

# *Tiger Rag* na interpretação do *Le Quintette du Hot Club de France*: história, análise e práticas de performance

Adriana Costa (Orquestra Opus, Belo Horizonte, MG)  
costa33@terra.com.br

**Resumo:** Estudo sobre a assimilação do jazz na cultura popular francesa dos anos de 1930 e criação de uma sociedade de entusiastas desse estilo, especialmente em torno do *Le Quintette du Hot Club de France*. A transcrição e análise de *Tiger Rag*, música dos membros da *Original Dixieland Jazz Band* (Nick La Rocca, Eddie Edwards, Tony Sbarbaro, Larry Shields e Harry da Costa) na interpretação do *Le Quintette* (LE QUINTETTE DU HOT CLUB DE FRANCE, 1934, remasterizado em 1993) revela suas práticas de performance, especialmente de seus solistas: Django Reinhardt, no violão, e Stephane Grappelli, no violino.

**Palavras-chave:** Django Reinhardt; Stephane Grappelli; jazz na França, *Le Quintette du Hot Club de France*.

## *Tiger Rag* as performed by the *Quintet of the Hot Club of France*: history, analysis and performance practices

**Abstract:** Study about the assimilation of jazz into French popular culture of the 1930s and the emergence of a society of jazz enthusiasts, especially around *Le Quintette du Hot Club de France*. The transcription and analysis of *Tiger Rag*, composed by the members of the *Original Dixieland Jazz Band* (Nick La Rocca, Eddie Edwards, Tony Sbarbaro, Larry Shields and Harry da Costa) and performed by *Le Quintette* reveal performance practices of its main soloists: Django Reinhardt on the guitar and Stephane Grappelli on the violin.

**Keywords:** Django Reinhardt; Stephane Grappelli; jazz in France, *Le Quintette du Hot Club de France*.

### 1 - As origens do *Le Quintette du Hot Club de France*

Depois de alguns anos de exposição ao jazz, os músicos franceses começaram a formar suas próprias bandas no final dos anos 1920. No começo, os esforços desses pioneiros eram tênues em comparação com as bandas norte-americanas. Entretanto, no começo dos anos 1930, a França se tornou um dos primeiros países europeus a produzir um grupo de músicos de jazz de reconhecida competência internacional. Para elevar o nível de compreensão e apreciação do jazz na França, Hughes Panassie, um entusiasta do jazz, criou e presidiu uma associação: o *Hot Club de France* (daqui para frente chamado apenas de Hot Club). O resultado mais importante do clube, entretanto, foi a formação de uma banda oficial para representar a organização: *Le Quintette du Hot Club de France* (daqui para frente chamado apenas de *Le Quintette*).

Desde a sua formação em 1932, os diretores do *Hot Club* planejavam formar uma orquestra para enfatizar o valor do então chamado "hot" jazz. O pianista negro norte-americano Freddy Johnson liderou a primeira orchestra do Hot Club, a qual ele chamou de *Os Harlemitas*. Johnson foi à França pela primeira vez em uma turnê com a orquestra de Sam Wooding em 1928; em 1929, ele fixou residência na França e formou sua própria banda. Os Harlemitas eram formados por Arthur Briggs no trompete, "Big Boy" Goodie no sax tenor, Peter Duconge na clarineta, Marceo Jefferson na guitarra, Juan Fernandez no baixo, e Billy Taylor na bateria (DELAUNAY, 1985, p.64).

Segundo Laurie Henshaw, que escrevia para a revista britânica *Melody Maker*, *Os Harlemitas* "tocavam sucessos musicais com muito *swing*, sob a batuta de Freddy Johnson" (HENSHAW, 1942, p.4; todas as traduções são da

autora do presente artigo). Embora obtendo um sucesso considerável, Johnson deixou a França em 1934 para tocar na Holanda. Sentindo que a falta de uma banda oficial poderia diminuir o interesse do público pelo jazz, o secretário do *Hot Club*, Pierre Nourry, foi procurar um substituto a altura de *Os Harlemitas*.

Na época em que Johnson foi embora de Paris, havia muitos outros músicos norte-americanos de jazz tocando nos clubes e cabarés de Paris que poderiam assumir o papel de promover o *hot jazz*. A banda de Willie Lewis tocava no Florence na Rue de Blance; a banda do trompetista Harry Cooper tocava no Ponto 2 todo sábado à tarde e tinha excelentes músicos como o clarinetista Jerry Blake e o saxofonista Booker Pitman. No começo do verão de 1934, o presidente honorário do *Hot Club*, Louis Armstrong, passou 18 meses em Paris, onde fez dois concertos na Salle Pleyel em novembro daquele ano. De acordo com o crítico e empresário de jazz francês Charles Delaunay, o *Hot Club* não tinha condições financeiras de contratar Armstrong, mas sua presença em Paris foi uma inspiração para os músicos parisienses. Portanto, até 1934, o *Hot Club* ainda não tinha uma banda oficial.

Apesar do grande número de músicos norte-americanos de jazz em Paris, os dirigentes do *Hot Club* sentiam a necessidade de ter "uma banda apenas com músicos franceses" (KENNEY, 1984, p.19). Acima de tudo, eles esperavam quebrar o mito vigente de que apenas os negros norte-americanos sabiam tocar jazz. No começo dos anos 1930, a ideia de "jazz francês" ainda era recebida com ceticismo. O musicólogo francês Blaise Pesquinne afirmou que, "não apenas é impossível para um francês escrever um bom jazz, mas, mesmo que conseguisse, não haveria ninguém para tocar" (JORDAN, 1934, p.280). Em 1933, entretanto, o jazz francês já apresentava um movimento de expansão que permitia outras interferências, como pode ser exemplificado pela iniciativa do *Hot Club* que começou a misturar músicos franceses a norte-americanos nos seus concertos.

Em 10 de novembro de 1933, dois jovens músicos tocaram pela primeira vez no *Hot Club*: Noel Chiboust no trompete e Alix Combelle no saxofone (DELAUNAY, 1985, p.66). Em fevereiro do ano seguinte, o violonista Django Reinhardt, então com 24 anos, também se apresentou pela primeira vez. O crítico da revista *Jazz Tango* Jaques Bureau escreveu a respeito da performance de Reinhardt, "pode-se dizer que ele foi a revelação do concerto. Ele é um músico curioso com um estilo como nenhum outro" e concluiu "nós agora temos um grande improvisador em Paris" (DELAUNAY, 1985, p.64).

Enquanto os diretores do *Hot Club* procuravam por uma expressão francesa do jazz, ocorria também um mistura espontânea de músicos norte-americanos e franceses. A respeito de uma apresentação no *Hot Club* em março de 1934, a revista *Jazz Tango* observou: "Foi o fim do mundo

quando Andre Ekyan, Jungo [sic.] Reinhardt, seu irmão e Al Romans se juntaram à Banda do 'Big Boy'. Foi um delírio encarnado, delírio que durou a noite toda" (DELAUNAY, 1985, p.64).

O jovem Django Reinhardt se destacou dos seus contemporâneos franceses como um violonista que sabia improvisar. Nourry planejava começar uma banda com Reinhardt como líder, uma ideia que se tornou realidade quando o baixista Loius Vola formou uma banda para tocar na hora do chá no Hotel Claridge em Paris. Esta banda apresentava uma combinação de música popular e, ocasionalmente, jazz, onde tocavam os melhores músicos de jazz da França. A banda de Vola revezava com a orquestra de tango de Manuel Pizarro. Enquanto a orquestra de tango tocava, os músicos da banda de Vola passavam o tempo livre nos bastidores. Num desses intervalos, o violinista Stephane Grappelli foi trocar uma corda de seu violino e encontrou o violonista Django Reinhardt tocando. Grappelli se recorda que Reinhardt "me pediu para tocar uma frase que ele tinha acabado de inventar. O resultado nos agradou e nós continuamos tocando outras músicas" (GRAPPELLI, 1992, p.56). *Dinah*, uma canção popular dos anos de 1930 foi a primeira canção que eles tocaram juntos. No começo, eles tocavam para seu próprio divertimento, mas logo outros músicos começaram a notar a banda. Um dia, o irmão de Reinhardt, Joseph, se juntou ao duo fazendo o acompanhamento no violão e Vola se juntou a eles no contrabaixo. Os encontros diários no Hotel Claridge foram seguidos por ensaios à tarde no restaurante Alsace em Montmartre; o quarteto passou a causar sensação na pequena comunidade de jazz francesa.

A originalidade do grupo, tocando com instrumentos normalmente associados à música erudita, chamou a atenção de Pierre Nourry, o secretário do *Hot Club*. A princípio, Nourry tinha a intenção de contratar o quarteto para acompanhar um jovem cantor francês, Raymond Valeda. Em setembro de 1934, Nourry, convidou Charles Delaunay para ouvir o quarteto e ter uma segunda opinião. Delaunay descreveu o que ele ouviu: "Lá em um canto, quatro homens tocavam uma música surpreendente pela sua veia melódica, pela delicadeza de sua improvisação, pela precisão de seu acompanhamento" (DELAUNAY, 1985, p.70). A banda impressionou Delaunay. Ele previu uma coisa única: a ideia de que "jazz sem trompetes ou bateria" agradaria ao público francês (SMITH, 1987, p.61). Ele entendeu que pessoas que não gostavam de jazz com trompetes, iriam gostar de jazz com instrumentos de cordas. Além disso, os instrumentos de cordas formam a base da música clássica europeia e estariam mais em sintonia com o gosto francês "do que o som dos instrumentos de metal das bandas norte-americanas" (KENNEY, 1984, p.20).

Atraídos pela ideia de um grupo só com instrumentos de cordas, a diretoria do *Hot Club* sugeriu uma gravação do grupo com a gravadora Odeon. Para este propósito, o quarteto adicionou uma terceira guitarra rítmica por sugestão

de Reinhardt, que sentiu que deveria ter duas guitarras o acompanhando quando ele fazia os solos, assim como acontecia com Grappelli. Portanto, assim nasceu a combinação que se tornou a banda oficial do *Hot Club*. No final, Grappelli e Reinhardt eram os líderes do *Le Quintette*, com Joseph Reinhardt e Roger Chaput nas guitarras rítmicas e Louis Vola no contrabaixo. Embora este fosse o acordo inicial, logo no começo, Reinhardt já detinha o maior prestígio no meio jazzístico francês. Para melhor entender a singularidade do *Le Quintette*, vamos analisar sua música e compreender o desenvolvimento de suas figuras centrais.

## 2- Django Reinhardt (1910-1953)

Reinhardt era cigano e herdeiro de uma tradição musical que tinha como característica "a variedade rítmica, as síncopes, a música dançante, o virtuosismo, a paixão e a complexidade na improvisação" (KENNEY, 1984, p.17). Sua habilidade de construir um vocabulário musical vindo da tradição cigana, que incluía incríveis frases cromáticas, trilos, vibrato rápido, e aplicar estes efeitos ao jazz norte-americano, o tornou uma lenda do violão no jazz. O que também contribuiu para sua fama de Reinhardt foi o fato de que ele tocava passagens incrivelmente rápidas com apenas 2 dedos (indicador e médio) de sua mão direita. Isto se devia ao fato de que os outros 2 dedos (anular e mindinho) ficaram paralisados devido a queimaduras decorrentes de um incêndio no *trailer* onde ele morava, quando tinha 18 anos de idade. Reinhardt conseguia ocasionalmente tocar acordes usando os dedos paralisados.

Quando Reinhardt estourou na cena do jazz no final de 1934, seu impacto no desenvolvimento do violão como um instrumento solo no jazz foi inigualável. De 1928 até alguns meses antes de sua morte em 1953, Reinhardt gravou mais de 850 faixas, na maior parte jazz norte-americano, e também suas próprias composições. Até hoje, muitos o consideram como o único *jazzman* europeu a "ter dado à América um estilo instrumental novo tão influente quanto qualquer outro desenvolvido na pátria do jazz" (CHERRET, 2001, p.58). Este estilo teve muitos seguidores nos Estados Unidos e na Europa, e tornou-se mais tarde conhecido como *gypsy jazz* (jazz cigano).

Os solos de Reinhardt cheios de lirismo e virtuosidade lhe valeram o título de gênio. "Um gênio no jazz," escreveu George Hofer para a revista de jazz *Down beat*, é o instrumentista "que ao improvisar, o faz de uma forma tão genuína e inimitável, que foge de categorias pré-estabelecidas, como é o caso de Duke Ellington, Art Tatum e Django Reinhardt." (HOEFER, 1966, p.21). Ao longo de sua carreira, Reinhardt obteve uma imensa fama tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, onde, em 1946, foi um convidado por Duke Ellington para uma turnê.

## 3 - Stephane Grappelli (1908-1997)

O outro solista do *Le Quintette* teve a difícil tarefa de ser parceiro de um gênio. Por causa da fama de Reinhardt, alguns críticos não reconheceram inteiramente a contribuição de Grappelli para o quinteto, referindo-se a ele

simplesmente como "o violinista de Django" (MORGENSTERN, 1967, p.18). A contribuição de Grappelli no desenvolvimento do *Le Quintette*, entretanto, não deve ser subestimada: ele era o principal arranjador do quinteto, além de ser o responsável pela transcrição das músicas, já que Reinhardt não sabia notação musical e tocava tudo de ouvido. Algumas das canções famosas do quinteto, como *Minor Swing* e *Djangology* foram escritas em parceria. Grappelli fornecia estabilidade, responsabilidade, e manteve o grupo operante mesmo durante as inúmeras ausências de Reinhardt, que muitas vezes preferia jogar cartas a cumprir seus compromissos com o *Le Quintette*. Além disso, como explica Alain Antonietto, "o sucesso do grupo era devido, sobretudo, à mistura perfeita de temperamentos musicais que eram completamente diferentes, antagônicos mesmo" (ANTONIETTO, 1990, p.12). O estilo de Grappelli, cheio de elegância e imaginação, complementava o senso rítmico e harmônico de Reinhardt. Junto com outros pioneiros como Joe Venuti e Stuff Smith, Grappelli deu um passo à frente, introduzindo o violino como um instrumento que poderia ser usado no jazz. Ele de fato se tornou uma lenda do violino no jazz. Grappelli, que foi o membro do *Le Quintette* com maior longevidade, morreu aos oitenta e nove anos, alguns meses após ter dado seu último concerto.

## 4-Gravações do Le Quintette du Hot Club de France

Durante sua existência entre 1934 e 1948, *Le Quintette* realizou 265 gravações. Destas, 125 foram feitas entre 1934 e 1939 e tiveram Grappelli ao violino. Em 1940, no início da Segunda Guerra Mundial, o quinteto estava em turnê na Inglaterra, onde era muito popular. Grappelli decidiu ficar na Inglaterra durante a guerra, enquanto que Reinhardt e os outros membros do grupo retornaram à França, ocasionando uma cisão na história do quinteto. De volta a Paris, Reinhardt continuou a tocar e gravar com diferentes grupos. Um ano mais tarde, ainda sem um co-líder, Reinhardt remontou o *Le Quintette* (mantendo o nome original), substituindo Grappelli pelo clarinetista Hubert Rostaing. Em vez de uma segunda guitarra rítmica, Reinhardt contratou o baterista Pierre Fouad. O *Le Quintette* com clarineta e bateria, "americanizado" em sua instrumentação, se tornou extremamente popular durante a ocupação nazista. Entre 1940 e 1943, o novo quinteto gravou pelo menos 27 faixas. Com o final da guerra, Grappelli retornou a Paris e o antigo quinteto foi reagrupado em 1946. De 1946 a 1948, o antigo quinteto (com Grappelli) e o novo (com o clarinetista Hubert Rostaing) gravaram pelo menos 105 faixas.

## 5- Origem do ragtime

O *rag* ou *ragtime* é um gênero musical precursor do jazz, originado com os negros da região do meio-oeste norte-americano e que alcançou grande popularidade entre o final do século XIX e meados dos anos de 1930. Inicialmente idealizado para o piano, o *ragtime* absorveu influências de formas musicais europeias, em particular a marcha (SCHULLER, 1968, p.34). Assim como ocorre na marcha, a forma do *ragtime* é baseada em uma estrutura

de 4 seções, (com versos para cada seção, no caso do ragtime cantado) sendo que o Trio, que ocorre na terceira seção, geralmente há uma modulação para a subdominante. Outras semelhanças entre as duas formas musicais são o andamento 2/4 ou 4/4 e, em muitos casos, a indicação *Tempo de marcia*, como no *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin, um dos mais populares de todos os tempos.

Entre os compositores mais importantes de *ragtime* estão James Scott e Joseph Lamb, sendo que o primeiro ganhou maior notoriedade tanto nos Estados Unidos quanto no exterior, chegando a influenciar compositores eruditos como Eric Satie, Claude Debussy e Charles Ives, que também escreveram neste estilo (TIRRO, 1993, p.19). *A História do Soldado* de Igor Stravinsky de 1918 traz, entre os seus movimentos e ao lado de um Tango e uma Valsa, um Ragtime, refletindo três estilos musicais dançantes em voga no período da I Guerra Mundial (BORÉM, 2003).

Embora a forma do *ragtime* varie de uma composição para outra, a estrutura mais comum segue a seguinte sequência:

Introdução: 4 c.

Seção A: 16 c. com repetição

Seção B: 16 c. com repetição

Seção C ou Trio (modulação para a subdominante): 16 c. com repetição

Seção D: 16 c. com repetição

A harmonia empregada geralmente é convencional, baseada principalmente nas relações de tônica, dominante e subdominante. O ritmo geralmente se caracteriza por uma melodia sincopada que se apóia sobre uma linha não-sincopada no baixo (Ex.1).

### 6-Considerações gerais sobre a transcrição de *Tiger Rag*

*Tiger Rag* foi gravada pelo Le Quintette em 1934 e relançado diversas vezes. A transcrição que serviu de base para o presente artigo (ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND, 2011, veja a partitura completa neste volume de *Per Musi* às p.89-92 foi feita a partir de uma remaste-

rização de 1993 da Classics Records francesa (LE QUINTETTE DU HOT CLUB DE FRANCE, 1934, remasterizado em 1993). Nela, foi utilizado o sistema tradicional de notação com seus símbolos para dinâmica, fraseado, acentos e ataque. Entretanto, devemos lembrar, como Robert Witmer explica, que "a essência do jazz encontra-se precisamente nas características que a notação padrão não pode facilmente mostrar" (KERNFELD, 1988, p. 923). Portanto, elementos como sutilezas na afinação e ritmo são difíceis de representar no papel. Para fornecer uma representação mais aproximada das gravações, alguns sinais e símbolos foram acrescentados. Por exemplo, *ghost notes* ("notas fantasmas"), cuja articulação sutil e quase que apenas percussiva as tornam características, são representadas por um "x"; os *glissandi* são notados com uma linha reta; o *bend* ("entortada"ou seja, ligeira caída na afinação seguida imediatamente por um retorno à nota original) é notado como um "v".

Tanto a Seção A quanto a Seção B têm oito compassos cada. Nesta transcrição, cada *chorus* (repetição completa da forma), que ocorre na seção D é mostrado pela barra dupla na partitura e pelo número da repetição. A numeração dos compassos de cada *chorus* é sempre de 1 a 32. Assim, a indicação *chorus 2 - c.23-24*, por exemplo, significa os compassos 23 a 24 do segundo *chorus*. Na discussão da transcrição, a oitava que vai do Dó central até o Si logo acima, será chamada de terceira oitava; assim, essas notas são designadas como Dó3 ao Si3; na oitava acima desta, são designadas como Dó 5 a Si 5, e assim por diante. Outros elementos que aparecem na forma em *Tiger Rag* são uma coda e um *break* (interrupção curta da música durante um solo por todos, incluindo a seção rítmica). O sistema de notação da harmonia utilizado é o de símbolos de acordes baseado no nome das notas em inglês começando pelo Lá: A, B, C, D, E, F e G. Os acordes da transcrição anotados são os acordes ouvidos na gravação, embora os mesmos possam diferir dos acordes originais da canção. Todas as colcheias, a menos que seja indicado, soam como *swing eights* ("colcheias swingadas"), ou seja, duas colcheias seguidas soam como uma semínima seguida de colcheia em tercinas.



Ex.1 – Típico padrão de melodia sincopada sobre baixo não-sincopado do *ragtime*.

### 7 – Práticas de Performance em *Tiger Rag*

Uma análise da transcrição da gravação de *Tiger Rag* (veja a edição de performance completa neste número de *Per Musi*) pelo selo Ultraphone (P-77162) revela bem o estilo do *Le Quintette*. Considerado um clássico do *ragtime*, *Tiger Rag* era tradicionalmente tocado em andamento rápido; nesta versão do quinteto o andamento é a semínima a 165. A forma e harmonia originais da música são as seguintes:

Seção A: 8 compassos repetidos em SibM

Seção B: 8 compassos em Fá M

Seção A: 8 compassos em SibM

Seção C (Trio): 24 compassos em MibM

Seção D: 32 compassos em Lá bM

A versão do *Le Quintette* manteve a forma original. Na Seção A, c.1-8, em Sib M, Reinhardt e Grappelli tocam sua versão do tema em sextas paralelas como podemos observar no (Ex.2).

Na Seção B, nos c.10-17, o violino toca o novo tema em Fá M. Após o retorno da Seção A, nos c.18-25, segue a Seção C, o trio, (c.26-49) em Mib M. Nesta seção, Grappelli toca uma frase diatônica descendente no c.26-27 que se distancia da melodia original, dando a ela um efeito *blues*, ao tocar a terça do acorde como terça menor (a nota Sol b 5, no c.26) e também a sétima como sétima menor (Ré b 5, no c.27) sobre o acorde de Mib M (Ex.3).

Diferentemente do estilo de frases em *legato* de Grappelli, Reinhardt toca o próximo *break* de dois compassos

(c.28-29) com ataques percussivos (Ex.4). Aqui, Reinhardt explora seguidamente o motivo formado por três semicolcheias cromáticas ascendentes, motivo que reflete uma técnica instrumental muito idiomática e comum no violão. Ao acentuar a primeira das três notas deste motivo, ele reforça a ideia de uma métrica ternária (3/8) dentro da rítmica binária prevalente (2/4), recurso que se tornou cada vez mais comum na improvisação do jazz. O *break* é finalizado por uma extensão do motivo cromático, cujo caráter conclusivo é enfatizado pela aceleração do mesmo por meio de fusas.

A Seção D em Lá b M é a seção dos solos de improvisação, composta de quatro choruses. Reinhardt começa sua improvisação no chorus 1 com uma anacruse de Lá b (sobre um acorde de Mi b M) no compasso 49, antecipando a tônica do acorde seguinte. Mas, ao invés de confirmar esta tônica e de uma maneira incomum para a época, ele toca a sétima maior do acorde (a nota Sol 4), como mostra o Ex.5.

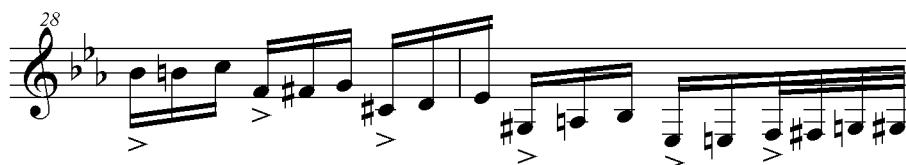
Com uma palheta, Reinhardt era capaz de tocar *tremoli* extremamente rápidos, como ocorre, por exemplo, no *chorus 1* (c.21-24), uma habilidade *provavelmente advinda da* tradição cigana. Grappelli começa seu solo no *chorus 2* tocando um motivo de duas notas, Mib 6 e Dó 6 (c.1-5). Ele varia as duas notas mudando seu ritmo cada vez que elas aparecem. No *chorus 2* (c.23 e c.25), Grappelli toca notas *blue*: a sétima Dób 6 sobre o acorde de Db M. O *chorus 3* começa com um solo do contrabaixo (c.1-14) de Louis Vola consistindo de frases escalares, mas o que segue, ao invés de uma continuação da improvisação, é um arranjo do grupo onde parte da melodia é executada pelo violino e, depois, pelo violão.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'violino' and the bottom staff is labeled 'violão'. Both staves are in the key of B-flat major (one flat) and 2/4 time. The music consists of parallel sixths. Chords Bb, F7, and Bb are indicated above the staves. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

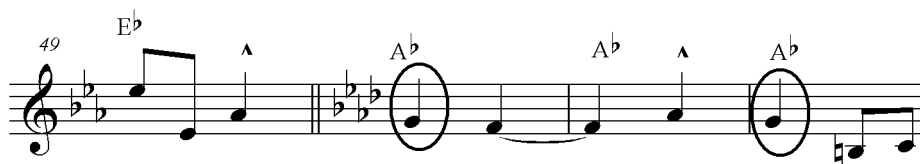
Ex.2 – Tema de *Tiger Rag* em sextas paralelas na performance de M, Reinhardt e S. Grappelli

The image shows a single staff of musical notation in the key of E-flat major (three flats) and 2/4 time. It starts at measure 25. The notes Gb and Eb are circled, representing blue notes. Chords Bb and Eb are indicated above the staff.

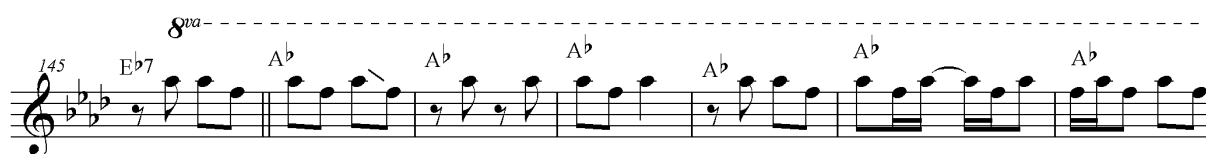
Ex.3 – Notas *blue* em improviso de S. Grappelli em *Tiger Rag*.



Ex.4 – Motivo cromático sugerindo métrica ternária na improvisação de D. Reinhardt na seção C de *Tiger Rag*.



Ex.5 – Improvisação de D. Reinhardt em *Tiger Rag* com ênfase na sétima maior.



Ex.6 – Improvisação de S. Grappelli em *Tiger Rag* utilizando apenas duas notas.

Grappelli antecipa sua improvisação no *chorus* 4 (o último) de uma maneira parecida com o *chorus* 3, isto é, alternando entre duas notas e variando seu ritmo, desta vez por sete compassos (c.145-151): o Lá<sup>b</sup> 6 e o Fá 6, que são a tônica e a sexta do acorde de Lá<sup>b</sup> M, respectivamente (Ex.6).

## 8 – Considerações finais

O violonista Django Reinhardt e o violinista Stephane Grappelli lideraram, a partir de 1934 e por quase 15 anos, um dos melhores grupos de jazz que surgiram na Europa. No desejo de conciliar a música clássica com o jazz, a comunidade francesa interessada no gênero estimulou e apoiou a ascensão do *Le Quintette du Hot Club de France*. Nas *big bands* dos anos da década de 1930, a seção rítmica consistia principalmente de piano, guitarra, bateria, e baixo. Entretanto, a originalidade do *Le Quintette*, formado por um violino e um violão solistas, acompanhados por dois violões e um baixo, aliados ao virtuosismo e genialidade de Django Reinhardt e Stephane Grappelli, contribuiu para uma nova formação instrumental no jazz e ajudou a elevar o nível de apreciação e de sua performance na França.

Até o começo dos anos de 1930, a maioria de músicos de jazz franceses imitava os jazzistas norte-americanos, o que é ilustrado na fala do musicólogo de jazz William KENNEY (1984, p.22):

Phillipe Brun chegou a tocar bem o trompete num estilo altamente influenciado por Bix Beiderbecke. No começo de sua carreira, Andre Ekyan soava bem parecido com Frank Trumbauer no saxofone do alto. O jovem Alix Combelle só pensava em Coleman Hawkins.

Entretanto, Reinhardt e, talvez com menos destaque, mas igualmente importante, Grappelli, se destacaram entre seus contemporâneos europeus, sendo os primeiros a desenvolver um estilo altamente pessoal dentro do jazz na Europa. Sua importância histórica ainda pode ser observada pelas constantes re-edições das gravações do *Le Quintette*, que parecem ter um público sempre renovado.

O estilo de improvisação de Reinhardt e Grappelli pode ser verificado através de uma análise da transcrição de *Tiger Rag*, onde podemos também constatar a opinião comum, de que Reinhardt geralmente exibiu uma improvisação mais sofisticada do que Grappelli.

Ainda nos dias de hoje, bandas que tocam no estilo do *Le Quintette* podem ser encontradas em locais referenciais como o *Hot Club of San Francisco*, *Hot Club of Detroit*, e outros lugares em todo o mundo, demonstrando que o *gypsy jazz* e as tradições do grupo *Le Quintette du Hot Club de France* continuam vivas.

## Referências de texto

- ANTONIETTO, Alain. *Djangology*. Notas do CD.EMI France, v.1-11, 1990, p.12.
- BORÉM, Fausto. O anticlímax da História do Soldado de Stravinsky: proporção, coerência harmônica e relação texto-música na sequência Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral. *Em Pauta*. v.12. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p.131-154.
- CHERRET, Ted, ed. *The Genius that was Django Reinhardt*. London: privately printed, 2001, p. 58.
- DELAUNAY, Charles. *Delaunay's Dilemma: De la Peinture au Jazz*. Macon: Editions W, 1985, p.64.
- GRAPPELLI, Stéphane avec Joseph Oldenhove, Jean Marc Bramy. *Mon Violon pour tout Bagage: Mémoires*. Paris: Calmann-Lévy, 1992, p. 56.
- HENSHAW, Laurie. "Swing Guitars." *Melody Maker* Agosto 1942, p. 4.
- HOEFER, George. "The Magnificent Gypsy." *Down Beat* 14 July 1966 : p. 21-24.
- JORDAN, Matthew F. "Jazz Changes: A History of French Discourse on Jazz from Ragtime to Be-Bop." Ph.D. Dissertation, Claremont Graduate School, 1998, p.281.
- KENNEY, William Howland. "Le 'Hot:' the Assimilation of American Jazz in France, 1917-1940." *American Studies* 25 (Spring 1984): p. 5-24.
- KERNFELD, Barry, ed., *The New Grove Dictionary of Jazz* London: Macmillan Press, 1988, p.932, s.v. "Notation" by Robert Witmer.
- MORGENSTEN, Dan. "Jazz Fiddle." *Downbeat* 34 February, 1967, p.16-19.
- SCHULLER, Gunther. *Early Jazz*. Oxford University Press: New York, 1968, p.34.
- SMITH, Geoffrey. *Stéphane Grappelli*. London: Pavilion, 1987, p.61.
- TIRRO, Frank. *Jazz.: A History*. W.W.Norton& Company: New York, 1993, p.19.

## Referência sonora

- LE QUINTETTE DU HOT CLUB DE FRANCE. Tiger Rag. In: *Chronological Django Reinhardt: 1934-1935*. Classics Records, França, remasterizado em 1993.

## Referência de partitura

- ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND. Tiger Rag (1917) na performance do Le Quintette du Hot Club de France. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.xxx-xxx.

**Adriana Costa** é Mestre em Música e Doutora em Música pela Shennadoah University (EUA), violinista da Orquestra de Câmara OPUS, pesquisadora e professora de violino. Tem trabalhos publicados na área do jazz pela *International Association of Jazz Educators Journal* e *Nottingham University Press*. Além disso, já apresentou trabalhos de pesquisa na *International Association of Jazz Educators Conference* nos EUA e na *Hot and Cool Conference* em Seysses na França.