

“Duke Ellington está deserdando o jazz?”: eruditização da improvisação em *Diminuendo and crescendo in blue*

Katherine Williams (University of Nottingham, Inglaterra)
amxkl1@nottingham.ac.uk

Tradução de **Fausto Borém** (UFMG, Belo Horizonte, MG)
fborem@ufmg.br

Resumo: Desde o início de sua carreira como compositor e líder de orquestra de jazz nos anos de 1920, Duke Ellington tem sido comparado a compositores eruditos europeus como Delius e Debussy. Declarações como a de Constant LAMBERT (1934), de que Duke Ellington estabeleceu "um padrão pelo qual podemos julgar. . .compositores eruditos" se concentraram em procedimentos composicionais complexos de sua obra. Seguindo outra direção, o presente estudo examina a interseção entre os estilos erudito e jazzístico, por meio da análise de seções tipicamente improvisadas de Ellington. O desenvolvimento do solo improvisado de saxofone barítono, materiais improvisatórios no *Interlúdio* e o papel do piano de Duke Ellington em três gravações – de 1937, 1953 e 1956 (ELLINGTON, 1937, 1953, 1956), – de *Diminuendo and crescendo in blue* (1937) indicam o estabelecimento de solos fixos no repertório de sua orquestra. O grau de elaboração composicional aí implícito sugere outras implicações. A análise minuciosa das gravações e a verificação de críticas contemporâneas de Ellington e de fontes acadêmicas posteriores (especialmente a de Bruno NETTL, 1974) permitem avaliar as implicações da predeterminação sugerida pelo tratamento que Duke Ellington deu à improvisação neste período.

Palavras-chave: *Diminuendo and crescendo in blue* de Duke Ellington, composição e improvisação no jazz, eruditização da música popular.

"Is the Duke deserting jazz?": classicisation through improvisation in *Diminuendo and crescendo in blue*

Abstract: Since the beginning of Duke Ellington's career as composer and leader of his own jazz orchestra in the 1920s, a common critical theme has been the comparison with European art music composers such as Delius and Debussy. Assertions such as Constant LAMBERT (1934) statement that Duke Ellington set a "standard by which we may judge ...highbrow composers" focussed on the complex compositional devices in his output. Rather than restate these off-cited judgements of Ellington's compositional style, this paper examines the intersection between the classical and jazz styles by analysing typically *improvised* sections of Ellington's work. Consideration of the development of an improvised baritone saxophone solo, improvised material in the *Interlude*, and the role of Ellington's piano in three recordings of his 1937 *Diminuendo and crescendo in blue* (from 1937, 1953 and 1956 (ELLINGTON, 1937, 1953, 1956),) indicates the establishment of fixed solos in the Ellington Orchestra's repertoire. The degree of composition implied by this warrants further thought. Through close study of these recordings and engagement with contemporary criticism and later scholarly sources (focussing particularly on the writings of Bruno NETTL, 1974) I evaluate the implications of the predetermination suggested by Ellington's treatment of improvisation over this period.

Keywords: *Diminuendo and crescendo in blue* by Duke Ellington, jazz composition and improvisation, classicisation of popular music.

Agradecimento: Este artigo foi gentilmente cedido pelos editores de The Jazz Chameleon: The Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference August 19-20, 2010, Helsinki, Finland. Edited by Janne Mäkelä (The Finnish Jazz & Pop Archive). Helsinki: The Finnish Jazz & Pop Archive & Turku: International Institute for Popular Culture, 2011. (Disponível como e-Book em <http://iipc.utu.fi/publications.html>).

1 – Introdução

A carreira de Duke Ellington (1899–1974) como compositor de jazz se iniciou na década de 1920 e, a partir daí, começaram a surgir comparações recorrentes com compositores eruditos europeus, como Delius e Debussy.¹ Em 1934, Constant LAMBERT (p.215) descreveu Ellington como "um padrão a partir do qual podemos julgar. . . compositores eruditos". Procurarei aqui explicar alguns aspectos do estilo composicional de Ellington que reforçam esta percepção, antes de explicar as maneiras nas quais o papel cambiante da improvisação em sua obra sugere a coexistência de técnicas de jazz e eruditas na sua produção. Ao invés de propor uma demarcação distinta entre música notada (ou composta ou erudita tradicional) e música improvisada (o assim chamado "jazz" espontâneo), busco as similaridades entre elas, especialmente à luz dos escritos de Bruno NETTL (1974). É ponto pacífico que Duke Ellington reeditou suas composições ao longo de sua carreira como instrumentista. Walter VAN DE LEUR (2002, p.108), biógrafo de Billy Strayhorn e, por muito tempo, arranjador de Ellington, diz que:

Revisar música era parte essencial da escrita de Ellington. Ele sabia que tinha de editar extensivamente sua música nos ensaios e sessões de gravação, tirando coisas, mudando a posição de blocos inteiros de música, inserindo materiais escritos anteriormente ou adotando ideias de qualquer um dos membros de sua banda, dando seu toque final na música por meio de um processo de tentativas, erros e acertos.

Este processo de edição, ou processo estendido de composição, pode ser ilustrado comparando-se três gravações de *Diminuendo and crescendo in blue*, composta em 1937. Podemos perceber como as diferentes ênfases sobre materiais improvisados ou compostos em cada versão levantam questões importantes sobre a natureza transitória do estilo musical de Ellington. Estas gravações são a gravação em estúdio de 1937 (ELLINGTON, 1937), a gravação de um concerto ao vivo em 1953 (ELLINGTON, 1953), e a gravação da famosa performance no Newport Jazz Festival em 1956 (ELLINGTON, 1956). Considero o impacto das influências extra-musicais – como as limitações técnicas das gravações ou o desgaste das prolongadas viagens de turnês – na espontaneidade da improvisação. Primeiro, explico a estrutura das seções precompostas da obra, antes de ilustrar o papel do solo improvisado de saxofone barítono, do piano de Ellington e da função do *Interlúdio* em cada gravação. Espero demonstrar que, além das características que levam os pesquisadores a alinhar Ellington com compositores eruditos, as performances em *Diminuendo and crescendo in blue* também refletem ideais eruditos de performance.

2 – "Uma composição escrita de peso" (SCHULLER, 1989, p.90)

Diminuendo and crescendo in blue é um exemplo do estilo *swing* do jazz, que se tornou popular na década de 1930 e início da década de 1940. Cabe aqui uma

breve descrição das características básicas do *swing*, para contextualizar as características musicais que possam escapar ao público erudito menos familiarizado com a terminologia jazzística. O *swing* era um tipo de música para dançar antes de se codificar formalmente como um dos primeiros estilos do jazz. O repertório começou a ser cuidadosamente arranjado e notado, contendo repetições e desenvolvimento de fragmentos melódicos curtos (chamados de "*riffs*") sobre sequências harmônicas repetidas. Espaços bem delimitados para solos improvisados foram inseridos na música, diminuindo, assim, a importância da improvisação, se a compararmos com os estilos anteriores do jazz. O *swing* também recorria ao jazz sinfônico da década de 1920, em relação à notação na partitura e emprego de forças instrumentais expandidas. As bandas de *swing* eram formadas por uma seção rítmica padrão, com dois ou três tipos de saxofones, trompete e trombones (mas sem as seções de cordas dos grupos de jazz sinfônicos).

A banda original de Duke Ellington, os *Washingtonians*, tinha cinco membros, mas podia ser expandida com mais três palhetas, três trompetes, dois trombones e uma seção rítmica de quatro músicos. Isto se tornou comum no final dos anos de 1920, quando o grupo ficou em residência no Cotton Club de Nova Iorque. Os novos músicos incluíam personalidades musicais esfuziantes como Johnny Hodges, Barney Bigard, Cootie William e Juan Tizol. Duke Ellington compunha prolificamente para este grupo, que tocava sua música regularmente. As composições sofisticadas que ele criava para esta instrumentação tornou o grupo conhecido como a "Orquestra de Duke Ellington". Assim, ao mesmo tempo em que o grupo que se alinhava com a instrumentação do *swing*, adquiria conotações oriundas da música clássica. O período de residência no Cotton Club terminou em 1932, mas o grupo praticamente manteve esta formação daí em diante. Ellington passou a escrever para as habilidades específicas e sutilezas estilísticas de cada instrumentista. Se esta característica, que começou a ficar bastante evidente, os permitiu tocar em linguagens instrumentais com as quase estavam muito familiarizados, ao mesmo tempo, começou a entrincheirá-los em fórmulas estilísticas.

Diminuendo and crescendo in blue combina duas músicas do repertório da banda (*Diminuendo in blue* e *Crescendo in blue*), conectados por um interlúdio de conteúdo e duração variáveis. Cada seção precomposta foi elaborada para caber em um lado do disco de 78 rotações. Como o título da primeira sugere, *Diminuendo in blue* consiste simplesmente em uma longa e contínua redução das dinâmicas e das forças instrumentais. Em seguida, o *Interlúdio* apresenta uma linha do baixo sincopada no piano que, juntamente com o restante da seção rítmica, também decresce ao silêncio completo. Este fading mascara a interrupção necessária para virar o disco de lado. Mark KATZ (2004, p.77) comenta que: "cessar o som para virar o disco. . . não é uma interrupção na música, mas sua continuação, porque o *diminuendo*

finaliza e o *crescendo* começa a partir do mesmo ponto: o silêncio." *Crescendo in blue* se inicia com um *riff* de clarineta, que é respondido pelos metais graves. A obra cresce nos níveis da dinâmica, alturas e texturas até que a banda inteira toca com o solo agudo de trompete que fecha a música. Ambas as peças (*Diminuendo* e *Crescendo*) se estruturam em torno de uma sequência de *blues* de 12 compassos.

Quanto às tonalidades, *Diminuendo* se organiza em torno das tonalidades maiores de Mi bemol, Sol, Dó, Lá bemol e Ré bemol; em quanto que *Crescendo* fica o tempo todo em Mi bemol maior. Já o *Interlúdio* percorre as tonalidades maiores de Ré bemol, Dó e Mi. O material baseado no *riff* de ambos os movimentos é consistente com o estilo *swing*; tanto em *Crescendo* quanto em *Diminuendo*, esses *riffs* duram três tempos, o que cria uma contrametricidade dentro da pulsação do *swing* de quatro tempos das peças (3/4 em 4/4). À primeira impressão, a obra parece seguir as convenções do jazz da época. Entretanto, é mais complexa em termos de estrutura harmônica e fraseado do que muitas obras contemporâneas de outros compositores do *swing*.

Ideais composicionais eruditos aparecem claramente na estrutura harmônica, nos ritmos complexos e na natureza rapsódica da obra. Como observou Gunther SCHULLER (1989, p.90): "*Diminuendo and Crescendo*, na sua forma original de 1937, era... uma obra escrita de peso, com praticamente nenhuma improvisação na sua forma original de 1927".

Constant LAMBERT (1934, p.186) também elogiou os ideais eruditos nas obras de Ellington, dizendo que ele "... é um compositor de fato, o primeiro compositor de jazz distinto, o primeiro compositor negro de destaque". As palavras de Lambert poderiam ter sido proféticas, mas ele completa, afirmando que

... exceto por alguns detalhes menores, as obras [de Ellington] não repousam nos caprichos dos ouvidos dos instrumentistas; elas são orquestradas e notadas e, embora variações possam surgir aqui e ali... as primeiras gravações norte-americanas de sua música podem ser consideradas gravações definitivas, como uma partitura completa, e são as únicas gravações de jazz que valem a pena serem estudadas pela forma ou textura." LAMBERT (1934, p.186-188)

3 – Uma âncora na música de Duke: Harry Carney

A gravação em estúdio de *Diminuendo and crescendo in blue* de 1937 é em compasso 4/4 constante, o que reflete os andamentos necessários ao *swing* dançante da época. Era de se esperar que o *chorus* de saxofone barítono solo que se ouve acima da textura próximo ao fim de *Diminuendo* se iniciasse como um solo improvisado, uma vez que está marcado como cifra na partitura de ensaio e não como melodia. Esta definição de improvisação é a mais comum, sendo confirmada em uma entrevista recente que conduzi com Pete LONG (2009), um saxofonista de jazz da cena londrina.² Entretanto, no seu famoso texto de 1974, Bruno Nettl diz que o raciocínio de que composição e improvisação são processos diferentes é falso, pois os dois são, de fato, partes da mesma ideia. Ele sugere que deveríamos "... pensar na composição e na improvisação como partes extremas de um mesmo *continuum*" (NETTL, 1974, p.6). Essa ideia é também compartilhada por Paul BERLINER (1994, p.221-222), que sugere que a improvisação geralmente é uma manipulação de ideias melódicas preconcebidas dentro de novos contextos musicais. O solo de sax barítono de um *chorus* é tocado por Harry Carney (Ex.1, *timing* [00:02:10] na gravação de 1937), que se juntou à Orquestra de Ellington em 1927, permanecendo com o grupo durante todo o tempo em que Ellington tocou (CARNEY, 2010).

A Orquestra de Ellington realizou muitas turnês longas na década de 1940. O cansaço de ter de tocar sempre o mesmo material todas as noites, em longas jornadas sem descanso,

Ex.1 – Solo de Harry Carney (sax barítono) no final da gravação de 1937 [00:02:10] de *Diminuendo* de Duke Ellington; transcrição de Katherine Williams.

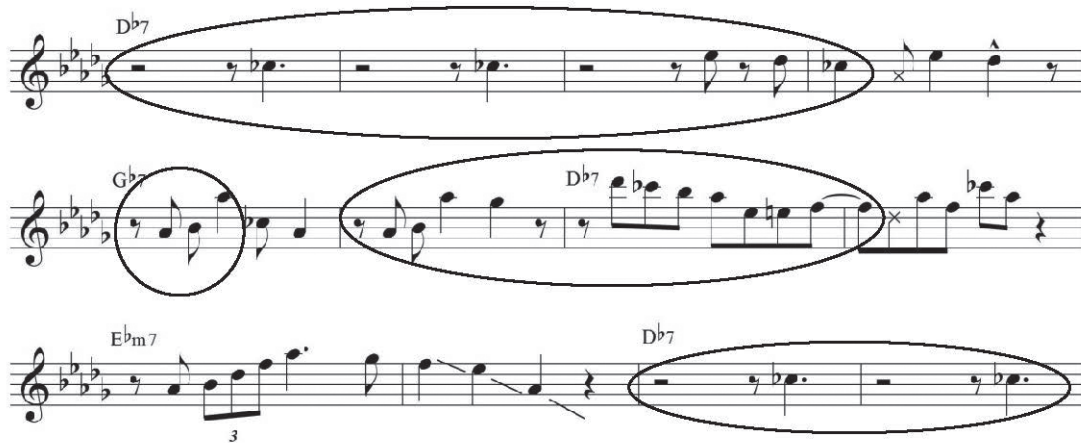
na estrada, pode ter contribuído para a cristalização de solos "improvisados" dentro dos movimentos. Isto pode ser ilustrado numa comparação do solo de Carney de 1937 (Ex.1 acima) com seu próprio solo na gravação de 1953 (*timing* [00:02:13]), também no sax barítono (Ex.2).

Pete LONG (2009) fala sobre as condições musicais e estilos de vida que contribuem para o fenômeno do desgaste entre músicos que vivem em turnês:

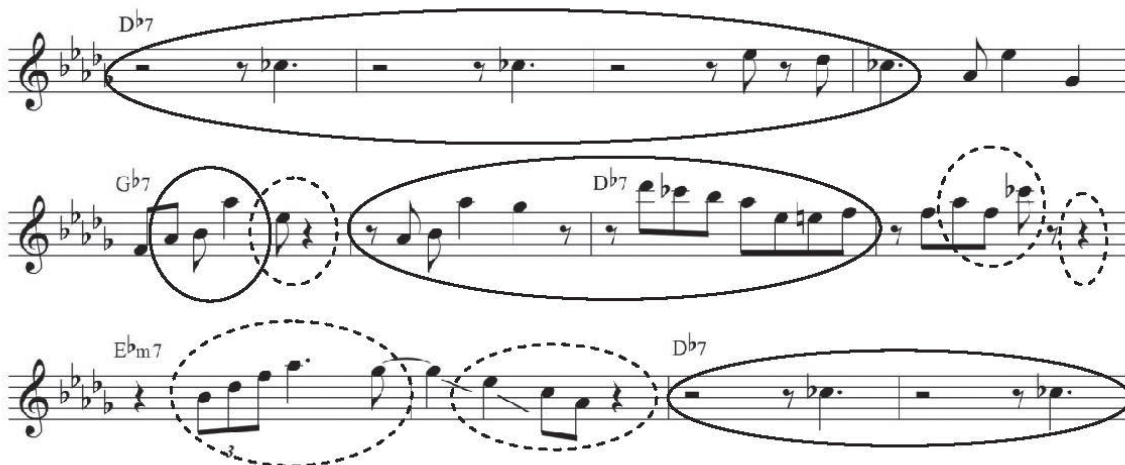
Se você cai na estrada com uma banda, especialmente com a frequência... daquelas bandas [como a de Elligton]... e descobre que tem de fazer um solo curto de apenas 16 compassos, tende a amadurecê-lo em torno de uma rotina. Assim, o solo acaba se desenvolvendo em algo que é basicamente a mesma coisa todas as noites. Porque está na estrada, você já não consegue pensar

muito, mas quer tocar algo satisfatoriamente. E aí começa a pensar "É, farei as mesmas coisas de ontem" – cinquenta *gigs* depois, torna-se rotina. O baterista sabe o que está acontecendo e a performance, como um todo, torna-se presa.

Há óbvias similaridades entre esses solos, sugerindo que características melódicas e contornos da "improvisação" se tornaram parte integral da performance da obra. A definição de Nettl de improvisação se aplica aqui mais uma vez, se compreendermos que Carney repetiu a maior parte dos materiais da performance anterior. Este solo se distancia dos extremos do espectro composição-improvisação de Nettl. O andamento e *groove* da peça também foram drasticamente alterados na segunda versão, o que será discutido mais à frente.



Ex.2 – Solo de Harry Carney (sax barítono) no final da gravação de 1953 [00:02:13] de *Diminuendo* de Duke Ellington mostrando materiais idênticos aos da gravação de 1937 (ovais de linha contínua); transcrição de Katherine Williams.



Ex.3 – Solo de Harry Carney (sax barítono) no final da gravação de 1956 [00:03:04] de *Diminuendo* de Duke Ellington mostrando materiais idênticos em ambas as gravações de 1937 e 1953 (ovais de linha contínua) e materiais idênticos apenas à gravação de 1953 (ovais de linha tracejada); transcrição de Katherine Williams.

O solo de Carney de 1956 (Ex.3, *timing* [00:03:04]), também no sax barítono, é composto de elementos que podem ser ouvidos em ambas as gravações de 1937 e 1953. O fato de ele ter utilizado *licks* das gravações anteriores sugere que ele tinha um repertório de frases, ou "blocos de construção" – outro termo de Nettl – à sua disposição. O contorno melódico permanece inalterado, reforçando a ideia de não mais haver um solo improvisado, mas algo como uma cadência predeterminada no estilo da música erudita, e que passou a fazer parte da composição de Ellington. Torna-se evidente que o solo de Carney encaixa-se não nos extremos, mas no meio do *continuum* composição-improvisação de Nettl. O que indica, provavelmente, um "desenvolvimento" de ideias mais a longo prazo do que é esperado na improvisação.

4 – O piano de Ellington e o *Interlúdio*

O piano de Ellington exerce um papel secundário na gravação de 1937 e pode ser percebido com uma função estrutural no *riff* sincopado descendente (na mão direita) do *Interlúdio*. Nessa versão, o *Interlúdio* é utilizado apenas para permitir um *decrecendo al niente* (como observei antes, para virar o disco). Entretanto, isto não seria adequado para uma performance ao vivo. Durante a década de 1940, Ellington experimentou materiais novos para preencher o tempo do *Interlúdio*. Algumas vezes, inseria uma peça inteira, contrastante, do próprio repertório da banda.

Quando o saxofonista tenor Paul Gonsalves entrou para a orquestra em 1950, *Diminuendo and crescendo in blue* foi reinventado em sua homenagem, como um *blues* rápido, desdobrado. Essa mudança de andamento acompanha a tendência, naquele momento, do *swing* para ser ouvido, e não mais dançado. O público de jazz já queria ouvir música em andamentos mais virtuosísticos. Por isso, Ellington trouxe de volta o *Interlúdio* de 1937, estendendo-o com uma seção de vários *choruses* para que Gonsalves improvisasse. Isto é mais um exemplo de como Ellington explorava os pontos fortes de seus músicos, mesmo que isto significasse reeditar sua música para se encaixar em novos contextos. Na gravação de 1953, a performance de Duke Ellington ao piano tem um papel mais destacado, na qual ele realiza *compings* sobre figurações da banda em ambos os movimentos. Já no *Interlúdio*, seu piano sincopado é construído com materiais semelhantes ao da versão anterior, mas essas figuras sincopadas são ouvidas desta vez na mão esquerda, acompanhadas por blocos de acordes na mão direita. Ellington improvisa um *chorus* – na acepção mais comum e espontânea da palavra. Já Gonsalves, nessa gravação de 1953, toca sete *choruses* acompanhado pela seção rítmica (veja transcrição do solo improvisado de Gonsalves às p.15-18 deste volume de *Per Musi*). Suas improvisações são no estilo *bebop*, se constituindo de longas passagens de colcheias, acentuações fora dos tempos e substituições harmônicas complexas. Assim como no desenvolvimento do solo de Harry Carney, anteriormente, é possível escutá-lo trabalhando as ideias nestas duas versões do

material sincopado do piano no *Interlúdio*. Depois do solo de Gonsalves, Ellington realiza *compings* por dois *choruses*, os quais servem para esperar que os longos aplausos que a plateia dirige a Gonsalves diminuam. Então, Ellington improvisa melodicamente dois *choruses* antes de a banda retornar com *Crescendo*. É possível imaginar que a improvisação de Ellington tinha a função de preenchimento entre as seções preestabelecidas da performance, o que é um processo relativamente simples em uma qualquer peça que contem uma sequência harmônica repetida.

Esse papel da improvisação de Ellington ao piano como preenchimento entre seções se consolida na gravação de 1956, na qual ele abre o movimento com quatro *choruses* de improvisação. Isto antecipa o componente melódico principal de *Diminuendo* (Ex.4, *timing* [00:00:15]), provendo assim coerência entre os materiais improvisados e compostos. Isso sugere um planejamento do que será apresentado e, talvez por isso, sugira uma predeterminação.



Ex.4: Material da improvisação de Duke Ellington (piano) na gravação de 1956 [00:00:15], antecipando material temático de *Diminuendo*; transcrição de Katherine Williams.

Duke Ellington inicia o *Interlúdio* da gravação de 1956 com o mesmo material sincopado que pode também ser ouvido na gravação de 1937, e que tinha sido desenvolvido na gravação de 1953. Depois, toca dois *choruses* de esparsa improvisação no piano. Ainda assim, é possível perceber algo que começa como improvisação, mas que vai em direção à composição, um dos extremos do espectro de Nettl. No caso de *Diminuendo and crescendo in blue*, por meio da repetição da performance, a improvisação torna-se fixa ou, pelo menos, se constitui em uma coleção pequena de frases intercambiáveis. Como na versão de 1953, a partir da improvisação de Ellington, é possível dizer que ele está utilizando seu próprio solo como preenchimento entre as seções dos movimentos preestabelecidos, pois toca uma série de acordes *turnarounds*, que levam ao solo de Gonsalves – um procedimento pianístico que já começava a aparecer na versão de 1953. A performance de 1956 em Newport tem sido elogiada como um marco do jazz, grande parte em função dos 27 *choruses* improvisados de Gonsalves. Esse fato histórico é digno de nota e recebeu atenção mundial: "um dos mais longos e mais incomuns solos de sax tenor jamais capturado em uma gravação" (AVAKIAN, 1956). Trata-se de uma improvisação longa sem precedentes, mas que se torna ainda mais interessante quando refletimos sobre as similaridades desta gravação – de 1956 – com a gravação anterior de 1953. Gonsalves a toca novamente em estilo *bebop*. Sua improvisação é baseada em motivos curtos que ele tipicamente desenvolve

durante o tempo de duração de cada *chorus*. Seu solo é minimamente planejado, pois segue o mesmo contorno melódico da forma como toca o *Interlúdio* da versão de 1953. Em alguns pontos, ele manipula a articulação das passagens em colcheias para sugerir a métrica 3/4, o que, musicalmente, é uma referência à contrametricidade do riff de abertura do *Diminuendo* (Ex.5).

O solo é semelhante à versão anterior, mas não idêntico, sugerindo uma consistência estilística ao invés de uma predeterminação estrita. É interessante considerar que, se esta performance, como um todo, tornou-se um marco pelo seu conteúdo improvisado, outros aspectos sugerem nela a solidificação de uma rotina de performance que foi elaborada para parecer espontânea mas que, na verdade, foi maciçamente ensaiada. Por isso, os solos de Gonsalves parecem muito mais espontâneos do que os solos de sax barítono de Carney ou o piano de Ellington no *Interlúdio*. Entretanto, como afirmam diversos autores de artigos acadêmicos e músicos de jazz, "improvisação", na verdade, se consiste no rearranjo e recontextualização de frases e fragmentos aprendidos anteriormente.³ Esses "blocos de construção" (ou *licks*) utilizados por Gonsalves são curtos e podem ser rearranjados de muitas maneiras. Os blocos de construção mais curtos criam uma sonoridade mais espontânea do que os blocos ou frases maiores utilizados por Carney ou Ellington, o que se torna bastante reconhecível quanto mais se ouve a música. Gonsalves pode, assim, ser colocado mais para o lado da improvisação no espectro de Nettl. Depois da participação de Gonsalves no *Interlúdio*, Ellington improvisa três *choruses* com a seção rítmica para conectar o *Interlúdio* ao *Crescendo*. O mecanismo de conectar material precomposto com material improvisado por meio de um solo de piano indica a consciência de Ellington sobre o fato das diferenças entre música composta e música improvisada serem muito grandes para serem imediatamente superpostas. Apesar dos solos de piano conectivos serem improvisados, a textura e a atmosfera da música é abruptamente modificada, preparando o ouvinte para o novo material que será introduzido.

Este procedimento de conectar materiais influenciados pela música erudita (como nas seções precompostas de Ellington) e improvisados (como no solo de Gonsalves) com materiais musicais contrastantes (materiais quase-

improvisados) é precursor do repertório *third stream* ("terceira corrente") da década de 1950. No estilo *third stream*, a *first stream* ("primeira corrente") da música erudita e a *second stream* ("segunda corrente") do jazz se combinaram democraticamente, sem predominância de nenhuma. Obras neste estilo, como o *Concerto for Jazz Band and Orchestra* de Rolf Liebermann e as *Improvisations for Jazz Band and Symphony Orchestra* de John Dankworth e Mátyás Seiber geralmente apresentam seções estilisticamente contrastantes para conectar passagens tocadas por cada grupo.

5 – Conclusão

Até 1956, as performance de *Diminuendo and crescendo in blue* não apenas justapunham características composicionais eruditas com riffs e harmonias de jazz mas, simultaneamente, atingiam os ideais de performance de cada estilo: reprodução a partir de uma partitura (ou de memorização de uma partitura) e improvisação espontânea. Este estudo permitiu mostrar que a música no estilo *swing*, ao mesmo tempo em que soa improvisada e espontânea, podia ser composta e preparada de uma maneira sofisticada, deixando pouco espaço para o acaso durante a performance, confirmando a opinião de Lambert de que as obras de Duke Ellington eram textos fixos. O fato de Lambert opinar no ano de 1934, antes da obra de Ellington aqui analisada ter sido composta, sugere que este era um traço estilístico ellingtoniano e não apenas um caso isolado. Assim como as comparações entre as três versões do solo de sax barítono de Carney indicaram, boa parte da "improvisação" dentro do material precomposto também parece ter sido predeterminado. Três tipos de materiais musicais se revelaram: (1) seções totalmente compostas e anotadas, que se encaixam mais no lado da composição do espectro de Nettl; (2) improvisação altamente planejada, utilizando blocos de construção, procedimento que se identifica mais com a parte central do espectro de Nettl (um misto de composição e improvisação); e (3) improvisação mais espontânea, utilizando blocos de construção mais curtos, o que se encaixa mais no outro extremo do espectro de Nettl. Pondo em relevo a suposta dicotomia entre as performances da música erudita e do jazz e seus ideais de composição, é particularmente interessante observar que os materiais de Ellington situados mais no centro do espectro de Nettl não diferem significativamente da realização de obras dentro dos cânones das práticas de



Ex.5 – Solo improvisado de Paul Gonsalves (sax tenor) na gravação de 1956 do *Interlúdio* de Duke Ellington, com materiais preestabelecidos que fazem referência à contrametricidade 3/4 do *Diminuendo*; transcrição de Katherine Williams.

performace eruditas. Como Nicholas Cook argumenta, em resposta a Nettl:

A tentativa de localizar o ponto onde a improvisação dá lugar à reprodução é falha, na medida em que o referente se torna mais detalhado, uma vez que a ideia da obra musical autônoma e sacrossanta, que não requer nada mais do que mera reprodução, é uma quimera. ... a performance do que é precomposto nunca poderá existir sem algum elemento de improvisação (COOK, 2007, p.335).

Se para muitos críticos como John HAMMOND (1943), a crescente sofisticação e fixidez da performance da obras de Ellington no tempo os leva a se perguntar se o Duke estava deserdando o jazz, por outro lado, estudar e teorizar sobre as performances de *Diminuendo and crescendo in blue* me levam a concluir que, ao contrário, a distinção entre música erudita e jazz se estreitou. A música erudita encontrou o Duke.

Referências

- AVAKIAN, G. *Ellington at Newport*. Notas do encarte do LP original. In: *Duke Ellington at Newport (complete)*. Columbia Jazz Legacy, 1956 (Relançamento Sony Music Entertainment, 1999, C2K 64932).
- BERLINER, P. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- COOK, N. Making music together, or improvisation and its others. In: *Music, performance, meaning; selected essays*. Aldershot: Ashgate, 2007, p.321-341 (Traduzido por Fausto Borém e publicado em *Per Musi*, v.16, 2007, p.7-20).
- HAMMOND, J. Is the Duke deserting Jazz? In: *The Duke Ellington reader*. M. Tucker (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1993, p.171-185 (publicado anteriormente em 1943)
- CARNEY, Harry. <http://www.nme.com/artists/harry-carney>. In: *nme.com*. (Acesso em 30 de maio, 2010).
- KATZ, M. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- LAMBERT, C. *Music Ho! a study of music in decline*. Londres: Faber and Faber, 1934.
- LONG, P. *Entrevista de Pete Long com a autora*. Beckhamsted: 2009.
- NETTL, B. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*. 1974, n.60, p.1-19.
- OWENS, T. *Charlie Parker: techniques of improvisation*. Los Angeles: University of California, 1974. (Tese de Doutorado).
- SCHULLER, G. *The Swing Era: the development of jazz, 1930-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- _____. Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation. In: *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1999, p.86-97.
- VAN DE LEUR, W. *Something to live for: the music of Billy Strayhorn*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Discografia

- ELLINGTON, Duke. *Duke Ellington et Son Orchestra 1937, v.2*. In: The Chronological Classics, 666. France, 2006.
- _____. *Duke Ellington: the 1953 Pasadena Concert*. GNP/Crescendo: GNP 9045, 1989.
- _____. *Duke Ellington at Newport (complete)*. Columbia Jazz Legacy, originalmente gravado em 1956 / Sony Music Entertainment Inc., 1999, C2K 64932.

Notas

- 1 Neste estudo, o termo "erudito" inclui valores críticos e técnicas musicais dos períodos Barroco, Classicismo e Romantismo.
- 2 Pete Long é particularmente importante para este estudo devido à sua experiência com o repertório de Duke Ellington e como *band leader* da *Echos of Ellington*.
- 3 Este tese é fundamentada na identificação de unidades temáticas, por SCHULLER (1999, p.86-97) e OWENS (1974), nas improvisações de Sonny Rollins e Charlie Parker.

Agradecimento 1: A inspiração para este estudo surgiu de uma conversa informal com o saxofonista e *bandleader* da cena londrina Pete Long, mentor musical e amigo que motiva meu interesse sobre a performance do jazz. Este estudo foi apresentado em diversos foros, como o *Postgraduate Open Day* da *University of Nottingham* (Novembro de 2009), na *RMA Students' Conference* (Janeiro de 2010), *Leeds International Jazz Conference* (Março de 2010) e a *Nordic Jazz Conference* (Agosto de 2010). Uma versão expandida será publicada em *Jazz Perspectives*, na edição especial sobre Duke Ellington. Meus agradecimentos aos organizadores e membros das conferências e revisores pelo seu estímulos e sugestões. Finalmente, agradeço a James Munk pela cópia do manuscrito autógrafo de *Diminuendo and crescendo in blue* do Smithsonian Institute.

Agradecimento 2: Este artigo foi gentilmente cedido a *Per Musi* pela editoria de *The Jazz Chameleon. The Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference August 19-20, 2010, Helsinki, Finland*. Edited by Janne Mäkelä (The Finnish Jazz & Pop Archive). Helsinki: The Finnish Jazz & Pop Archive & Turku: International Institute for Popular Culture, 2011. (Disponível como e-Book em <http://iipc.utu.fi/publications.html>).

Katherine Williams é Professora e Conferencista Senior em *Music Production* e Jazz no Leeds College of Music, Inglaterra. Suas áreas de interesse em pesquisa incluem jazz, música popular em geral, ópera (especialmente do século XX) e geografias de locais da performance. Tem publicado em periódicos como *Jazz Perspectives* e *Popular Music*, assim como em anais de congressos como *Refereed Proceedings of the 9th Nordic Jazz Conference*. Leciona saxofone erudito e de jazz na Anglia Ruskin University, em Cambridge, e desenvolve intensa carreira como performer em ambos os estilos.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado e a *Revista Per Musi*. Pesquisador do CNPq desde 1994, publicou dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia da música popular e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.