



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Questões de performance no saxofone em duo com bateria através da análise da gravação de *Interstellar Space* e de um estudo de caso.

Felippe Figueiredo

Orientação: Eduardo José Tavares Lopes

Co-orientação: José Manuel Amaro de Menezes

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, 2016

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Questões de performance no saxofone em duo com bateria através da análise da gravação de Interstellar Space e estudo de caso.

Trabalho de projeto apresentado na Universidade de Évora para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em Música, com especialização em Interpretação, sob orientação científica do Doutor Eduardo José Tavares Lopes, professor do Departamento de Música da Universidade de Évora.



AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Eduardo Lopes e ao Prof. José Menezes pela orientação e co-orientação de forma precisa, que em muito acrescentou na produção deste trabalho.

Agradeço aos músicos que gentilmente atenderam ao meu pedido de entrevista e concederam-me importantes informações. São eles: Carlos Zingaro, Krzysztof Topolski, Maria Kim Grand, Mario Checchetto, Mats Gustafsson e Nuno Morão. Também incluo neste agradecimento os dois bateristas José Salgueiro e Ivan Sanjuan Cortes, que aceitaram realizar sessões práticas de forma a fornecer material para este estudo.

Arnaud e Magno, muito obrigado pelo encorajamento, parceria e suporte, não só neste trabalho mas por todos os anos de nossa amizade.

Raquel, Clara e Theo, a vocês dedico este trabalho. Vocês são essenciais para mim.

RESUMO

O duo de saxofone e bateria tem sido um ensemble cada vez mais utilizado por instrumentistas de várias culturas, haja visto o número crescente de disco editados nesta formação, principalmente após o ano de 2000-02. Um dos principais factores que levam aos músicos a optar por esta combinação é a possibilidade de construir uma performance improvisada com possibilidades diversas de exploração, livre de estruturas e pré-definições.

A presente pesquisa tem como objectivo abordar a construção performativa do saxofone dentro deste ensemble, com destaque à gravação de *Interstellar Space*, ressaltando os recursos musicais que John Coltrane recorre para o desenvolver de sua performance, e também serão abordados aspectos interpessoais de comunicação e criatividade.

Palavras-chave: duo, ensemble, saxofone, bateria, improvisação, performance.

Saxophone performance matters in duo with drums by analysis of Interstellar Space and case study.

ABSTRACT

Based on the increasing number of discs edited in this formation, mainly after the year 2000-02, it is possible to see that the saxophone and drums duo has been an ensemble increasingly used by instrumentalists of diverse cultures. One of the main factors that lead musicians to opt for this combination is the possibility of constructing an improvised performance with diverse possibilities of exploration, free of structures and pre-definitions.

The present research aims to approach the saxophone performative construction of in this ensemble, with emphasis on the recording of Interstellar Space, highlighting the musical resources that John Coltrane used to develop his performance, and will also approach interpersonal aspects of communication and creativity.

INDICE

1. INTRODUÇÃO	7
2. HISTÓRICO DO DUO NO JAZZ	11
2.1 De 1937 à 1962	12
2.2 Breve análise performática dos primeiros registos	16
2.2.1 Benny Goodman e Gene Krupa	16
2.2.2 Bud Freeman e Ray McKinley	19
2.2.3 Sonny Rollins e Philly Joe Jones	21
2.2.4 Shelly Manne e Coleman Hawkins	24
3. INTERSTELLAR SPACE (1967)	33
3.1 Mars	36
3.2 Venus	37
3.3 Jupiter	38
3.4 Saturn	39
4. PERFORMANCE NO DUO	41
4.1 Comunicação na performance	44
4.2 O processo criativo no duo	45
5. ESTUDO PRÁTICO	48
5.1 Metodologia	48
5.2 Material musical	49
6. CONCLUSÃO	52
BIBLIOGRAFIA	56
DISCOGRAFIA	60
ANEXO A	61
ANEXO B	64

1. INTRODUÇÃO

Cada conjunto musical, quer seja ele instrumental ou vocal, carrega em si características peculiares que podem ser perceptíveis de forma auditiva, proporcionadas pelas qualidades tímbricas de cada instrumento/voz que o compõe, e performativas, onde um mesmo músico adequa a sua atuação a conjuntos formados por um número maior de instrumentistas/cantores, e a menores, como por exemplo o dueto/duo, que será o conjunto abordado nesta pesquisa.

Como consta no Dicionário Grove de Música (1994), a palavra dueto ou duo é definida por: “*Peça vocal ou instrumental (ou seção de uma delas) para dois intérpretes, com ou sem acompanhamento...*” A ideia de *dueto* transmitida através desta definição remete mais à uma composição, uma peça musical. O conceito que será adotado neste trabalho é o da palavra *dueto* ou *duo* como um ensemble, com base nas duas definições que serão demonstradas a seguir:

“**Duo.** (1) *Duet. (2) An ensemble of two players.” (The Harvard Dictionary of Music, 2003)

“**Ensemble.** (Fr., “conjunto”) Termo designando um grupo de executantes e/ou cantores; ...” (idem, 1994)

Ao longo da história do Jazz, a performance em duo, tanto acompanhado por uma seção rítmica como sem acompanhamento, é uma prática frequente, como pode-se verificar pela quantidade de registros realizados nestes contextos. Um exemplo de duo acompanhado ocorre no disco *Ella and Louis*, gravado em Agosto de 1956 pela editora *Verve Records*¹, onde Ella Fitzgerald e Louis Armstrong são os protagonistas do disco. Nesta gravação o duo é acompanhado pelo quarteto do Oscar Peterson (piano), integrado também por Buddy Rich (bateria), Herb Ellis (guitarra) e Ray Brown (contrabaixo)².

O duo sem acompanhamento também aparece em vários registros ao longo da história do Jazz. Exemplos de duos compostos somente por instrumentistas são: Jim Hall & Ron Carter (*Alone Together*, 1972), Red Mitchell & Clark Terry (*To Duke and Basie*, 1986), Stan Getz & Kenny Barron (*People Time*, 1992), entre outros.

¹ A editora foi formada em 1955 por Norman Granz com a finalidade de centralizar suas atividades de gravação e promover uma artista em particular: Ella Fitzgerald. Foi de Granz a ideia de realizar este duo com a cantora e com Louis Armstrong, tendo sido também o produtor deste trabalho. (Nicholson, 2013)

² Informação acedida em Julho, 2016, em allmusic.com

Neste contexto do duo sem acompanhamento (que é o foco deste trabalho) as combinações instrumentais/vocais são variadas. Nos exemplos citados acima encontram-se duos compostos pelos instrumentos guitarra elétrica e contrabaixo, trompete e contrabaixo, saxofone e piano. Outras combinações também são facilmente encontradas, tais como, duo de piano, duo de guitarras, voz e piano, além de inúmeras outras.

Este trabalho irá abordar a performance no duo formado por saxofone e bateria, uma combinação que difere dos padrões mais utilizados no Jazz, combinações estas que podem ser encontradas registradas em maior número.

Foi possível notar, ao fazer um levantamento de gravações neste formato específico de duo, que há uma crescente na performance com este ensemble. Reuni sessenta e nove discos (obviamente que este número não abrange todo o registo realizado com este ensemble) com o intuito constar neste trabalho como informação discográfica. Os títulos que serão documentados no anexo deste trabalho chegaram ao meu conhecimento através de pesquisa ao blog *The Free Jazz Collective* (2007) e também por indicação de outros músicos. Os critérios adoptados para que os discos fossem incluídos neste trabalho foram: discos onde o duo de saxofone e bateria fosse o único ensemble presente em todo o seu conteúdo, discos que eu tive acesso em formato físico ou digital e discos que foram editados até o final do ano de 2015.

Com a ilustração do gráfico a seguir (*figura 1*) é possível verificar o dado de crescimento do uso deste ensemble através da porcentagem de discos editados. O gráfico encontra-se organizado por décadas, com exceção do primeiro ponto (cor azul do gráfico) que excede uma década a abranger o período de 1967 (que foi o primeiro disco gravado a fazer uso somente deste duo) a 1979, e o último (cor vermelha do gráfico) que tem menos de uma década de abrangência, de 2010 à 2015 por ser o limite, por mim imposto, para viabilizar a realização deste trabalho.

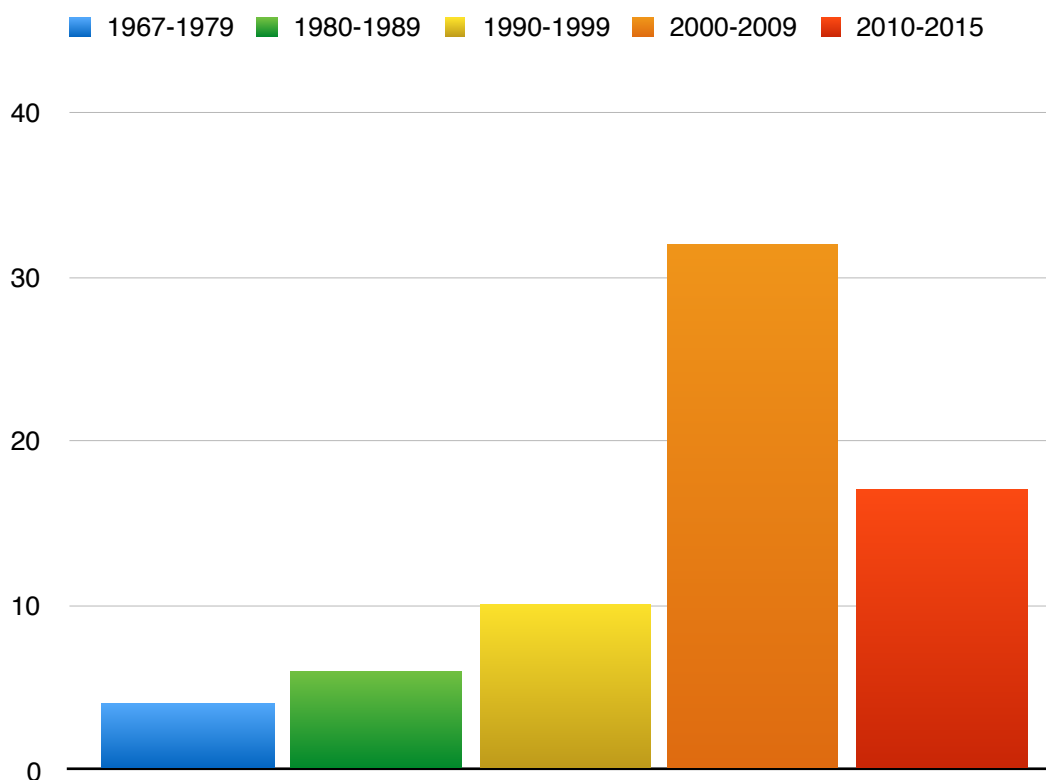


Figura 1

Gráfico demonstrativo da porcentagem de discos editados por década, abrangendo o período de 1967 a 2015.

Como pode ser observado no gráfico, a edição de discos com o duo está a crescer conforme o passar do tempo. Para ser mais detalhado, na secção azul estão contabilizados quatro discos, na verde seis discos, na amarela dez discos, na laranja trinta e dois discos e na vermelha dezessete discos (até 2015)³.

Neste trabalho, a proposta da pesquisa performativa do duo de saxofone e bateria limitar-se-á a ocorrências dentro do período histórico do Jazz e tomará como base para performance o disco gravado por John Coltrane e Rashied Ali, intitulado *Interstellar Space*, gravado em 22 de Fevereiro de 1967.

Sem desejar este trabalho tratar de relacionar o duo de saxofone e bateria com a forma de uma voz acompanhada pela percussão na música de origem afro americana, considero importante deixar aqui este relato, pois pode ser objecto de estudo futuro por pesquisadores e é ao mesmo tempo um fato curioso, pois por exemplo, o ritmo

³ Na secção Anexo deste trabalho encontram-se as informações referentes aos títulos de cada disco, os músicos que o gravaram e o ano em que foram editados. Esta lista encontra-se organizada cronologicamente e também com as referências das cores utilizadas no gráfico.

utilizado em dois casos que serão abordados nas secções a seguir, protagonizados pelos bateristas Gene Krupa e Ray McKinley é conhecido como jungle.

Em pesquisa realizada para a tese de doutoramento elaborada para o Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP) no Brasil, o músico e historiador Magno Bissoli Siqueira⁴ trabalhou com o pressuposto de que a música religiosa desenvolvida pelos afrodescendentes naquele país e transmitida de forma oral por alguns séculos no período da escravidão, remontava a um período mais longo no tempo do que se poderia encontrar⁵. Tinha como uma das suas características, o canto acompanhado pelos instrumentos de percussão e que por sua vez, tendo padrões constantes no acompanhamento, tinha também momentos de variações que poderiam talvez ser interpretadas como improvisação.

Esta pesquisa tem como objectivo destacar factores envolvidos no acto da performance musical dentro do duo com saxofone e bateria. Factores estes que muitas vezes não são perceptíveis ao público, e as vezes até mesmo aos músicos envolvidos, mas que colaboram para o desempenho performativo. Esta pesquisa também tem a intenção de difundir este ensemble para que este seja objecto de estudo em diversas áreas, e também de performance.

Os dados para a realização deste trabalho foram encontrados em materiais bibliográficos e áudio-visuais que abordam aspectos de relação interpessoal inseridos dentro do contexto da prática musical. Outra fonte de informação foram entrevistas realizadas com músicos que costumam tocar nesta formação e músicos ligados à improvisação livre. Também contactei um crítico de jazz para uma questão específica sobre a ocorrência do duo dentro da história do jazz.

A pesquisa encontra-se organizada da seguinte forma: primeiro será feito um histórico do duo na história do jazz, com o intuito de destacar elementos musicais presentes nestes registos, a seguir uma análise do disco *Interstellar Space*, na sequencia serão abordados alguns aspectos de comunicação e criatividade envolvidos na performance em duo e, por fim, um relato de estudo de caso feito entre mim e o baterista José Salgueiro.

⁴ Mais informações sobre o músico podem ser acedidas em <http://magno.dk>.

⁵ Esta pesquisa do Dr. Magno foi a base para seu livro *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas* (2012), Editora UNESP.

2. HISTÓRICO DO DUO NO JAZZ

Alguns acontecimentos na história do Jazz foram relevantes para que este dueto de saxofone e bateria pudesse ser reconhecido e utilizado como um ensemble. Tais acontecimentos foram destacados por músicos e um crítico musical por mim entrevistados ou que, direta ou indiretamente, tomei conhecimento.

Cada músico com quem tive contacto aponta para pontos diferentes no que diz respeito aos seus primeiros conhecimentos sobre este duo. Alguns relatam que começaram a perceber a ocorrência em momentos distintos presentes em faixas de discos gravados por quartetos e quintetos, onde alguns integrantes da banda paravam de tocar para que continuassem a soar somente a bateria e o saxofone, o que geralmente acontecia durante o solo do saxofonista. Conforme destacado por alguns dos entrevistados, estes momentos podem ser encontrados em gravações do quarteto de John Coltrane e também do quinteto de Art Blakey. Outros tiveram conhecimento através de discos que o duo de saxofone e bateria foi utilizado para gravar uma das faixas. Ainda outros tiveram seu contacto diretamente com discos a fazer uso exclusivo deste duo.

Semelhantemente, como foram acima descritas as formas de conhecimento deste ensemble, ocorreu com este duo na história do Jazz. Inicialmente foram aparições através do excerto de uma peça, posteriormente passou a ser usado em uma faixa dentro de um disco, até chegar a um álbum editado exclusivamente com a referente formação instrumental.

Não há um consenso no que diz respeito ao início da performance com o duo de saxofone e bateria no Jazz. O ponto comum entre os profissionais que foram entrevistados é o disco *Interstellar Space*, gravado por John Coltrane e Rashied Ali. Eles reconhecem este álbum como um marco no que refere-se ao ensemble (e muito provavelmente o primeiro que faz uso deste duo em todo seu conteúdo), mas também enfatizam que registros e ocorrências desta formação apareceram décadas antes. Abaixo a resposta do crítico de Jazz norte-americano Mark Corroto⁶ a um email em que pergunto sobre as origens deste ensemble:

“Coltrane (Interstellar Space) might have been the first to record in this manner, of course saxophonists and drummer have squared off in concerts and recordings for quite some time.” (entrevista concedida em Abril de 2016)

⁶ Crítico de Jazz e escritor Senior do site allaboutjazz.com

A seguir serão descritas algumas ocorrências do duo que encontram-se registadas em gravações de áudio⁷. Tais ocorrências são datadas antes do Interstellar Space e serão abordadas em ordem cronológica, o que não representa uma ordem de importância dos acontecimentos.

2.1 De 1937 à 1962

A primeira ocorrência considerada relevante por servir como amostra do duo, está contida em um registo de 1937, porém, os instrumentos que compõem o ensemble nesta gravação são o clarinete e a bateria. Embora este duo não esteja na exacta instrumentação abordada neste trabalho pelo facto de serem instrumentos de sopro diferentes, há uma familiaridade entre o clarinete e o saxofone. São instrumentos pertencentes à mesma família das madeiras⁸, com semelhanças em aspectos como emissão de som e também no que diz respeito à digitação. Fica evidente ao olhar as Big Bands e constatar que devido à proximidade dos instrumentos, os músicos da secção das madeiras costumam tocar saxofone, clarinete e flauta transversal.

Os protagonistas neste registo são Benny Goodman no clarinete e Gene Krupa na bateria, e quando é mencionado o nome de Goodman, em meados da década de trinta, referimo-nos a um dos principais artistas do Jazz. Tal reputação começou a tomar estas proporções a partir do outono de 1934, quando estreou o programa de rádio “*Let’s Dance*”⁹, onde a execução musical ficava a cargo de três orquestras a ser uma delas a *Benny Goodman’s band*. Esta tinha em seu repertório¹⁰ os sucessos populares daquela época, e isso fazia com que as pessoas tivessem, cada vez mais, interesse por ela, como demonstra em suas palavras o escritor *James Maher*: “...(eram) *músicas que nós conhecíamos e cantávamos... portanto, era nossa língua.*” (Documentário “Jazz”, *Ken Burns, 2001*)

⁷ Os duos de 1937 até 1962 que estão relatados neste trabalho foram indicados pelo saxofonista Tim Price, citado por José Menezes.

⁸ São instrumentos de sopro, cuja coluna de ar é posta em vibração através do fluxo de ar de encontro a uma borda ou mediante uma palheta. Tanto o clarinete quanto o saxofone fazem uso da palheta. (Dicionário Grove de Música, 1994)

⁹ Programa transmitido pela NBC em mais de cinquenta afiliados por todos os Estados Unidos da América, todos os sábados à noite, com conteúdo exclusivamente musical. (Gioia, 2011)

¹⁰ Os arranjos eram compostos por Fletcher Henderson, um dos principais arranjadores da época.

O acontecimento específico, que remete ao duo, ocorre na música *Sing, Sing, Sing*, uma composição de Louis Prima com arranjo de Jimmy Mundy, contudo a peça ficou bastante associada a Goodman. (Rickert, 2005)

Esta música foi introduzida ao repertório de Benny Goodman no início de 1936 e não foi registada até Julho de 1937. A peça teve o acréscimo de algumas partes que não estavam contidas no arranjo original, pois sofria alterações conforme era executada pela orquestra. (Tackley, 2012)

“Goodman did not record “Sing, Sing, Sing” until July 1937, by which time the number had developed into an ensemble showpiece that encompassed both sides of a 78 rpm disc (Victor 36205). and original parts and score of Jimmy Mundy’s arrangement no longer exist...” (idem; pp. 94)

Foi em uma destas alterações que, segundo relato da cantora Helen Ward, o baterista Gene Krupa continuou a tocar em um determinado ponto onde era suposto encerrar a música, e Benny Goodman começa a improvisar com ele. Abaixo está o comentário da cantora sobre o ocorrido:

“One night [at the Palomar Ballroom] Gene just refused to stop drumming when he got to the end of the third chorus, where the tune was supposed to end, so Benny blithely picked up the clarinet and noodled along with him. Then someone else stood up and took it, and it went on from there.” (idem)

Este solo que aconteceu com Goodman e Krupa encontra-se neste registo de Julho de 1937. Para além deste, a *Benny Goodman’s band* também realizou outras gravações desta mesma peça, e uma delas foi para ser incluída no filme *Hollywood Hotel*, onde o duo também é exibido¹¹ (Tackley, 2012). A popularidade dos músicos envolvidos acentua o alcance que estas gravações tiveram e isto pode ser comprovado com base na última edição da *Downbeat* do ano do registo.

Todo final de ano a revista *Downbeat*¹² traz em suas edições do mês de Dezembro um ranking onde encontra-se uma eleição, feita através de voto popular, dos melhores músicos, gravações, composições, e outras categorias mais, todas relacionadas aos acontecimentos do jazz referente ao ano em que é publicada. Com a data de 31 de

¹¹ O excerto do filme onde encontra-se a performance pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=OypwMHYt1nE> (acedido em Agosto de 2016). O duo acontece por volta dos 2’10” do ficheiro.

¹² Revista dedicada principalmente ao Jazz. Teve sua primeira edição publicada em 1934 e mantém-se até os dias actuais.

Dezembro de 1937, a revista divulgou a eleição do ano. Abaixo estão as modalidades que os músicos do dueto mencionado acima apareceram:

- **Gravação:** Benny Goodmam, Sing, Sing, Sing
- **Arranjo:** Benny Goodmam, Sing, Sing, Sing
- **Swing Band:** Benny Goodman
- **Solista:** Benny Goodman
- **Clarinetista:** Benny Goodman
- **Baterista:** Gene Krupa

Na edição de 31 de Dezembro de 1938, os dois músicos continuaram a ser mencionados nas mesmas categorias do ano anterior, com excessão da categoria de *Swing Band*¹³. Com base nestes dados que comprovam a popularidade desta gravação e destes músicos pode-se considerar que esta foi uma das primeiras amostras do duo formado por um instrumento das madeiras e um percussivo.

Os eventos posteriores a este duo entre Goodman e Krupa, que serão descritos a seguir, encontram-se no formato específico de saxofone e bateria. Nestas situações o ensemble será usado durante toda a execução de uma peça.

Com um intervalo de mais ou menos oito anos após 1937, chega-se a um novo registo com o duo formado pelo saxofonista tenor Bud Freeman¹⁴ e o baterista Ray McKinley. Esta performance encontra-se em uma faixa de aproximadamente 2'45" com o título de *The Atomic Era*, gravada originalmente em um 78 rotações, no outono de 1945. (Popa, 1979)

Freeman, no início da sua carreira, era um dos mais proeminentes integrantes de um grupo que veio a ser conhecido como *Austin High School Gang*. Ele e seus companheiros eram obcecados pela música e a cultura do Jazz, o que fez com que outros músicos tivessem passagem por lá, sendo dois deles Benny Goodman e Gene Krupa (Gioia, 2011). Outro encontro entre estes músicos, que torna relevante o destaque pela proximidade das datas, ocorreu em 1938, ano em que Bud Freeman passou a integrar a orquestra de Benny Goodman durante o período de um ano, a deixar em seguida para liderar o seu próprio grupo. (The Harvard biographical dictionary of music, 1996)

¹³ A eleição de melhor Swing Band de 1938 foi para Artie Shaw.

¹⁴ Compositor, *bandleader* e músico do Jazz principalmente conhecido por tocar saxofone tenor. Nasceu em Chicago em 13 de Abril de 1906 e morreu em 15 de Março de 1991.

Na sequência dos registos de duos de saxofone e bateria, o terceiro a ser destacado foi gravado em 1957. Nesta ocasião foi formado pelo saxofonista Sonny Rollins e o baterista Philly Joe Jones. Este duo interpretou o tema *Surrey with the Fringe on Top*¹⁵, que é uma das faixas que encontra-se registada no disco de Rollins intitulado *Newk's Time*, lançado em 22 de Setembro de 1957 pela editora Blue Note. (Rollins, 2016)

Sonny Rollins, na década de cinquenta, era reconhecido por exibir uma “improvisação temática” onde através do saxofone ele dissecava e desenvolvia materiais melódicos. No final da mesma década, ele foi uma alternativa para a proeminência de Coltrane como o saxofone líder daqueles dias. Enquanto outros saxofonistas estavam a explorar dissonâncias e improvisação livre, Rollins permaneceu focado em desenvolver um estilo de solo clássico, o que para alguns ficou caracterizado como uma mistura entre a *old school* do saxofone com elementos modernos para aquela altura (Gioia, 2011). O próprio saxofonista fala sobre isso com o entrevistador Bob Blumenthal, citado por Gioia (2011):

“I like to think there is a direct link between early jazz and jazz off any time.”

“I like to think that jazz can be played in a way that you can hear the old as well as the new. At least that's how I try to play.”

A performance do duo foi construída de uma forma onde cada integrante contribuiu para deixar evidente a melodia, harmonia e estrutura da peça. Eles obedeceram uma estrutura pré-estabelecida com introdução, exposição do tema na forma AABA, secção de improvisos dentro do *chorus*, reexposição do tema e encerramento.

O último registo a ser apresentado nesta secção ocorreu em Fevereiro de 1962, quando foi gravado o disco “2-3-4” do baterista Shelly Manne e editado no mesmo ano pela *Impulse Records*. O título do disco relaciona-se com formações instrumentais diversificadas, por isso, “2” refere-se a duo, “3” a trio e “4” a quarteto¹⁶. O baterista formou o duo com o saxofonista Coleman Hawkins para gravar uma faixa que recebeu o nome de “*Me and some drums*”.

Este registo tem a duração de quase seis minutos de uma performance que não foi construída sobre a base de um tema e de uma estrutura condutora. A gravação tem no início Coleman Hawkins ao piano, a tocar sozinho durante alguns segundos, até que

¹⁵ Composição de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein em 1943. Esta peça foi composta para um musical chamado *Oklahoma!*

¹⁶ Acedido em Junho, 2016, em <http://www.jazzmessengers.com/en/20738/shelly-manne/234>

Manne une-se a ele. Aproximadamente ao 1'50" Hawkins deixa o piano e inicia sua performance com o saxofone tenor.

Os instrumentistas conseguiram atribuir funções não tão comuns ao que é de costume aos seus instrumentos. Hawkins, em alguns momentos, trabalhou com linhas melódicas que remetem a grooves de contrabaixo, e Manne desenvolveu ideias melódicas na bateria, o que era uma particularidade já presente no músico, como ele mesmo descreve no relato abaixo:

"When I'm playing, I think along melodic lines. For instance, I can go up as the notes go up. I may not hit them on the head, but the drums are a very sympathetic instrument and I can sometimes sound like I'm playing the melody without being right in tune. Naturally, I don't have the whole keyboard at my fingertips. I've only got four drums to work with, so I do the best I can with them to point out the melodic line." (Shelly Manne, citado por Orthmann, 2013)

Cada duo mencionado até aqui demonstrou particularidades semelhantes e distintas no que refere-se ao desenvolvimento da performance neste ensemble. Estes pontos distintos serão brevemente destacados no tópico a seguir.

2.2 Breve análise performática dos primeiros registos

A manter a mesma sequência cronológica dos acontecimentos relatados anteriormente, serão demonstrados aqui aspectos relacionados com a performance destes duos com o intuito de ressaltar as principais estratégias utilizadas por cada um deles.

2.2.1 Benny Goodman e Gene Krupa

O duo nesta ocasião aconteceu em um trecho, com duração aproximada de 1'10", da peça Sing, Sing, Sing, executada pela Big Band de Benny Goodman. Antes deste momento houve um solo de trompete¹⁷ que foi seguido de um *tutti* da orquestra para sua conclusão, e que foi executado a começar com a dinâmica em um crescendo de *piano* até atingir um *fortíssimo* quando repousou na tonalidade de Am, como exemplificado na figura seguinte.

¹⁷ Solo do trompetista Harry James.

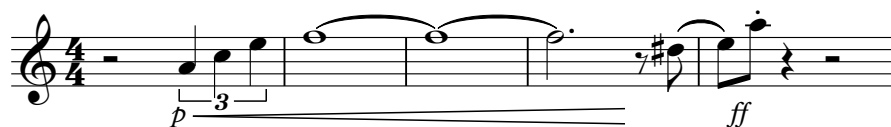


Figura 2

Voz principal da frase executada pela Big Band, antes do início do duo.

Na sequência desta intervenção, Gene Krupa continua a manter o groove com as mesmas características que foram aplicadas durante toda a peça. A presença dos sons dos tambores da bateria são constantes e remetem a um primitivismo, assim como o “jungle”, estilo bastante associado à música de Duke Ellington (Tackley, 2012). A performance do baterista fica basicamente estruturada como mostra a figura abaixo, a apresentar pequenas variações nas acentuações e acréscimo de algumas células rítmicas durante a execução.



Figura 3

Groove executado por Gene Krupa.

Após três compassos Goodman une-se a Krupa com o início do seu solo, a fazer uso do mesmo motivo final (as últimas três colcheias da figura anterior) do *tutti*, como pode ser observado no trecho da transcrição¹⁸ a seguir.



Figura 4

Início do solo do clarinetista a fazer uso do motivo final executado pela Big

Goodman desenvolve o solo sobre o centro tonal de Bm (tonalidade para o clarinete), a usar como principal base melódica a escala da tonalidade. Algumas alternativas são acrescentadas de forma a conseguir trazer diversidade sonora à melodia do improvisado. Um destes recursos é a alteração do VII grau da escala de menor para

¹⁸ As transcrições encontram-se transpostas para os instrumentos a que se referem.

maior, o que passa a ser a escala de Bm harmónica, onde o V grau do campo harmónico é maior, e Goodman aplica a cadência V - Im. Abaixo, dois exemplos.

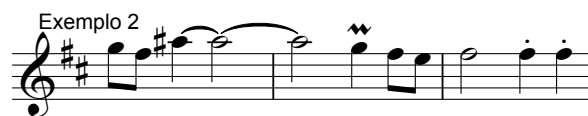


Figura 5

Excertos extraídos do solo de Benny Goodman onde encontra-se a utilização do quinto grau maior

O exemplo dois da figura acima pode, visualmente, não exemplificar a cadência V - Im, mas esta torna-se mais perceptível ao ouvi-la dentro do contexto do solo. O clarinetista aproveita o acréscimo da sétima maior para utilizar o arpejo diminuto, como demonstrado a seguir.



Figura 6

Trecho do solo com o uso do arpejo diminuto

Para citar mais um exemplo de variação à tonalidade de Bm natural, nota-se a substituição da nota F# por F natural, o que pode ser interpretado como *blue note*, a terceira menor de D, a relativa maior de Bm. Esta ocorrência encontra-se demonstrada nos exemplos abaixo.



Figura 7

Trecho onde aparecem a utilização da Blue Note

Outros materiais melódicos também estão presentes no improviso do clarinetista para além dos demonstrados, tal como, aproximações cromáticas e diatónicas.

Pode-se deduzir que os músicos não definiram previamente um número exacto de compassos para executar a performance. Isto pode ser constatado ao comparar a duração das atuações na gravação de Julho com a presente no filme *Hollywood Hotel*, onde a primeira tem aproximadamente 1'10" de duração, com pulsação em torno de 230 bpm, e a segunda aproximadamente 0'53", com pulsação em torno de 248 bpm.

2.2.2 Bud Freeman e Ray McKinley

Como relatado anteriormente, este duo gravou uma peça (*The Atomic Era*), e já ao início é possível detectar que o groove executado por Ray McKinley remete ao de Krupa. Esta ligação dá-se principalmente pelo facto de ambos os bateristas construírem suas performances com a sonoridade dos tambores da bateria, a gerar assim uma associação com a sonoridade do “*jungle*”. O groove estabelecido por McKinley é, com algumas variações no decorrer da música, como demonstrado na transcrição a seguir.



Figura 8

Groove executado por Ray McKinley

No registo desta peça, a execução está estruturada com introdução de oito compassos, só com bateria, e segue com a entrada do saxofone tenor a expor a melodia do tema composto a totalizar trinta e dois compassos, sobre a forma AABA. Uma secção de improviso inicia-se após a exposição do tema, onde a forma é mantida até o final do primeiro chorus.

Freeman improvisa na tonalidade do tema, que está em Em (para o saxofone tenor), e constrói as melodias a basear-se no primeiro e no quinto grau maior (Em - B). Ao início ele explora elementos rítmicos a valorizar o contratempo, como pode-se conferir a seguir:



Figura 9

Transcrição do início do solo de Bud Freeman

A ênfase em frases com propriedades mais rítmicas torna-se uma característica presente na improvisação do saxofonista durante toda esta performance. Ao longo do improviso as frases são construídas com notas curtas (colcheias) inseridas alternadamente no tempo e no contratempo, como pode ser observado na *Figura 9*.

Também é usada a variação da acentuação das notas dentro de uma frase, como demonstrado abaixo.



Figura 10

Variação da acentuação dentro da frase

No encerramento do primeiro chorus, o duo desprende-se da estrutura de trinta e dois compassos e passa a um “segundo chorus” onde continua estabelecida a tonalidade da música, assim como as características performáticas do duo.

Ao final do solo, Freeman toca três vezes uma melodia de um compasso e meio, a mostrar que está a dirigir-se ao final, enquanto McKinley continua a manter o groove, a fazer uso somente dos tambores. A melodia tocada pelo saxofonista encontra-se escrita a seguir.



Figura 11

Frase que prepara a transição para o final

Na continuação os músicos fazem uma transição para chegar até a parte final, onde os dois unem-se na mesma ideia, que é formada por uma frase sincopada.



Figura 12

Transcrição da transição dos músicos para o fim

Na parte final Freeman executa uma frase que também possui um compasso e meio de duração e McKinley junta-se a ele nos dois últimos tempos da frase a reforçar a ideia rítmica da melodia. O baterista sempre repete sua frase no tempo seguinte como se fosse o eco da informação anterior. Veja transcrição abaixo.

Figura 13

Transcrição do encerramento da performance

É possível notar neste duo uma linha estratégica seguida pelos intérpretes para desenvolver a performance. Foi estabelecida uma estrutura com introdução, exposição do tema na forma AABA, secção de improvisos, “ponte” do improviso para o trecho final e encerramento. Dentro desta estrutura e com base na situação demonstrada pela *Figura 11*, pode-se supor que os intérpretes fizeram uso do material musical para situarem-se dentro da forma, a direcionar a atuação para o encerramento.

Mais um ponto performativo a ser destacado é a forma como Bud Freeman conduz sua performance. Ele consegue evidenciar as estruturas rítmicas de suas melodias, o que pode ser interpretado como uma forma de inserir-se nas características mais presentes da bateria e também de atribuir outras funções ao instrumento que não são tão comuns.

2.2.3 Sonny Rollins e Philly Joe Jones

Este duo contrói sua performance dentro de uma estrutura que fica explícita durante toda a gravação. A bateria inicia com quatro compassos de introdução, onde marca as semínimas no bombo e as mínima nos pratos. Rollins inicia com uma melodia introdutória que se desenvolve por dezesseis compassos, enquanto Jones continua com a ideia inicial. Após esta secção segue a exposição do tema, onde o baterista

passa a condução de Jazz e o saxofonista expõe a melodia, que possui o chorus com trinta e seis compassos e encontra-se na forma AABA. A seguir encontra-se a transcrição¹⁹ da interpretação que Rollins fez da parte “A” do tema.

The musical score for Figure 14 is written in G major and consists of four staves. The first staff begins with a boxed 'A' and a 7-measure rest, followed by notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The second staff continues with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The third staff continues with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The fourth staff continues with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. Chords are indicated above the notes: C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, A-7, D7, A-7, D-7, G7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, A-7, D7, A-7, D-7, G7.

Figura 14

Interpretação da parte A do tema, executada por Rollins

Com o término da exposição do tema dá-se início à secção de improvisos. Sonny Rollins, durante quatro chorus, constrói seu solo de forma a deixar perceptível a presença da estrutura do tema. A seguir, a parte “A” do primeiro chorus de improviso executado por Sonny Rollins.

The musical score for Figure 15 is written in G major and consists of three staves. The first staff begins with a 7-measure rest, followed by notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The second staff continues with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The third staff continues with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. Chords are indicated above the notes: C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, A-7, D7, A-7, D-7, G7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, D-7, C^Δ7, D-7, E-7, A-7, D7, A-7, D-7, G7.

Figura 15

Transcrição do primeiro A do solo de Rollins

¹⁹ A transcrição encontra-se transposta para o saxofone tenor. Os acordes foram apontados com base no *Real Book 6th Edition*.

Ao comparar as duas transcrições acima (figuras 14 e 15) nota-se que o saxofonista usa de alguns recursos melódicos do tema durante o improviso. Na parte “A” da melodia verifica-se que a nota G está bastante presente, e Rollins faz uso disso ao improvisar durante a primeira parte “A”. Nos dezesseis compassos do primeiro chorus de improviso exibidos na *figura 10*, pode-se conferir que o músico também deixa a nota G em evidência através do número de ocorrência e do uso de aproximação cromáticas meio tom abaixo para alcançar a nota (compassos 10, 11 e 12 da figura acima). Esta é uma estratégia utilizada no decorrer dos quatro chorus de improviso nas partes “A”, quer nos dois iniciais ou no final da estrutura AABA.

Outro recurso que o saxofonista usa para deixar claro em qual ponto da estrutura ele está a improvisar é inserir frases da própria melodia com, ou sem, pequenas variações, como demonstrado a seguir.



Figura 16
Citação da melodia durante o solo

Esta referência ocorre no nono e décimo compassos do segundo chorus do improviso, e faz menção à melodia que ocorre nos compassos equivalentes do tema. Neste trecho, Rollins executa as duas primeiras semínimas (G) uma oitava acima e, no compasso seguinte, altera alguns valores das notas. Tais alterações não descaracterizam a melodia, o que torna possível ao ouvinte reconhecê-la durante o improviso.

Quando Sonny Rollins está a improvisar na parte “B” ele muda a estratégia que até então foi utilizada, passando a construir melodias que deixam a sequência harmônica mais perceptível, já que não há o acompanhamento de um instrumento a fazer a harmonia.



Figura 17
Excerto do solo em que Rollins evidencia a harmonia

O exemplo anterior refere-se a parte “B” do segundo chorus de improviso, que demonstra como o saxofonista construiu as frases de forma a evidenciar a sequência harmónica do trecho em questão.

Logo após, os dois músicos começam um novo momento dentro da secção de improvisos onde o saxofonista e o baterista alternam-se entre eles a fazer cada um quatro compassos de improviso, o que também é feito dentro da estrutura do tema. Após dois chorus com a alternância de quatro compassos, os intérpretes passam a alternar em dois compassos cada um, durante um chorus. A secção de improvisos tem o encerramento com o solo de Philly Joe Jones durante um chorus.

Na sequência deste período de improvisos a performance caminha para o final com a reexposição do tema feita pelo duo, onde Rollins toca a melodia de forma mais improvisada. Para finalizar a faixa, fica estabelecida uma repetição entre o penúltimo e antepenúltimo compassos da melodia (*Vamp*) quando, depois de alguns segundos, é dado *fade out* para o encerramento.

Este duo executou uma performance dentro da forma, do número de compassos do chorus e também da harmonia do tema. Como já mencionado nesta secção, foram utilizados alguns recursos para que estes atributos fossem evidenciados.

2.2.4 Shelly Manne e Coleman Hawkins

No início da performance, Coleman Hawkins ao piano toca uma frase curta na região grave com características que lembram uma linha de groove do contrabaixo. Após poucos segundos, Hawkins passa a incluir acordes com a mão direita, enquanto continua com a linha do baixo com a mão esquerda, e Manne une-se ao saxofonista com frases mais curtas e espaçadas, começando a desenvolver ideias a alternar a sonoridade e a altura gerada pelos sons da tarola, do tom-tom, do timbalão e do bombo²⁰.

Por tratar-se de uma performance improvisada, não há estabelecido uma forma de compasso fixa, por isso os intérpretes fazem uso desta condição e alternam entre

²⁰ Durante os momentos onde Shelly Manne desenvolve ideias melódicas ele não faz uso dos pratos da bateria. Através da gravação percebe-se quatro sons distintos (sem considerar os pratos), que na transcrição eu associei da seguinte forma: tarola sem esteira - terceiro espaço; tom-tom - terceira linha; timbalão - segundo espaço; bombo - primeiro espaço.

compasso quaternário e ternário. Na figura abaixo está a transcrição do momento em que o Manne inicia a performance com Hawkins²¹.

The musical score for Figure 18 consists of two staves. The upper staff is for the Piano (Pno.) and the lower staff is for the Drums (Dr.). The piano part is in 4/4 time and features a melodic line in the bass clef with a circled '8' indicating a specific note. The drum part is in 3/4 time and includes two triplet patterns marked with '3'.

Figura 18

Transcrição do início da performance, com Hawkins ao piano

Outra particularidade observada já ao início é a característica melódica que Shelly Manne consegue dar à bateria. Na figura a seguir é possível notar como o baterista absorve e faz uma adaptação, com a divisão rítmica e, através da altura dos tambores, do motivo melódico estabelecido na clave de Fá do piano.

The musical score for Figure 19 consists of two staves. The upper staff is for the Piano (Pno.) and the lower staff is for the Drums (Dr.). The piano part is in 4/4 time and features a melodic line in the bass clef with a circled '8' indicating a specific note. The drum part is in 3/4 time and includes a triplet pattern marked with '3'.

Figura 19

Transcrição a mostrar a repetição que o baterista faz do motivo presente na clave de Fá do piano.

A sonoridade do ensemble é alterada quando Coleman Hawkins deixa o piano e passa ao saxofone tenor após aproximadamente um minuto e cinquenta segundos de duração da faixa. Durante esta transição, Manne faz uma preparação para o novo

²¹ Por estarem, neste primeiro momento, a tocar sem pulsação regular, a forma em que a transcrição se encontra não traduz o valor exato de duração das notas e pausas, mas foi a forma que eu julguei ser a mais clara para exemplificar a informação.

período, a iniciar com rulo e em seguida com um crescendo até culminar em um novo período. Esta preparação encontra-se abaixo.



Figura 20
Transição executada pelo baterista

Neste novo momento Manne conserva o traço de uma performance com característica melódica. Neste ponto também a pulsação torna-se mais regular e há a sensação de um compasso ternário simples. Abaixo a transcrição da frase de Manne quando fica estabelecido este período.



Figura 21
Caracterização melódica dada pelo baterista

Como demonstrado no excerto acima, a forma como a linha está construída, com diversidade rítmica e de altura das notas, leva-se à percepção de que o músico está a desenvolver uma linha melódica que, com a entrada do saxofonista, soará um “contraponto improvisado” a duas vozes.

Na sequência da transcrição anterior, Coleman Hawkins passou ao saxofone tenor e manteve a mesma tonalidade que estava (Eb menor, nota de concerto). O saxofonista agrega informações que estavam a ser reproduzidas pelo baterista para construir suas frases iniciais, como pode ser conferido na transcrição a seguir:



Figura 22
Início do solo de Hawkins no saxofone tenor, em contraponto com a bateria

Pela frase de Hawkins, transcrita acima, nota-se que o músico inseriu-se no contexto a aproximar-se sonoramente do que Manne estava a tocar (figura 21). As colcheias em *staccato* ao início da frase, a construção rítmica e o caminho melódico geram esta associação (figura 22). Neste mesmo exemplo é possível destacar a ideia de duas linhas melódicas a caminhar paralelamente, como pode ser observado através de algumas situações, que surgem do improviso dos dois músicos. No primeiro compasso, a partir do segundo tempo, eles executam a mesma figura rítmica enquanto que, melodicamente, fazem caminhos opostos. Em outros momentos, enquanto um instrumentista executa uma nota com maior duração, o outro contrapõe com notas de menor duração, como é possível notar no primeiro tempo do terceiro compasso e no quarto compasso.

Durante este primeiro momento com Hawkins no saxofone tenor, há uma sonoridade que se destaca gerada pela combinação de notas que o músico faz da escala pentatónica, que no caso é a pentatónica de Fm. Como uma variação à pentatónica, Hawkins acrescenta o nono grau da tonalidade (nota G). Além da pentatónica, o arpejo de Fm7 também está bastante presente na construção melódica do saxofonista. Abaixo está um exemplo da aplicação da escala pentatónica e do acréscimo do nono grau.



Figura 23

Transcrição da aplicação da pentatónica

Aproximadamente aos 2'35" da gravação, enquanto continua a fazer sua performance com as mesmas características já citadas, Manne adiciona o *Hi-Hat* a marcar uma semínima a cada dois tempos, em andamento dobrado (208 bpm). Esta marcação da semínima com intervalo do mesmo valor entre elas é algo característico na bateria a tocar Jazz, onde o *Hi-Hat* marca o segundo e o quarto tempo do compasso. Esta nova informação aponta para um outro momento dentro da performance dos músicos.

O processo de mudança para um novo momento na performance tem início com Manne a marcar a semínima no tom-tom da bateria (poucos segundos antes o *Hi-Hat* já não estava mais em uso), enquanto Hawkins executa uma frase descendente (figura

19). O último compasso da transcrição abaixo mostra que Manne passou a marcar a semínima no *Hide*, que até então não havia sido utilizado durante o registro.

Figura 24
Mudança de condução do baterista

Nos seis compassos seguintes, Coleman Hawkins reproduz uma linha melódica que novamente remete a um modelo de acompanhamento do contrabaixo de uma cadência harmônica, onde a quinta do acorde fica estabelecida como um ponto fixo e faz-se um caminho cromático descendente e ascendente a partir da fundamental. No caso desta performance, a cadência é: Fm - Fm/E - Fm/Eb - Fm/E - Fm. Veja a seguir.

Figura 25
Progressão harmônica do saxofonista

Na figura acima é possível visualizar a nota C, no terceiro espaço, como nota fixa e as notas, a partir da nota F, que fazem o caminho descendente cromático. No terceiro compasso também nota-se a mudança de andamento, a desdobrar o andamento anterior, e também a mudança na execução da colcheia que passa a soar tercinada, o que é algo característico no Jazz. Neste ponto, Manne também estabelece a condução em Jazz a fazer uso do prato de condução (*Hide*). Abaixo está a transcrição deste momento onde os dois músicos conduzem a transição.

Figura 26

Transcrição da mudança para um novo momento da performance

O quarto compasso da figura acima mostra onde Manne estabeleceu a condução em *Swing*. No quinto compasso, enquanto Hawkins mantém a linha melódica que estava a fazer, há uma frase tocada pelo baterista com ritmo em semínimas tercinadas que é concluída no terceiro tempo do sexto compasso, onde também há a conclusão do saxofonista a tocar a nota Ab. Na sequência Manne toca três grupos de colcheias tercinadas e Hawkins uma frase de dois tempos com semicolcheias, o que acaba por conduzir a um aumento de andamento, voltando a ficar dobrado (208 bpm) no compasso seguinte. No sexto compasso fica estabelecido este novo período na performance com o baterista a acrescentar a condução de Jazz à sua performance, e durante um período Hawkins traz outra sonoridade para seu improviso ao mudar o centro tonal para Ab maior, nota que ficou marcada na conclusão do motivo melódico (sexto compasso da figura 26).

Neste trecho do solo, Hawkins deixa claro um recurso para tornar mais evidente a mudança da sonoridade de um centro tonal menor para o seu relativo maior. O músico improvisa a usar a quatríade de Abmaj7, a partir da fundamental (1-3-5-7), e também a

partir da terceira (3-5-7-9). O saxofonista também faz uso do arpejo do quinto grau com o acréscimo da décima primeira aumentada.

Algo que fica evidenciado no desenvolvimento da performance deste duo é a interação entre os músicos. Na transcrição a seguir pode-se notar como um absorve e aplica a informação do outro.

Figura 27

Transcrição que demonstra o momento com repetição de motivo

Manne absorve a informação tocada por Hawkins, que são as colcheias em contratempo no primeiro compasso e no final do quarto e quinto compassos, e constrói uma frase com base no que foi executado pelo outro músico. Estão destacadas na figura acima dois momentos, o primeiro em azul com o motivo apresentado por Hawkins e a resposta de Manne, e o segundo que é uma segunda ocorrência da mesma situação com características semelhantes.

O duo caminha nestes padrões de condução e construção melódica até aproximadamente os 4'45" da gravação. Neste momento Hawkins executa uma frase decrescente e começa a trabalhar repetidamente com este motivo, demonstrado abaixo.

Figura 28

Motivo melódico repetido pelo saxofonista

Manne aproveita a repetição do motivo para voltar à proposta da performance utilizada ao início, deixando o uso dos pratos e construindo melodias através dos tambores, e também para citar o mesmo motivo.

Figura 29

Transcrição da transição para a proposta inicial da performance

A transcrição acima ilustra o processo de transição da performance do baterista, para retornar à sonoridade inicial. Manne começa por diluir a condução, que é feita através do uso do *Hide*, a aumentar o valor de duração das notas, a passar da colcheia à semínima e à mínima. Em seguida é acrescentado o uso do timbalão a intercalar com o prato, até que o *Hide* deixa de ser usado e o foco é fixado na construção de frases, com as notas dos tambores, que assemelham-se com as informações melódicas do saxofonista, tendo visto que Manne usa a mesma rítmica para a melodia e os finais das frases são no sentido descendente.

Na sequência deste trecho está o momento final da performance. Isto fica evidenciado pela diminuição da dinâmica, uso de notas com maior duração, redução do andamento através de *ralentando* e a intenção harmónica que fica explícita pela cadência do saxofone, demonstrada a seguir.

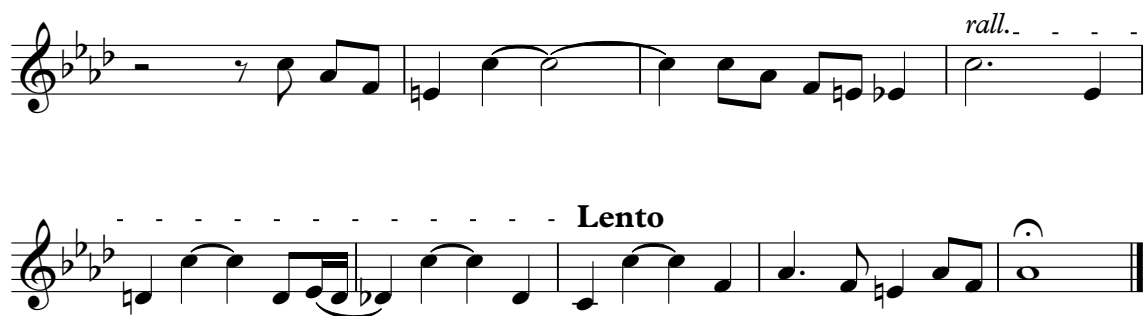


Figura 30
Cadência final executada por Hawkins

Enquanto a cadência está a ser executada por Hawkins, Manne está a acompanhá-lo com rulos a variar entre o tom-tom e o timbalão. Desta forma concluem a performance.

Com o material exposto sobre o duo que aconteceu na faixa *Me and some drums*, pôde ser observado alguns materiais que os dois músicos utilizaram para desenvolver uma performance improvisada, ou seja, onde não há um tema e/ou estrutura predefinida para se basear. A ter como base os elementos destacados, pode-se interpretar que o trajecto da performance com começo, meio e fim foi elaborado durante a atuação, através de indicações fornecidas por elementos musicais, tais como, variação de dinâmica, variações rítmicas, cadências, entre outros. Este desenvolvimento da improvisação através de elementos que conseguem estabelecer a comunicação entre dois músicos durante a performance serão abordados mais à frente neste trabalho.

3. INTERSTELLAR SPACE (1967)

Ao concluir o histórico, chega o momento que é considerado o registo do primeiro álbum feito inteiramente com a formação do duo de saxofone e bateria. O disco é o *Interstellar Space* com John Coltrane e Rashied Ali. A gravação foi realizada no dia 22 de Fevereiro de 1967 no Van Gelder Recording Studio, alguns meses antes do falecimento de Coltrane, e editado pela Impulse Records. O lançamento do álbum foi no ano de 1974.

Neste disco Coltrane e Ali tocaram nesta formação como até então não haviam feito juntos. Rashied Ali relata que já havia visto Coltrane em duo com bateria em momentos onde o contrabaixista e o pianista paravam enquanto ele estava a solar. Além destes momentos já terem acontecido entre os dois, Ali já o havia presenciado também com Elvin Jones e, até antes, com Philly Joe Jones na banda do Miles Davis. Para Rashied Ali, tocar neste contexto era algo que estava familiarizado, e também o próprio Coltrane já o havia ouvido em duo com saxofonistas como Albert Ayler e Archie Shepp, porque ele sempre estava a assistir a performance destes músicos. (Davis, 1999)

O disco e as faixas recebem títulos que remetem ao espaço e aos planetas, o que gerou uma especulação de que Coltrane planeava fazer uma Suite, assim como foi feito em *A Love Supreme*. Tal informação foi mencionada pelo escritor Lewis Porter: “*I would guess that he intended these pieces to comprise a suite.*” (Porter, 1999, pp.277)

Este mesmo aspecto também é mencionado no texto do jornalista e escritor Francis Davis, 1999.

“The planetary title have led to speculation that Coltrane intended Interstellar Space as a suite similar in design to A Love Supreme, but with the cosmos as the extramusical subject matters this time instead of religious faith. If so, he did not share this information with Ali.”

O álbum é composto por quatro faixas que recebem os nomes *Mars*, *Venus*, *Jupiter* e *Saturn*. A editora incluiu mais duas faixas bonus que são *Leo* e *Jupiter Variation*. As três primeiras peças que compõem a “suite” seguem um padrão para início e fim, com Coltrane a tocar guizos e Ali na bateria. Este padrão é alterado na última peça (*Saturn*) que tem seu início com solo de bateria por aproximadamente 2’30”, e seu encerramento em um *rallentando* com o final da reexposição do tema, com Coltrane ao

saxofone e Ali na bateria. Na primeira faixa não é perceptível a presença de um tema, sendo composta por improviso, mas nas outras três já há uma estrutura formada por um tema construído com um motivo melódico curto que se repete, seguido por improviso e reapresentação do tema para finalizar.

Rashied Ali contou que perguntou ao Coltrane sobre o que ele pretendia, no âmbito da performance, para aquela gravação. Estas informações encontram-se abaixo.

“We didn’t discuss what he might have had in mind at all up front...I tried - well, not for a discussion, but just an idea of what he had in mind. Was it going to be fast or slow or medium tempo? He would say he wanted to go in and out of tempo, then give me a little bit of the melody and we would begin. He would play the melody and go into his improvisation, and I would answer him with long rolls and drones and things that were as much sounds as they were rhythms.” (idem)

No mesmo documento, Francis Davis relata que Coltrane poderia ter intencionado usar a gravação do disco para servir como um teste final para Rashied Ali, sendo que este cobriria a ausência de Elvin Jones²².

“...Coltrane turned up at Van Gelder’s to record some fifty minutes of duets he may have intended as the ultimate test of a drummer some said could never really replace Elvin Jones.” (idem)

Coltrane gostava da forma como Ali tocava, a proporcionar um ambiente aberto para qualquer direção musical que fosse tomada durante a performance. O saxofonista comentou: *“The way he plays allows the soloist maximum freedom. I can really choose just about any direction at just about any time in the confidence that it will be compatible with what he’s doing”*. (Porter, 1999, pp. 268)

O duo, assim como também é possível notar nos casos mencionados anteriormente, faz uso de uma característica performativa peculiar neste ensemble. Trata-se de uma maior facilidade em conduzir a performance para variadas possibilidades, tais como transitar em centros tonais diferentes, não explicitar uma forma de compasso, alternar texturas, entre outras²³.

²² O baterista deixou de tocar com John Coltrane em Janeiro de 1966, pelo descontentamento com a direção que o trabalho estava a tomar. Em Novembro de 1965 Coltrane decidiu adicionar um segundo baterista à formação base e convidou Rashied Ali. Elvin Jones alegou ser difícil ouvir o que ele e os demais estavam a tocar, e que só era possível ouvir bastante barulho. (Porter, 1999)

²³ Esta liberdade de condução foi um dos pontos mais ressaltados pelos músicos a quem eu entrevistei e será melhor abordado mais à frente neste trabalho.

Dentro desta característica performativa foram construídas as actuações de ambos intérpretes. Rashied Ali ressalta, na declaração a seguir, aspectos relacionados a pulsação em sua performance.

“I’m not playing regular time, but the feeling of regular time is there. I’m thinking in time. We’d start out in three or four; five-eight or six-eight, whatever. I would anchor it in my mind, but play everything not on it, but against it. I’m hearing the beat and I’m feeling the beat, but I’m not playing it. It’s there, but it’s not there.” (Rashied Ali, citado por Davis, 1999)

Na citação acima, Ali reforça que, durante a sua performance, a sensação de um tempo regular está presente e que isto fica fixado nele, mas ele toca fora do tempo e também contra o tempo. Coltrane também usufrui desta condição do ensemble para desenvolver sua construção musical.

Para desenvolver sua performance, um dos recursos musicais que o saxofonista explora é a progressão harmónica por intervalos de terceiras maiores²⁴, algo que já estava presente na música de Coltrane. Em *Interstellar Space* esta progressão é encontrada em grande quantidade, mas não de forma tão evidente como em obras anteriores. (Bair, 2003)

Coltrane e Ali desenvolvem uma performance que aparenta reunir elementos que foram destacados nas performances dos duos anteriormente mencionados, tais como a sonoridade do ensemble formado por um instrumento das madeiras e um percussivo que Benny Goodman e Gene Krupa mostraram, a construção da performance com tema e improvisado observada com Bud Freeman e Ray McKinley, o aproveitamento de motivos melódicos que fazem ligação com o contexto do tema que a peça é construída notada em Sonny Rollins e Philly Joe Jones, e uma performance somente improvisada de forma que o material musical indique as direcções como visto em Coleman Hawkins e Shelly Manne.

²⁴ Desde o final da década de cinquenta, Coltrane explora este material cíclico em terceiras maiores com base no livro *Thesaurus of Scale and Melodic Patterns* de Nicolas Slonimsky. Esta sonoridade ficou tão associada ao saxofonista que no Jazz os músicos referem-se a esta progressão de acordes como *Coltrane Changes*. (Bair, 2003)

Ao olhar para esta peça é possível perceber que foi obedecido um padrão intercalado de ambiente musical, que segue a seguinte ordem: introdução com guizos e bateria, momento com maior densidade, momento com menor densidade, repete a sequência de momento com maior e menor densidade, e finaliza novamente com guizos e bateria.

3.2 Venus

Ao início, onde está a soar guizos e bateria, já é gerado um ambiente musical com menos intensidade do que o da primeira faixa, porque Ali assume outra postura em sua performance focando a sonoridade dos pratos da bateria e utilizando escovinhas ao invés de baquetas.

A sonoridade gerada neste período introdutório serve de base para receber a exposição do tema pelo saxofonista, que insere-se no contexto. A transcrição²⁷ do tema encontra-se abaixo.





Figura 33

Excerto onde ocorre mudanças extremas de registo.

Após o climax, a performance volta às características iniciais e para encerrar a peça há a reexposição do tema.

Nesta faixa o ambiente musical é construído de forma progressiva, tendo seu início em intensidade média, cresce com acréscimo de elementos musicais destacados acima, decresce e chega a conclusão. Esta construção segue uma linha crescente e decrescente.

3.3 Jupiter

Coltrane expõe repetidamente um motivo melódico ao início de sua performance com o saxofone, que entende-se como o tema da peça. Este motivo é composto por três notas, organizadas por intervalos de quarta, que são precedidas de uma aproximação diatônica (inferior) e cromática (superior), como pode ser verificado na figura abaixo.



Figura 34

Transcrição do motivo melódico da peça Jupiter

Nesta peça ambos os músicos desenvolvem uma performance com pouca variação de intensidade, mantendo-se entre forte e fortíssimo, e também preenchem os espaços através da inclusão de frases construídas com notas rápidas. Outros elementos destacados nas peças anteriores também encontram-se presente nesta, tais como exploração de timbres e registo.

Um dos recursos utilizado por Coltrane que fica em evidência durante a peça são motivos melódicos descendentes. Isto torna-se evidente pela quantidade de vezes em que é encontrado durante o registo. Estes motivos são formados por escalas descendentes, executados de forma rápida e repetidos diversas vezes (Porter, 1999).

Abaixo encontra-se a transcrição²⁸ (em tonalidade de concerto) de um trecho deste motivo.



Figura 35

Transcrição do motivo melódico descendente, aplicado na peça Jupiter

Esta peça, marcada pela intensidade da performance do duo, chega ao seu fim com a reexposição do tema e repetição das últimas semicolcheias e semínimas do motivo (figura 34).

3.4 Saturn

Saturn, a última peça da suíte, inicia com um solo de bateria, trazendo um diferencial ao padrão de início adotado nas três anteriores. Após o solo, Coltrane expõe repetidamente o tema, que encontra-se transcrito abaixo.



Figura 36

Transcrição do tema Saturn.

A construção deste improviso é trabalhada por Coltrane de forma progressiva. Em primeiro lugar ele fixa a sonoridade das quatro notas presentes no tema, trabalhando-as com variados motivos. A esta quatríade, logo é somada a nota Gb que já traz a sonoridade da escala pentatônica.



Figura 37

Quatríade base da construção do tema e do início do solo do Coltrane.



Figura 38

Exemplo de um padrão construído com a quatríade, aplicada durante o início do solo.

²⁸ Potter, 1999.



Figura 39

Um exemplo de padrão pentatônico aplicado no solo.

Coltrane evidencia e explora a sonoridade da pentatônica e transita para outras tonalidades. Com isso, o saxofonista estabelece esta textura gerada por esta escala. Uma estratégia usada pelo músico para trazer um diferencial dentro deste ambiente pentatônico é transitar rapidamente por outras tonalidades, que encontram-se a uma distância de meio tom ou tritono. Neste recurso o músico, através da execução de padrões rápidos, faz uma espécie de fusão entre duas escalas.

A seguir a este momento, Coltrane volta a construir sua performance onde o foco está na utilização elementos que já foram abordados anteriormente, a evidenciar a exploração de timbres e mudanças rápidas de registo.

O final da peça chega com a reexposição do tema, que Coltrane o repete por quatro vezes a diminuir a intensidade gradualmente, como também a pulsação. Por fim, o músico dá a intenção de conclusão através da execução de duas notas, Db como preparação e Eb como resolução, apontando assim para uma cadência VIIb (dominante) - Im.

4. PERFORMANCE NO DUO

Um ensemble musical geralmente tem como objectivo a interação, de uma forma propícia a produzir uma entidade musical coerente, ou seja, um conjunto onde partes instrumentais distintas vão unir-se para gerar um resultado sonoro coeso. (Keller, 2007)

“Ensemble cohesion is predicated upon the musicians sharing a common performance goal, that is, a unified conception of the ideal sound.” (idem)

Peter Keller explica que estes objectivos comuns em um ensemble são estabelecidos durante a preparação para a performance através da prática individual e de ensaio colaborativo com o outro integrante²⁹, e que o facto de somente ter tais objectivos partilhados não é garantia da coesão do ensemble. Para o autor, três ferramentas cognitivas devem ser utilizadas para auxiliar a integração do conjunto, a serem elas, *“anticipatory auditory imagery”*, onde um integrante consegue prever a sua própria ação musical e também a do outro integrante; *“prioritized integrative attention”*, que é o processo de um músico dividir a atenção entre a sua performance (alta prioridade) e a do outro participante (baixa prioridade) enquanto monitora a sonoridade geral do ensemble; e *“adaptive timing”*, que é a coordenação temporal do movimento e som de um integrante com a do outro para que a sincronia seja mantida em face à mudança de tempo e também de outros eventos, mesmo que muitos destes sejam imprevisíveis³⁰.

Em seu livro sobre improvisação livre, Tom Hall menciona que um dueto (sem referir-se a uma combinação instrumental específica) é uma boa forma para explorar as complexidades relacionais de tocar com outros músicos. Abaixo está o comentário do autor:

“Duets are an excellent way to begin to explore the complexities of relationship, since the simplicity of two voices makes it easier to hear and understand many concepts.” (Hall, 2009)

²⁹ O escritor trata o ensemble sem um número de integrantes específico. No início do artigo ele cita como exemplo um dueto de piano, o que leva a interpretação de que é considerado um ensemble uma formação com dois ou mais integrantes.

³⁰ Keller baseia-se na hipótese de que o cérebro humano é capaz de instanciar *timekeepers* capazes de controlar aspectos temporais de percepção e ação. (Keller, 2007)

Acredita-se que um componente central dentro de um ensemble é o envolvimento dos músicos em trocas afetivas que são mediadas por sons instrumentais expressivos, o que implica um alto grau de coordenação interpessoal. Para que estes sons produzidos por cada integrante possam ser conexos, a performance de cada músico deve ser guiada por contínua antecipação e monitorização de seus próprios sons, dos sons produzidos pelo outro integrante, e do som resultante do ensemble. (Corlis, Enns & Pesquita, 2014)

Aspectos auditivos e visuais são também mencionados na dinâmica da performance em duo, confira a seguir.

“...Goebel and Palmer (2009) showed that the temporal dynamics of each musician in a duet is dependent on auditory and visual cues coming from the other musician.” (idem, pp. 174)

A troca de sinais visuais e auditivos em um ensemble pode facilitar a sincronização interpessoal, e a habilidade do músico de prever suas próprias ações melhora com o aumento de sua experiência, assim como também o fortalecimento da associação ação-percepção facilita a previsão da ação de outros integrantes. (Bishop & Goebel, 2014).

Em entrevista ao baterista polonês Krzysztof Topolski³¹, pedi a ele que descrevesse os desafios pessoais da performance em duo com saxofone. A resposta dele encontra-se a seguir.

“I think it could be interesting and fun for both musicians. There is no any harmonic instrument at all. It is possible to improvise totally free in such duo. It is very interesting situation for musicians and I think quite popular in improvised music.” (entrevista concedida em Maio, 2016)

Este ensemble é bastante associado com a música improvisada e Topolski destaca que esta combinação instrumental gera um ambiente propício à improvisação livre. Por gerar este ambiente com maior propensão à improvisação livre, no geral, os músicos preferem fazer uma performance totalmente improvisada, sem estruturas ou estratégias pré-estabelecidas.

³¹ Informações sobre o músico podem ser acesadas em <https://krzysztoftopolski.wordpress.com>.

O saxofonista sueco Mats Gustafsson³² e o baterista norueguês Paal Nilssen-Love³³ gravaram um disco de improvisação livre em duo, chamado “*I love it when you snore*”. Uma particularidade a ser destacada na performance deste duo é que, na maioria das faixas deste álbum, ambos concluem a execução da peça improvisada ao mesmo tempo, em alguns casos com uma nota acentuada, de forma a demonstrar a sincronia através da previsão da ação de ambos os integrantes. Em entrevista ao saxofonista, mencionei esta particularidade e perguntei se havia algum sinal ou código combinado previamente e qual estratégia eles adotavam para desenvolver a performance no duo. A seguir encontra-se a resposta de Gustafsson.

“Just by living our lifes and try to develop as musicians and therefor as human beings all the time. To stay curious and to take initiative all the time to DO things. To MAKE things happens. DIY. We have no strategy when we play. We just INTERACT!” (entrevista concedida em Abril, 2016)

O saxofonista menciona o factor de desenvolvimento pessoal tanto como ser humano e músico, conforme já descrito anteriormente nesta secção (Bishop & Goebel, 2014), e também comenta que eles não fazem uso de estratégias pré-estabelecidas. Mats Gustafsson ainda destaca factores como, estar curioso, tomar a iniciativa, fazer as coisas acontecerem e enfatiza a interação. O aspecto interativo também é mencionado pela escritora Ingrid Monson.

“In a improvisational music, such as jazz, the interaction between group and individual greatly affects the ultimate composition and development of the music.” (Monson, 1996)

Esta forma de conduzir a performance apresentada por Mats Gustafsson é bastante característica dentro da improvisação livre, onde o duo encontra-se deveras utilizado. E todo este contexto de interação e diálogo remetem a aspectos comunicativos, que serão abordados na secção a seguir.

³² Informações sobre o músico podem ser acedidas em <http://matsgus.com>.

³³ Informações sobre o músico podem ser acedidas em <http://www.paalnilssen-love.com>.

4.1 Comunicação na performance

De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa (2008), algumas definições de comunicação são:

“2. troca de informação entre indivíduos através da fala, da escrita, de um código comum ou do próprio comportamento”

“3. o facto de comunicar e de estabelecer uma relação com algo ou alguém; relação; correspondência”

A performance entre dois músicos ou mais, está directamente ligada à ideia de comunicação. O uso desta palavra foi comum nas entrevistas realizadas para esse trabalho, como exemplo, menciono o saxofonista Mario Checchetto³⁴ que destacou este aspecto especificamente dentro do duo.

“...eu penso que no duo fica tudo mais explícito, porque você tem só outro músico tocando junto, e eu acho que com isso a comunicação torna-se mais simples” (entrevista concedida em Junho de 2016)

Devido à uma estreita relação entre as áreas da comunicação e da música, muitos músicos fazem uso de metáforas para descrever aspectos performativos, tais como: conversa, diálogo, discurso, pergunta e resposta, entre outras. Em seu livro *“Saying Something”*, Ingrid Monson cita uma definição sócio-linguística de conversa:

“Sociolinguistic define conversation as talk occurring between two or more participants who freely alternate turns.” (Levinson, 1983, citado por Monson, 1996)

Dentro deste conceito de conversa, a improvisação é algo que relaciona-se directamente, e tal associação é destacada por alguns escritores, como por exemplo a menção feita por R. Keith Sawyer.

“...most everyday conversation is improvisational - no one joins a conversation with a written script, and participants generally cannot predict where the conversation will go. Everyday conversation is also collaborative, because no single person controls or directs

³⁴ Mestre em Arte Contemporânea (2007). Atua na área da improvisação, tem dois álbuns gravados com o pianista Alexandre Zamith (*Encontro das Águas* e *Círculos*) e tem participado de secções de improvisação livre ao lado do Grupo Nu.M.I., Paralax, Michelle Agnes, Sergio Kafajian, Célio Barros, Chefa Alonso e Franziska Schroeder.

a conversation; instead, the direction of its flow is collectively determined by all of the participants' contributions.” (Sawyer, 1999)

Na fala descrita acima, Dr. Sawyer correlaciona os aspectos da conversação e improvisação musical, onde ele parte do princípio que na maioria das conversas do dia a dia as pessoas não baseiam-se em um roteiro escrito e também não conseguem prever a direção em que a conversa vai dar, o que remete à características inerentes da improvisação. Esta troca de informação entre indivíduos ocorre em um ambiente colaborativo.

“...when a group is improvising together, the unpredictability of each participants' performance also implies that the performance will be collaborative.” (idem)

Este aspecto colaborativo aponta para outros elementos envolvidos para além dos musicais, no que diz respeito à performance. Em uma música improvisada, é importante lembrar que há a interação de personalidades, e não somente elementos musicais. (Monson, 1996)

Outro factor para o bom desenvolvimento de uma conversação é o ouvir. Dentro da música, a ideia de “resposta” é tão importante quanto na comunicação verbal, e quando é feito este paralelo entre performance em um ensemble e conversação, isto traz a necessidade de um ouvir atento ao(s) outro(s) participante(s) para que se estabeleça a conversa. Esta troca, presente na “pergunta e resposta” durante a improvisação, frequentemente terá início com a repetição de uma passagem musical ou com a complementação de uma ideia, (idem). Em um ensemble um músico sozinho não pode determinar o fluxo da performance, isto ocorre através da conversação musical, uma troca de informações a propor novas ideias, responder as ideias de outros e elaborar ou modificar tais ideias (Berliner, 1994).

4.2 O processo criativo no duo

Para explicar o processo criativo que ocorre em um grupo, como por exemplo em um ensemble de jazz, cientistas focam na interação musical que ocorre entre os integrantes. Cada músico é individualmente criativo durante a performance, *“mas a criatividade de um grupo como uma unidade somente pode ser explicada a examinar processos sociais e de interação entre os músicos.” (Sawyer, 2012, pp.231)*

Em um de seus livros, Keith Sawyer (2012) menciona que as pesquisas sobre criatividade podem ser reunidas em dois grupos: um com abordagem individualista e outro com abordagem sociocultural (coletiva). Um ensemble de jazz enquadra-se dentro da segunda abordagem, porque é onde se estuda pessoas criativas a trabalhar em equipa. Nas palavras de Sawyer, a definição de criatividade no contexto sociocultural é:

“Creativity is the generation of a product that is judged to be novel and also to be appropriate, useful, or valuable by a suitably knowledgeable social group.” (Sawyer, 2012, pp.8)

Nesta definição mencionada acima, o autor fornece alguns critérios que estabelecem quando algo é criativo. Não basta ser somente um produto novo, mas deve apresentar outras características. Portanto, é também algo que possa ser exibido, que não aconteça somente na mente das pessoas, mas sim na interação entre o pensamento de uma pessoa com o contexto sociocultural (Csikszentmihalyi, 2007).

Em um grupo, quer seja ele um ensemble musical ou um grupo teatral, a performance criativa depende de uma química intangível entre os participantes. Há uma maior propensão em associar uma performance musical improvisada com a criatividade coletiva porque neste contexto encontra-se um dos ambientes mais propícios, mas o factor que traz esta maior associação é a improvisação, que não é algo que acontece somente no campo da música. (Sawyer, 2003)

“Although group creativity is found in all groups, improvisation is particularly interesting because it exaggerates the key characteristics of all group creativity: process, unpredictability, intersubjectivity, complex communication, and emergence.” (idem, pp.5)

Em uma palestra, o escritor e pesquisador Steve Johnson fala sobre a busca por encontrar o ambiente onde nascem as ideias que conduzem a níveis incomuns de inovação e também criatividade. Nesta pesquisa, Johnson começou a observar diversos tipos de ambientes, tais como ambientes de convívio social, ambientes de comunicação (internet), ambientes biológicos (recife de corais, florestas tropicais), entre outros, à procura de detectar padrões compartilhados. Um dos factores que o prelector menciona é o oposto da imagem individualista do acto de ter uma ideia. Johnson explica que no aspecto neurológico, uma nova ideia é uma nova rede de neurónios a estabelecer sincronia um com o outro, uma nova configuração que não havia sido

formada anteriormente. Ele usa esta descrição para ilustrar que da mesma forma que acontece no interior do cérebro também acontece no mundo exterior. Através de alguns testes foi detectado que o ambiente mais propício para produzir ideias criativas é aquele no qual há pessoas reunidas, onde ideias diferentes são expostas, conectadas umas com as outras para dar origem a uma ideia nova. (Johnson, 2010)

Alguns líderes do mundo dos negócios acreditam, com base em pesquisas científicas que, quando pessoas trabalham em grupo, conseguem ser mais criativas do que quando trabalham sozinhas (Sawyer, 2012, pp.232). Com isso, a ideia não é anular o factor criativo do trabalho ou de uma performance solo, o que não seria verdadeiro. É importante perceber que uma ação em grupo pode apresentar factores não tão positivos ao bom desempenho, como pode ser observado em experiências de pessoas que encontram-se inseridas em um grupo disfuncional (idem). Este aspecto contrário também é destacado por Monson, como citado a seguir:

“An imaginative rhythm section can inspire a soloist to project his or her most vibrant voice, while disinterested accompaniment can thwart even the strongest artist.” (Monson, 1996)

5. ESTUDO PRÁTICO

Para este trabalho foi realizado um estudo de caso onde o foco era ter uma performance neste contexto de duo, onde a improvisação fosse o elemento predominante. Para isto, convidei o baterista José Salgueiro à realizar duas sessões comigo, que foram registadas em áudio³⁵ e não tiveram a presença de público.

O objectivo destas sessões era perceber os factores que geravam um ambiente favorável ao desempenho performático, que fosse viável estabelecer a comunicação e gerar um resultado sonoro coerente. Este objectivo encontra-se baseado no conteúdo anteriormente abordado neste trabalho.

Os critérios de escolha do baterista eram ser um músico experiente, que conseguisse transitar por diferentes géneros musicais, não possuindo características idiomáticas muito presentes em sua identidade musical e que também tivesse experiência na execução de instrumentos de percussão para aumentar as possibilidades timbrísticas.

5.1 Metodologia

Há duas situações que foram planeadas para este estudo, onde uma era tocarmos com uma estrutura onde houvesse a presença de um maior número de elementos pré estabelecidos e outra onde houvesse menos. Para transmitir as situações descritas, foram pensadas sete propostas que tornaram-se peças, sendo a improvisação o elemento comum entre elas. As peças que serão descritas a seguir são: Canto Afro, Do Déca, Mínimas Coisas, Meio Caminho, Extração, Ao Vento e Bate Papo.

Antes de começarmos a primeira sessão expliquei ao José Salgueiro o conteúdo da pesquisa e seus objectivos, e adotamos um padrão de trabalho onde tocávamos uma peça e, logo a seguir, ouvíamos e discutíamos o que havia sido tocado.

Para a execução das peças foi usado por mim o saxofone tenor e soprano. O José Salgueiro preparou um *set* de bateria onde acrescentou algumas peças de percussão ao *set* mais utilizado no jazz.

³⁵ Encontra-se anexado a este trabalho um registo de cada peça, ou parte dela, que será abordada.

5.2 Material musical

Para ter uma situação que proporcionasse uma estrutura com maior quantidade de elementos pré estabelecidos foi utilizada a peça que chamei de *Canto Afro*. A melodia é composta por dois motivos melódicos curtos, sob a forma de compasso 12/8, sendo um executado na parte A e o outro na parte B, e pedi ao baterista que fosse mantido durante a execução da peça um groove que remetesse à música africana. O chorus da peça está dividido com oito compassos no A em D-7 e quatro compassos no B em Eb-7, que mantém-se na forma AABA. Abaixo, os dois motivos que compõe o A e o B do tema, escrito transpostos para saxofone tenor.



Figura 40
Motivo melódico da Parte A.



Figura 41
Motivo melódico da Parte B

A estrutura da execução desta peça ficou pré estabelecida da seguinte forma: introdução somente com bateria, exposição do tema, solos dentro do chorus e reexposição para terminar.

Em *Mínimas Coisas* baseámo-nos no conceito do minimalismo repetitivo, onde procurámos estabelecer um pequeno padrão sonoro que repetisse e ao longo da execução acrescentávamos pequenas variações. Estabelecemos previamente que somente quando um padrão ficasse estabelecido é que aplicaríamos uma alteração e que tentaríamos, entre nós, caminhar em sentidos oposto nas variações, por exemplo, se um estabelecesse um padrão com a dinâmica *forte* o outro ficaria a tocar em *piano*. As variações aplicadas foram de dinâmica, altura de nota e figura rítmica.

A peça a seguir recebe o nome de *Do Déca* e possui menos elementos pré estabelecidos entre o duo do que a anterior. Para esta situação foi criada uma melodia sem forma de compasso estabelecida e sem pensar em uma sequência harmónica. Não foi estabelecido nenhum groove e nenhum parâmetro para o baterista, pois queria que ele reagisse a esta melodia. Abaixo encontra-se a melodia.



Figura 42

Melodia do tema Do Déca

Ficou combinado que esta melodia seria o elemento musical que iniciaria e encerraria a execução, ocorrendo quatro vezes em cada um destes períodos. Para a parte de improvisos não houve estrutura pré estabelecida, somente tínhamos a consciência de que seria preciso direcionar o improviso de forma a fazer a transição deste período para a reexposição da melodia.

A peça com nome de *Meio Caminho* recebeu este título para remeter a única proposta pré estabelecida que era improvisar, não de forma exclusiva mas predominantemente com pequenos intervalos. A primeira vez que toquei com esta proposta iniciei com uma sequência de duas semicolcheias com as notas A e A#. Esta sequência era executada aleatoriamente, sem ter um intervalo fixo entre elas. O baterista aproveitou esta ideia das duas semicolcheias para construir seu discurso. Este formato ficou naturalmente estabelecido para nós, o que tornou-se uma guia para iniciarmos e encerrarmos a execução desta peça.

Extração é uma peça com a proposta de incluir fundamentos de outra forma de arte, nomeadamente a pintura, para auxiliar a performance musical. Fazendo este paralelo, foi proposto que a bateria gerasse um ambiente preenchido, como uma tela repleta de grafite, e o saxofone criaria algo com a intenção de extrair e não acrescentar, como se fosse ser criada uma imagem a extrair o grafite da tela. Com isso o desafio do duo foi gerar um produto sonoro coerente partindo de dois pontos distintos, um com a intenção de preencher e o outro de esvaziar.

A peça *Ao Vento* tem o objectivo de explorar timbres para além dos mais característicos do saxofone e da bateria. A palavra vento gerou automaticamente o sentido de buscarmos timbres que remetem à ela. Como resolução à esta proposta o José Salgueiro optou como recursos explorar sons dos pratos, tocar os tambores com as mãos e substituiu as baquetas convencionais por vassourinhas. A solução pensada por mim foi tocar o saxofone sem fazer uso da boquilha, porque assim o som do sopro

estaria mais presente, então usei a vibração dos lábios directamente no tudel do saxofone tenor.

Por fim a peça *Bate Papo* foi um momento sem nada pré estabelecido. A intenção foi baseada no conceito, abordado anteriormente neste trabalho, pelo Dr. Sawyer a mostrar a semelhança de uma conversa cotidiana com a improvisação. O factor que mais ficou evidenciado para nós, ao executarmos esta peça, foi a necessidade de um ouvir o outro para conseguirmos atingir um discurso musical coerente.

6. CONCLUSÃO

No contexto jazzístico, a considerar o duo entre Benny Goodman e Gene Krupa (mesmo sem ser na exacta instrumentação abordada) como o precursor do duo de saxofone e bateria, pode-se deduzir que o ensemble teve um início sem intenção. Os músicos expuseram a sonoridade desta formação e pela popularidade de Goodman, Krupa e também da *Benny Goodman's Band*, este acontecimento acabou por ser amplamente difundido.

O duo que veio a seguir traz em seu registro elementos performativos que geram uma associação com o primeiro duo mencionado. Torna-se curioso o facto de Freeman ter integrado o grupo de Goodman em 1938, pois o duo registado no ano anterior ainda era um evento recente, o que leva a crer na possibilidade de Freeman ter fundamentado-se na sonoridade do duo entre Goodman e Krupa. Bud Freeman e Ray McKinley, diferente do acontecimento anterior, usam esta formação intencionalmente, o que pode ser percebido pela estrutura pré-definida presente na performance.

Sonny Rollins e Philly Joe Jones usam o duo para gravar um standard de jazz, com uma performance sobre a estrutura desta peça, onde é possível perceber, mesmo com a ausência de instrumento harmónico, o percurso dos músicos pelo chorus, o que pode-se pressupor como uma estratégia de performance assumida por eles para suprir a ausência de outros instrumentos. Os intérpretes conduzem suas atuações a manter os padrões dos formatos de ensembles maiores, quarteto ou quinteto, onde o saxofone fica assumido como o instrumento solista e a bateria para acompanhamento.

No registo seguinte o ensemble passa a ser explorado com outras características. Shelly Manne e Coleman Hawkins fazem proveito do ambiente do duo para criar uma performance improvisada. Eles não fazem uso da estrutura de um tema, ou seja, não há um chorus estabelecido e nem forma de compasso pré-definida para conduzir a performance. Com isso supõe-se que todas alterações feitas durante a execução foram conduzidas através de elementos musicais. Outro factor possível de ser destacado é o dos músicos não ficarem fixos nas funções mais características associadas aos seus instrumentos. Há momentos onde Hawkins assume uma postura de acompanhamento para que Manne evidencie e desenvolva suas ideias. O diálogo presente durante a execução foi determinante para que a improvisação caminhasse para outras sonoridades e características, assim como também para o desenvolvimento discursivo da improvisação, ou seja, sentido de começo, meio e fim. Com estes músicos, fica registado uma nova maneira de desenvolver uma performance neste ensemble.

A maior referência no que refere-se a este duo está em Coltrane e Ali. Dois dos factores que colaboram para isso são: ser este considerado o primeiro disco que faz uso do duo em todo seu conteúdo, e também pela representatividade que Coltrane tinha e tem no mundo da música.

Este disco traz uma proposta sonora mais ligada ao free jazz, o que difere dos outros duos citados, por trazerem uma execução idiomática. Ao mesmo tempo que traz toda a densidade sonora que era peculiar em Coltrane, neste álbum fica evidenciado as características do saxofonista neste momento final de sua vida. Isto confirma-se na citação abaixo:

“These duets are an ideal starting place for the listener who wants to understand Coltrane’s last music - it’s so easy hear what he’s doing.” (Porter, 1999, pp.277)

Conforme já mencionado, um destes elementos presente nesta fase da vida de Coltrane baseia-se na progressão harmónica por terceiras maiores. Outro aspecto que Coltrane buscava cada vez mais era a liberdade para experimentar novas sonoridades.

Esta busca por outros sons e ambientes podem ser comprovados através do disco *Interstellar Space*. O músico e escritor David Baker, denomina este momento na carreira de Coltrane como *experimental period*, onde o saxofonista está a fazer experiências em diferentes níveis, que vão desde diversificação na formação instrumental dos seus grupos até exploração de timbres no saxofone, conforme pode ser visto nas palavras de Baker abaixo.

“This period found Trane experimenting on many levels. He experimented more and more with the instrumentation of his groups,... Playing without predetermined structures was another area of exploration, but perhaps his most fruitful experimentation were in the areas of sound or timbral exploration via the use of extremes registers, multiphonics (two or more notes sounding simultaneously on an instrument normally thought of as capable of producing only single lines,...), harmonics (overtones of the instrument usually lighter in sound and often difficult to produce), alternate fingerings (diferent combinations of valves keys for producing the same tone - the timbre and pitcher usually altered as a result of the different choices), tried methods of sound production, etc.” (Baker, 1980)

Estes factores destacados por Baker são os recursos usados por Coltrane na elaboração da sua performance no disco em destaque. Com base no audio pode-se interpretar que estes recursos são extremamente valorizados e ganham um

protagonismo que é favorecido pela liberdade oferecida pela formação de duo com saxofone e bateria. Coltrane, para além de criar melodias, cria ambientes diversificados, diversifica intensidades e texturas.

Com base nos discos editados e também em concertos realizados nesta formação, percebe-se que o duo de saxofone e bateria pós-Coltrane, tem sido mais utilizado como um ensemble por músicos ligados à improvisação livre do que ao jazz. Pelo facto deste disco ter uma associação maior com o free jazz, pode-se supor que ele foi um dos motivos por agregar esta identidade ao duo. Outro aspecto que colabora para esta caracterização é a liberdade performativa proporcionada por esta formação.

Uma das primeiras perguntas que me ocorreu quando surgiu a ideia deste trabalho foi: Por que tocar em um duo de saxofone e bateria?

O que pode parecer um problema em um primeiro contacto com esta formação, é um dos factores que motivam a performance neste ensemble. Ao olhar para o aspecto da instrumentação, a ausência de instrumentos harmónicos gera uma maior liberdade no direccionamento da performance. A progressão harmónica, tensões, relaxamentos, texturas e outros elementos musicas ficam a critério dos integrantes. Não que tal liberdade não possa ser experimentada em outros ensembles, mas neste contexto isto fica mais evidenciado.

Como foi mencionado anteriormente neste trabalho, o facto de serem duas pessoas tocando juntas facilita o desenvolvimento de uma performance, pois um intérprete irá focar sua atenção em sua própria performance (alta prioridade) e somente na de mais um integrante (baixa prioridade). Desta forma ficam mais explícitas as informações a favorecer o diálogo e a colaboração que irá gerar um resultado sonoro coeso. Outros factores também colaboram para este resultado, são eles: conseguir prever a própria ação musical, assim como também a do outro integrante, e a coordenação da sincronia entre os intérpretes frente às mudanças que podem ocorrer na performance.

Fica salientado que o duo fornece um ambiente favorável à comunicação e à criatividade, que são dois factores bastante acentuados dentro do contexto da improvisação livre. A comunicação acontece através da troca de informação musical que, na maioria das vezes, terá início com a repetição de uma ideia ou motivo. O aspecto comunicativo alimentará o aspecto criativo em grupo, onde as ideias de duas pessoas serão unidas para gerar um resultado criativo.

Os pontos abordados neste trabalho mostram que o duo como ensemble fornece um ambiente com diversas possibilidades performativas, onde aspectos artísticos e interpessoais são unidos para gerar um resultado musical comunicativo e criativo.

“Chance favors the connected mind.” (Johnson, 2010)

BIBLIOGRAFIA

Bair, J. (2003). *Cyclic patterns in John Coltrane's melodic vocabulary as influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scale and melodic patterns: an analysis of selected improvisations*. Tese de doutoramento em Artes Musicais. North Texas: University of North Texas.

Baker, D. N. (1980). *The jazz style of John Coltrane: a musical and historical perspective*. Alfred Music.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, Ltd.

Benson, B.E. (2003). *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music*. New York: Cambridge University Press.

Bishop, L & Goebel, W. (2014). *Context-specific effects of musical expertise on audiovisual integration*. *Front. Psychol.* **5**:1123. doi: 10.3389/fpsyg.2014.01123

Corlis, T., Enns, J.T. & Pesquita, A. (2014). *Perception of musical cooperation in jazz duets is predicted by social aptitude*. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, Vol. 24, N° 2, 173-183.

Csikszentmihalyi, M. (2007). *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. HapperCollins e-books. ISBN: 9780061844034

Davis, F. (1999). Texto presente no liner notes do CD *Interstellar Space* (1967). Impulse Records.

Dicionário da Língua Portuguesa (2008). Porto: Porto Editora

Dicionário grove de música: edição concisa (1994). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

Gioia, T. (2011). *The history of jazz*. (2ª ed.). New York: Oxford University Press, Inc.

Hall, T. (2009). *Free improvisation: a practical guide*. Boston: Bee Boy Press.

Johnson, S. (2010). *Where good ideas come from?*. Oxford: TED Talks. Acedido em Novembro, 2016, em https://www.ted.com/talks/steven_johnson_where_good_ideas_come_from?language=en?utm_source=tedcomshare&utm_medium=referral&utm_campaign=tedsread.

Keller, P.E. (2007). *Musical ensemble synchronization*. Sydney: The inaugural international conference on music communication science. Acedido em Abril, 2016, em https://www.researchgate.net/profile/Peter_Keller4/publication/264869550_MUSICAL_ENSEMBLE_SYNCHRONISATION/links/541940780cf2218008bf5bb0.pdf.

Lewandowski, K. (2000). *Discogs: Shelly Manne - 2-3-4*. Acedido em Março, 2016, em <https://www.discogs.com/Shelly-Manne-2-3-4/release/735373>

McDonough, J. *Benny Goodman at Carnegie Hall 1938*. Acedido em Maio, 2016, disponível em: <http://www.jasmine-records.co.uk/other/downloads/jascd656.pdf>

Meeder, C. (2008). *Jazz: the basics*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Monson, I.T. (1996). *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, Inc.

Nicholson, S. (2013). *Verve Records and the man ho made jazz the sound of America*. Acedido em Abril, 2016, em <https://www.theguardian.com/music/2013/oct/27/verve-records-jazz-norman-granz>.

Orthmann, D.A. (2013). Shelly Manne: “The Three” & “The Two”. Acedido em Junho, 2016, em <http://www.jazzmessengers.com/en/20738/shelly-manne/234>.

Palmer, R.E. (1969). *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, Lda.

Persichetti, V. (1961). *Twentieth century harmony: creative aspects and practice*. W. W. Norton & Company.

Popa, C. (1979). *Ray McKinley and his orchestra*. Florida: Joyce Music Publications.

Porter, L. (1999). *John Coltrane: his life and music*. (pp. 262-292) Michigan: The University of Michigan Press.

Rickert, D. (2005). *Benny Goodman: "Sing, sing, sing"*. Acedido em Maio, 2016, em <https://www.allaboutjazz.com/benny-goodman-sing-sing-sing-benny-goodman-by-david-rickert.php>

Rollins, S. (2016). *Sonny Rollins: Music*. Acedido em Julho, 2016, em <http://sonnyrollins.com/project/newks-time/>

Sawyer, R.K. (2003). *Group creativity: music, theater, collaboration*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

Sawyer, R.K. (2nd ed.) (2012). *Explaining Creativity: the science of human innovation*. New York: Oxford University Press, Inc.

Sawyer, R.K. (1999). *Improvised conversations: music, collaboration, and development*. Washington: Department of Education, Washington University. Keynote presentation for the conference "Research in Musical Improvisation: Issues and Methodology".

Seoighe, S. (2007). *Drum & Sax duos*. Acedido em Agosto, 2015, em <https://www.allaboutjazz.com/drum-and-sax-duos-by-seamus-seoighe.php>

Tackley, C. (2012). *Benny Goodman's famous 1938 Carnegie Hall jazz concert*. (pp. 93-104). New York: Oxford University Press, Inc.

The Carnegie Hall (2016). *Carnegie Hall: then and now*. Acedido em Abril, 2016, em https://www.carnegiehall.org/uploadedFiles/Resources_and_Components/PDF/Content/Then-and-Now.pdf

The Free Jazz Collective (2007). The art of the duo: trumpet-drums duo and sax-drums duo. Acedido em Abril, 2015, em <http://www.freejazzblog.org/2007/09/trumpet-drums-duo-and-sax-drum-duo.html>

The Harvard biographical dictionary of music (1996). The Belknap Press of Harvard University Press.

The Harvard dictionary of music (4 ed.) (2003). The Belknap Press of Harvard University Press.

DISCOGRAFIA

Coltrane, J. & Rashied, A. (2000). *Interstellar space*. [CD, 314543415-2]. USA: Impulse Records.

DeJohnette, J. & Surman, J. (2002). *Invisible nature: live in Tampere and Berlin*. [digital] Tampere e Berlin: ECM Records.

Freeman, B. (2013). *Just me and sax: Jazz collection*. [digital]

Goodman, B. (1987). *Benny Goodman and his orchestra: Sing, Sing, Sing (remastered)*. [digital] Blue Bird.

Gustafsson, M. & Nilssen-Love, P. (2002). *I love it when you snore*. [digital] Norway: Smalltown Supersound.

Manne, S. (1962). *2-3-4*. [digital] Impulse Records.

Redman, D. & Blackwell, E. (2009). *In Willisau*. [CD, 120093-OD] Black Saint.

Rollins, S. (1957). *Newk's time*. [digital] USA: Blue Note.

ANEXO A

Lista descritiva dos discos relacionados na figura 1.

	Músicos	Título do disco	Ano
1	John Coltrane & Rashied Ali	Interstellar Space	1967
2	Frank Lowe & Rashied Ali	Duo Exchange	1973
3	Jackie McLean & Michael Carvin	Antiquity	1975
4	Max Roach & Anthony Braxton	Birth and Rebirth	1978
5	Max Roach & Anthony Braxton	One in Two-Two in One	1980
6	Dewey Redman & Ed Blackwell	In Willsau	1980
7	Steve Lacy & Tony Rusconi	L'avventura (Duo Live)	1981
8	Jimmy Lyons & Andrew Cyrille	Burnt Offering	1982
9	Keshavan Maslak & Charles Moffett	Blaster Master	1984
10	Andrew Cyrille & Jimmy Lyons	Something in Return	1988
11	Joe Lovano & Aldo Romano	Ten Tales	1990
12	David Murray & Milford Graves	Real Deal	1992
13	Steve Lacy & Andrea Centazzo	Clangs	1993
14	Urs Leimgruber-Fritz Hauser	DUHO	1993
15	Tony Levin & Paul Dunmall	Spiritual Empathy (Out of Print)	1994
16	Urs Leimgruber & Fritz Hauser	L'énigmatique	1995
17	Keshavan Maslak & Abbey Rader	Suburban Utopic	1995
18	Andrea Centazzo & Gianluigi Trovesi	Shock!	1999
19	Ellery Eskelin & Han Bennink	Dissonant Characters	1999
20	Rashied Ali & Louie Belogenis	Rings of Saturn	1999
21	John Surman & Jack DeJohnette	Invisible Nature	2000
22	Fred Anderson & Robert Barry	Duets 2001	2001
23	Assif Tsahar & Hamid Drake	Soul Bodies, Vol.1	2002
24	Paal Nilssen-Love & Ken Vandermark	Dual Pleasure	2002
25	Paal Nilssen-Love & Mats Gustafsson	I Love It When You Snore	2002
26	Daniel Carter & Federico Ughi	Astonishment	2003
27	Steve Lacy & John Heward	Recessional (for Oliver Johnson)	2003
28	Paal Nilssen-Love & Ken Vandermark	Dual Pleasure 2	2003

	Músicos	Título do disco	Ano
29	Fred Anderson & Hamid Drake	Back Together Again	2003
30	Andrew Cyrille & Anthony Braxton	Duo Palindrome, Vol.1	2004
31	Andrew Cyrille & Anthony Braxton	Duo Palindrome, Vol.2	2004
32	David Murray & Kahil El'Zabar	We Is - Live At The Bop Shop	2004
33	Paal Nilssen-Love & Ken Vandermark	Seven	2005
34	Peter Brötzmann & Michael Zerang	Live In Beirut	2005
35	Raymond MacDonald & Günter Baby Sommer	Delphinus & Lyra	2005
36	Jeff Marx & Jeff "Siege" Siegel	Dreamstuff	2006
37	Joe McPhee & Paul Hession	Parallax View	2006
38	Paal Nilssen-Love & John Butcher	Concentric - EP	2006
39	Paul Flaherty & Chris Corsano	The Beloved Music	2006
40	Han Bennink & Keshavan Maslak	Bim Huis Live	2007
41	Peter Brötzmann & Paal Nilssen-Love	Sweatsweat	2007
42	Frank Paul Schubert & Günter Baby Sommer	Hic Sunt Leones	2007
43	Daniel Carter & Ravi Padmanabha	Nivesana	2008
44	Dan Pell & Heath Watts	Breath If You Can	2008
45	David Murray & Jack DeJohnette	In Our Style	2008
46	Joe McPhee & Paal Nilssen-Love	Tomorrow Came Today	2008
47	Peter Brötzmann & Peeter Uuskyla	Born Broke	2008
48	William Hooker & Sabir Mateen	Dharma	2008
49	Bobby Kapp & Noah Howard	Transit Mission	2009
50	Michael Blake & Kresten Osgood	Control This	2009
51	Michael Griener & Ernest-Ludwig Petrowsky	The Salmon	2009
52	Paal Nilssen-Love & Ken Vandermark	Chicago Volume	2009
53	Dave Rempis & Frank Rosaly	Cyrillic	2010
54	Frode Gjerstas & Paal Nilssen-Love	Gromka	2010
55	Ivo Perelman & Gerry Hemingway	The Apple In The Dark	2010
56	Peter Brötzmann & Jorg Fischer	Live in Wiesbaden	2011
57	Jesper Løvdal & Günter Baby Sommer	Jesper Løvdal Günter Baby Sommer	2011
58	Mark Hanslip & Javier Carmona	Dosados	2012
59	Paul Dunmall & Tony Bianco	Thank You to John Coltrane	2012

	Músicos	Título do disco	Ano
60	Willem Breuker & Han Bennink	Acoustic Swing Duo	2012
61	Paul Dunmall & Tony Bianco	Tribute To John Coltrane	2013
62	Peter Brötzmann & Steve Noble	I Am Here Where Are You	2013
63	Urs Leimgruber & Roger Turner	The Pancake Tour	2013
64	Assif Tsahar & Tatsuya Nakatani	I Got It Bad	2014
65	Peeter Uuskyla & Peter Brötzmann	Dead and Useless	2014
66	Steve Wilson & Lewis Nash	Duologue	2014
67	Kid Millions & Jim Sauter	Bloom	2015
68	Paul Dunmall & Tony Bianco	Homage To John Coltrane	2015
69	Peter Brötzmann & Peeter Uuskyla	Red Cloud On Silver	2015

ANEXO B

Entrevista: Mats Gustafsson, saxofonista.

- **Qual foi seu primeiro contacto com o duo de saxofone e bateria?**

M.G. Se você está a referir-se com o Paal, foi em 1999 que nos encontramos e tocamos juntos música improvisada e, a partir daí, começamos o duo. O primeiro disco que gravámos foi *I love it when you snore*, já não me recordo em que altura foi.

Duo de saxofone e bateria tem uma longa história que volta atrás na história do Jazz - e nós estamos curiosos para ver o que nós podemos fazer agora com este legado.

- **Qual foi sua principal referência deste duo que mais influenciou sua atual performance?**

M.G. É tudo uma questão de interagir e ouvir. Estar no momento que você toca. O Paal e eu temos diversas inspirações e referencias. Nós ouvimos bastante música étnica, rock, jazz, free jazz e música contemporânea. Está tudo aí, o tempo todo.

Até mesmo se a música é criada no momento, o que está por trás são todas as nossas experiências do passado e todas as inspirações que tivemos e continuamos a ter.

Mas nós constantemente tentamos criar algo novo e nunca repetir o que fazemos.

- **Você poderia traduzir em palavras os desafios de tocar nesta formação?**

M.G. Música deve sempre ser desafio e resistência. Olhar adiante e encontrar as fricções, as energias. Esta música não é feita para agradar, é feita para elevar as questões necessárias - para lutar contra a estupidez e levá-la para onde ela pertence.

Nós não podemos relaxar ao tocar esta música, que é bastante exigente - muita energia e reação espontânea todo o tempo.

Mas se você é um ouvinte aberto e curioso sobre o que acontecerá a seguir, você está sempre bem. Se você perder sua curiosidade seria melhor ter ficado em casa...

- **Como saxofonista, qual é a sua preparação para a performance neste ensemble?**

M.G. As preparações já foram feitas. Anos de prática e ensaios. Todas experiências do passado e preferências já lá estão, então você só tem que focar o concerto específico que tem a sua frente.

Então, nenhuma preparação extrema, exceto aquecer meus lábios, dedos e instrumento.

Sobre o seu disco com o Paal Nilssen-Love intitulado “I love it when you snore”.

- **É possível perceber a fusão que há entre vocês dois e é interessante como você consegue levar o saxofone para uma sonoridade percussiva. Você que isto ajuda o entrosamento entre vocês?**

M.G. Eu gosto do facto que estamos a trabalhar com técnicas percussivas, eu gosto de trabalhar esta técnica específica. Paal é ultra rápido em suas respostas, Maravilhoso. Eu adoro tocar neste duo...

- **Há alguma estratégia mutua para desenvolver a improvisação?**

M.G. Somente viver nossas vidas e tentar desenvolver-nos como músicos, portanto, como seres humanos em todo tempo. Estar curioso e tomar a iniciativa todo tempo para fazer coisas. Fazer as coisas acontecerem. Faça você mesmo! Não temos nenhuma estratégia quando tocamos, nós somente interagimos!

- **Na maioria das faixas deste disco vocês encerram juntos. Há algum código ou sinal pré estabelecido? Como a comunicação ocorre entre vocês para que isso aconteça?**

M.G. Nenhum código, nada pré definido. É ouvir e interagir. Funciona ou não, é bastante simples como isso. Mas está tudo no ouvir!

Entrevista: Mario Checchetto, saxofonista.

- **Você tem algum conhecimento do surgimento e/ou primeiros registros desse duo no Jazz?**

M.C. Não sei dizer qual foi o primeiro. O duo do Coltrane talvez tenha sido a experiência mais radical feita até então, por que é um álbum inteiro em duo, e antes dele...aquilo lá é 1967. Antes dele eu não tenho conhecimento, a não ser alguns momentos no Art Blakey, mas momentos em solos, no meio de uma música, chorus e tal. De uma maneira livre eu não sei te dizer. Não sei se o Ornette Coleman chegou fazer alguma coisa, porque naquele disco FreeJazz, tem muita gente tocando o tempo inteiro, eu não me lembro de ter um momento assim.

- **E qual foi o seu primeiro contacto com esse duo?**

M.C. Eu ouvi a primeira vez com dois músicos alemães, eram o Alfred Harth e Heiner Goebbels. Eles tocam vários instrumentos. Eles tocam saxofone (os dois), trombone, piano, bateria... e eles fizeram no MASP (Museu de Artes de São Paulo) uma performance nos anos 80. Tinha uma peça que chamava Opera de Pequim, que eles mimetizavam um pouco a Opera de Pequim mas com esses duos que eles vão fazendo. Tinha momento que ficavam dois saxofones, momentos que era sax e bateria... Foi a primeira que eu vi um duo assim, com uma amplitude muito grande, porque...as vezes você jura que tem mais coisa porque o músico passa rapidamente pra outro instrumento dentro da mesma musica, e eu ouvi isso antes de conhecer o trabalho do Coltrane (Interstellar Space). Era tudo numa estética "som sujo" a lá Coltrane, som bem pra fora, com muito volume, muito ruído, um estética Free Jazz.

- **Você já tocou em duo com bateria?**

M.C. Eu já toquei. Não um concerto inteiro, mas já fiz secções dentro de musicas em que ficava eu e o baterista. Eu tocava em um quinteto e frequentemente aconteciam situações de ficarem só dois músicos. Por exemplo, ficava piano e baixo, saxofone e guitarra e algumas situações onde ficava o saxofone e bateria.

Já tive outros duos. Tem um com o piano, que depois agente levou a uma consequência bem maior do que esta do disco (Encontro das Águas). Agente chegou a fazer concertos inteiros de improvisação livre, só com algumas coisas pré estabelecidas, por exemplo, vamos começar com uma música que o saxofone toque notas longas em *piano*, então a primeira música do concerto vai ser isso, e o piano faz

uma coisa como se fosse “harmonizar”. Quer dizer, você combinou uma textura e combinou uma dinâmica pra abrir o concerto. E fizemos assim, concertos inteiros com um ou dois parâmetros para cada música. Uma música que o pianista vai trabalhar dentro do piano com alguns objetos, e eu (saxofonista) não tinha nada pré-estabelecido, ficava livre.

Também trabalhei com eletrônica. Eu tinha um quarteto onde um dos integrantes “tocava” computador. Ele captava o som dos três, trabalhava como se fosse um instrumento e mandava para as colunas. Aí, dialogávamos com o que nós mesmo tínhamos feito. Ele podia enviar o som real, ele podia enviar da maneira que ele quisesse, até tornar irreconhecível o timbre, a fonte.

Tem uma saxofonista espanhola, ela chama Chefa Alonso. Ela toca saxofone e percussão, para o doutoramento ela escreveu um livro sobre improvisação livre. Agente também tocou com ela. Fizemos dois concertos, um na FASM (Faculdade Santa Marcelina) e outro na USP (Universidade de São Paulo), sem nada pré-estabelecido. Ela quis trabalhar assim. Então você começa e vê aonde vai dar.

• **Muitos músicos preferem trabalhar sem nada pré-estabelecido, e o seu relato traz esse outro lado onde algumas coisas são pré definidas.**

M.C. Com alguma coisa pré-estabelecida você pode repetir a ideia. Apesar de cada vez que você vai fazer, por exemplo essa peça da dinâmica, cada vez ela soa de um jeito. Mas você tem um principio ali. Você fala: “Vamos tocar aquela música que é assim.” Você pode até nomear. E tem essa outra coisa que é você realmente partir do zero. Agente já fez isso várias vezes. Eu acho que assim...você corre um risco de se repetir, de uma noite que você não está muito bem e não tem lá nenhum parâmetro, você também não está muito criativo e acaba por repetir-se e fazendo coisas que podem não ser tão interessantes. Mas tem o outro lado da surpresa que também é bom. Então, tem essas duas maneiras de se trabalhar. Essa coisa de ter alguns parâmetros tem muito mais a ver com a improvisação livre do que com o Jazz. Eu coloco isso como um diferencial, porque muitas vezes o Free Jazz parte de algo totalmente livre, embora você tenha algumas coisas idiomáticas pré-estabelecidas. As vezes o baixista faz algo que te remete um *walking*, embora você não saiba o que ele esteja a fazer em termos de altura e ele nem está preocupado com isso, mas isso já te induz idiomáticamente a fazer algumas coisas, e a improvisação livre, fora do contexto jazzístico, ela normalmente não te leva pra algo idiomático. Na verdade os músicos até tentam fugir um pouco disso.

Eu também fiz uns trabalhos com a Michele e o Célio Barros que vão para uma outra visão, evitar muita repetição, algo que induza a uma rítmica que pode ser identificado como idiomático ou como popular num certo sentido, então existe essa vertente de improvisação livre, que evita algumas coisas.

Tem também um grupo da Noruega que chama *Paralax*, Bastante Interessante. Eles vieram aqui também (São Paulo) e eu fiz uma performance com eles. Foi a vez que eu toquei mais livre na vida. Cabia tudo! Tudo o que eu quisesse fazer, dava pra fazer no som deles.

- **Por que você diz que teve essa liberdade de uma forma como nunca havia tido antes?**

M.C. Porque eles, assim... Eu assisti uma performance deles primeiro e depois eu fiz uma performance com eles. Quando eu assisti eu vi que existia abertura pra tudo no trabalho deles, então não existia essa coisa a principio: “isso aqui é Free Jazz, ou isso é improvisação livre.” Eles usavam os instrumentos de uma maneira inusitada, a caminhar num certo sentido pra essa improvisação livre, mas são instrumentos de Jazz, que eram trompete, bateria e guitarra. Então, timbristicamente ele te levava para o Jazz. Mas o que eles faziam era muito mais aberto, muito mais espaçado. Ninguém tinha aquela ansiedade de tocar, então isso dava tempo das ideias acontecerem. Ninguém tinha pressa. Quando alguém colocava uma ideia, aquela ideia era aceite e trabalhada ali naquele momento. Então eu senti-me muito à vontade em função disso, por ter tempo e de não ter nenhum filtro de falar isso eu não vou poder fazer aqui porque não cabe nessa proposta. Não aconteceu isso, tudo cabia, desde ruídos de extensão de instrumento até notas mesmo, trabalhar cromaticamente numa escala. Tudo era pertinente naquele contexto.

- **Você tem alguma estratégia pra desenvolver uma comunicação com quem você está a tocar? Você acha que tocar com situações pré-estabelecida ajuda na comunicação dentro do duo?**

M.C. Não, eu acho que é preciso pensar em algumas coisas. Por exemplo, a imitação é o mais óbvio quando você começa a trabalhar com isso. Você faz uma coisa e o outro imita motivicamente, imita perfil, imita rítmica. Isso é uma coisa. Tem que existir uma comunicação pra existir isso. Agora, se você ficar só fazendo isso vai soar algo muito mimético, muito infantil. Então aí, você pode começar a pensar em contraste por exemplo, eu to fazendo notas longas o outro instrumento está fazendo notas curtas,

então você tem uma sobreposição. Contrastes inclusive de dinâmica, um vai pro fundo e outro fica na frente, essa coisa imagética de figura e fundo que tem nas artes visuais, são coisas que agente explora também. Uma hora um vem e o outro recolhe, outra hora vem os dois, outra hora os dois ficam como se fosse uma paisagem mais distante. Complementação também, por exemplo, uma hora o piano faz algo que sugere uma harmonia, uma bloco que sugeriria uma melodia acompanhada, só que não é uma harmonia definida, são pequenos clusters, e em cima disso eu desenvolvo uma melodia cromática. Quer dizer, estou a usar de um conceito de uma textura pré-existente que é a melodia acompanhada, pra fazer uma outra coisa. Existe uma ideia que eu procurei trabalhar que é a ideia usada por Jackson Pollock, usado em alguns momentos para pintar, que era aquela coisa que ele estendia a tela no chão e respingava tinta por cima. Então, o que é aquela tela? É um suporte pra ideia, um lugar onde você vai colocar a idéia. Tem uma peça que eu fiz pro meu mestrado onde o piano faz uma harmonia, só que é uma harmonia totalmente fechada no grave que você não identifica funções, e ela tem uma rítmica que são dois compassos trabalhados ao mesmo tempo que é um 3/4 e um 3/8, então resultado seria um quatro e meio somando tudo. Ai, como essa harmonia é fechada, você não identifica em função da região grave, eu ficava livre pra tocar cromaticamente e partir pra ruídos, coisas assim que a principio você não pensaria numa harmonia tradicional. Então essa harmonia eu encarava como uma tela e o que eu fazia era o gotejar de cores. Só que na música tem uma coisa interessante porque o suporte não é fisico. Essa harmonia, conforme eu colocava as ideias, ele também alterava intenções, mudava registro, então o suporte se deformava. Essa é uma ideia que você extrai de uma outra arte, acaba por ter de adaptar-se e gera outra coisa em música.

- **Pra você qual ou quais são os desafios ou características de uma performance em duo?**

M.C. Acho que essas ideias, quanto mais gente, tornam-se mais difíceis de se realizar, porque é muito difícil deixar espaço na música, se tem quatro pessoas a tendência dos quatro tocarem ao mesmo tempo é muito grande e fica mais difícil de acompanhar o raciocínio de todo mundo, e gerar uma coisa caótica, não é que não dá, claro que dá pra fazer, mas é algo que depende de um respeito grande, de deixar espaço, que é o que o Parallax faz. Eles deixam muito espaço, a música deles é calma, porque senão seria um caos. Se é caótico, se são todos a tocar o tempo inteiro, fica tudo muito parecido. Então, eu penso que o duo por um lado traz o desafio de ser tudo explicito,

porque tudo vai aparecer, não dá pra se esconder, por outro você tem um foco que é o seu companheiro quem está a tocar com você, e eu acho que a comunicação é mais simples em duo. Do ponto do desafio é isso, torna-se difícil porque tudo que você fizer vai aparecer, não dá pra “encher linguiça”, mas tem a coisa gratificante quando você foca e consegue entrar no som, e você e o parceiro conseguem construir coisas muito interessantes, tirando os instrumentos da sua função tradicional, que também é um outro desafio de um duo, seja qual duo for. Se for um duo com bateria, “Ah, ele faz o ritmo pra mim, ele faz uma base rítmica, um suporte pra mim”, mas necessariamente não é. Tem outra coisa, ele pode trabalhar planos horizontais melódicos e você com notas longas fazer uma coisa que fique um pouco mais escura, dando o suporte pro baterista, quer dizer, tem uma riqueza, um desafio no duo que eu acho bem interessante. Eu gosto muito dessa formação, mesmo dentro da musica tradicional, os duos de jazz e os duos de musica clássica.

Entrevista: Maria Kim Grand, saxofonista.

• Qual foi o seu primeiro contacto com este formato de duo?

M.K.G. Anos atrás eu ouvi uma gravação onde estava um trompete a tocar com bateria. Era o Dizzy Gillespie e não estou a lembrar quem era o baterista. Também ouvi, quando eu era bem nova, o duo entre o Max Roach e o Anthony Braxton.

• Quais são os desafios de tocar em duo com bateria?

M.K.G. O duo pode ser uma situação mais livre. O facto de estar a tocar somente com mais uma pessoa possibilita, com maior facilidade, conduzir a performance para diferentes sítios. Entre dois músicos é mais fácil de haver uma conversa mais íntima.

• Como saxofonista, qual é a sua preparação para a performance neste duo?

M.K.G. Da mesma forma que eu me preparo para tocar em outros contextos. Procuo praticar o que vou tocar e preparar-me de uma forma geral. Procuo familiarizar-me com a pessoa que vou tocar, com o que ela tem feito, com seu vocabulário, o máximo que eu puder. Também procuro estar bem familiarizada comigo, para oferecer o máximo de mim. O facto é que em duo o músico vai tocar mais do que em um ensemble maior.

• Como você desenvolve a comunicação no contexto da performance em duo?

M.K.G. Acho importante conhecer o outro músico e o seu background cultural. Assim posso estar mais próxima desta pessoa, o que possibilita tocar coisas que vão relacionar-se com ela. Se realmente consigo perceber o background da outra pessoa que vai tocar comigo, sinto que torno-me tipo uma irmã desta pessoa, torno-me alguém familiar para ela. Penso ser importante saber o que esta pessoa ouvia quando era criança, o que houve agora, qual foi o trajecto musical dela, essas coisas.

• Dentro desta performance você costuma fazer uso de algum sinal ou código para estabelecer uma conversa musical?

M.K.G. Cada situação é diferente da outra. Algumas vezes eu começo a tocar e o outro músico segue-me, outras o outro começa, as vezes começamos juntos. Isto depende, principalmente se estou a tocar no contexto da música improvisada.

Há alguns padrões que costumam funcionar quando quero que uma ideia seja percebida. Se quero estabelecer uma frase, e que o outro músico adira a ela, eu repito

a informação. Outro exemplo que é possível chamar a atenção pra algo que eu queira destacar é ir no caminho oposto ao que está no momento.

Entrevista: Krzysztof Topolski, baterista.

• Qual foi o seu primeiro contacto com duo de saxofone e bateria?

K.T. Eu não lembro quando eu tive este contacto, mas no meu arquivo musical eu encontrei “*Home Cookin*” de Sussie Ibarra e Assif Tsahar. Não é um disco gravado somente neste formato de duo.

O álbum “*Azszyn/Duda*” SE foi gravado em 2009. No mesmo dia Duda e eu tivemos uma sessão de rádio em directo, onde eu toquei electrónicos. Durante a noite o studio estava desocupado, então decidimos gravar outro álbum, só que neste eu toquei somente bateria. Depois disso nós tivemos, na maioria das vezes, concertos onde eu tocava somente electrónicos. Agora que voltei estar mais concentrado na performance somente com bateria.

• Quais são os desafios de tocar em duo com saxofone?

K.T. Eu penso que pode ser interessante e divertido para ambos os músicos. Não há nenhum instrumento harmónico. É possível improvisar totalmente livre nesta formação, é uma situação interessante e penso ser uma formação bastante popular no contexto da música improvisada.

• Especificamente sobre o seu duo com o saxofonista Tomasz Duda. Vocês fazem uso de alguma estratégia mutua para a performance?

K.T. Não há nenhuma estratégia consciente.

• Como vocês estabelecem a comunicação durante a performance? Há algum código ou sinal (um gesto corporal, uma atitude musical...) pré estabelecido para auxiliar na comunicação?

K.T. Não há nada pré estabelecido. Geralmente nós só improvisamos juntos. O único meio de comunicação é o som e a música.

Entrevista: Nuno Morão, baterista.

• Qual foi o seu primeiro contacto com o duo de saxofone e bateria?

N.M. Já havia visto esta formação em alguns videos e já conhecia o trabalho do Chris Corsano que tem um duo com o McPhee (saxofonista), mas talvez tenha sido o do Coltrane com o Rashied Ali um dos primeiro contactos.

• Quais são os desafios de tocar em duo com saxofone?

N.M. O duo é o conjunto mais pequeno em que você pode estar a dialogar com alguém, e acho que a questão essencial do duo e de facto um diálogo. A partir do momento em que se acrescenta um terceiro e quarto elemento começa um tipo de movimento com mais blocos, acaba por acontecer o que normalmente acontece que é ter uma secção rítmica, tem harmonia e uma linha melódica, mesmo pensando em música improvisada, que traz logo ao discurso e a pratica musical uma densidade diferente. O que eu gosto no duo é que tem um lado de uma certa simplicidade em termos tímbricos e de linhas possíveis para quem está a ouvir ou para a música que se está a fazer, há uma certa clareza pois é uma relação um para um. Como baterista, acho desafiador o facto de utilizar a bateria não só como um instrumento rítmico.

• Você tem algum duo ou baterista como referência que mais influencia a sua performance neste contexto?

N.M. O duo do Coltrane com o Ali é uma referência e como baterista, não necessariamente na situação do duo, o Elvin Jones é um baterista que eu oiço desde há muito tempo. Também procuro referências com base na proposta de concerto que irei ter.

• Você possui alguma estratégia para desenvolver a performance em duo com saxofone?

N.M. Penso sempre em gestos musicais. Imagina que há um momento em que o saxofonista faz notas longas e eu percebo que uma destas notas faz um intervalo qualquer, seja consonante ou não, que me pareça interessante em uma das minhas peças da bateria. De repente vou insistir e fazer algo também sustentado, ou então utiliza essas peças da bateria para criar ali uma espécie de dois blocos. Ou, em outro momento, o saxofonista está a fazer uma frase e chama-me atenção o ritmo dela, eu faço uso desta parte rítmica.

Na verdade tudo isso é imprevisível. Qualquer coisa que o saxofonista faça e em qualquer momento, pode suscitar um dialogo com aquilo que eu esteja a fazer. Penso que quanto mais um surpreender ao outro terá mais resultado. Penso que fazer coisas que dê um certo desconforto, no melhor dos sentidos, e ponha em causa o que o outro esteja a fazer traz um resultado mais interessante. A escuta e estar com a mente aberta são essenciais para isso.

- **Para a performance você costuma pré estabelecer algo com o saxofonista?**

N.M. Em alguns casos não houve nada estruturado, em outros foram combinados temas e estruturas para algumas peças. Eu prefiro partir para a música improvisada sem nenhum tipo de estrutura.

Entrevista: Carlos Zingaro, violinista.

• Para si como ocorre a comunicação dentro de um duo?

C.Z. Alguns músicos, que conheço bem, acreditam que para acontecer comunicação na performance deve haver uma entrega física, enérgica e expressiva, onde todo o corpo se envolve na expressão sonora. Compreendo e concordo até certo ponto. Acho que estes músicos, que são excelentes, põe à frente, quase em primeiro plano, um lado físico, extremamente expressivo, que também tem a ver com o instrumento que eles tocam, porque se eles tivessem esta atitude num contrabaixo ou num violino não seria possível. Partiriam o instrumento. Portanto, há essa relação. E, depois também que muitos destes músicos vêm, quase em linha direta ou indireta, mas continua, do free jazz europeu. Portanto é esse lado vociferante agudo, agressivo, que também relaciona-se com a forma deles serem como pessoa. Portanto é quase uma tendência, quase, de saxofonistas, sobre tudo terem esta postura.

Em relação a improvisação, o que eu me entendo dela, é um instinto integrado e interiorizado de liberdade, que relaciona-se à minha história de vida, por outro lado, um espírito de liberdade, mas libertário. Revolucionário não partidário, mas completamente partir tudo. Portanto, inevitavelmente, até pelo jazz, eu atravesso a linha diagonal, mas direita, para a improvisação. Com a quantidade de influência e referências que eu tive ao longo da minha vida, inevitavelmente, eu tentando não fazer uma improvisação idiomática, inevitavelmente tenho referências no meu discurso, na minha técnica, até pela história do instrumento, o violino. Pra mim é isso, foi a necessidade de me libertar e fazer o que me apetecia, ou o que eu acreditava, porque muito rapidamente eu cheguei a conclusão de que uma partitura, uma escrita, porque eu escrevo também e componho, mas em situações funcionais para teatro, para dança, para filmes, mas isso é outra história. Inevitavelmente, como Schoenberg dizia: *“compor é improvisar com um lápis e uma borracha de apagar.”*, porque se tem o tempo. O que eu gosto é o risco, é o imediato, é o estarmos a beira do buraco, do desastre completo, e acontece. O erro faz parte do jogo, e este estímulo nunca é possível transcrever para uma pauta. Eu tentei com vários músicos fixar uma improvisação. Funcionou bem, é quase um tema. Mas ao tocar um tema que era improvisado estamos a interpretá-lo e deixou de ser improvisado, e há um bloqueio, nuns mais do que noutros, na expressividade, no impulso, na energia, na espontaneidade. Portanto, é isso que eu pretendo, o momento, o imediato, o fugaz, na improvisação. Eu preciso de diálogo.

- **Você disse que para si é preciso diálogo. Na sua opinião isto torna-se algo mais fácil em um duo?**

C.Z. Quando eu faço seminários eu digo primeiro que a improvisação não idiomática não se ensina, portanto, não tem os parâmetros do jazz, do blues, da música étnica. É imaginação e fundamentalmente a escuta, o ouvido. Porque aqui estamos a considerar um factor na improvisação, particularmente ligado, que é o ego. O ego faz parte do ser humano, mais ou menos.

Muitas vezes bons músicos tem um ego do tamanho das casas e quase não ouvem os outros, tocam muito, a presença constante. É como naquelas situações que você vai jantar com um grupo de amigos ao restaurante e está tudo a falar ao mesmo tempo, ou há um que fala mais do que os outros. Como poderá ter um carisma mais acentuado, um ego mais epiderme, os outros ouvem. No fim do jantar, aquilo passou e foi giro o que ele disse, contou umas histórias interessantes, mas não se calou. Para mim, fundamental na improvisação é a escuta, saber esperar o silêncio, o espaço.

É evidente que o diálogo é muito mais fácil em duo. Para mim, o máximo de interação possível é um quinteto, e já é de mais. A partir daí é muito complicado. Tem que haver um rigor extremo na escuta, no respeito e na construção, porque para mim improvisação é composição. Portanto, a preocupação é escutar sempre para a construção. Por exemplo, aquele fez isso, o outro fez aquilo, e agora o que eu poderei fazer para construir?

O problema dos duos ou trios, que acontece muitas vezes, é a questão do hábito. Começa-se a prever a linguagem do outro, porque se conhecem. Pode não ser, pode se tirar o tapete debaixo dos pés. Mas há uma perspectiva de conhecimento, de intimidade musical que tem o risco de criar parâmetros, de habituação, da repetição. Mas é realmente fantástico quando nos surpreendem, porque a improvisação é surpresa também, é deslumbre, é capacidade de curiosidade. A rotina, não.

- **Você havia mencionado o aspecto da afetividade no sentido do conhecimento, de previsão de atitudes. Com base na sua experiência, como é tocar quando há e quando não há o factor da afetividade?**

C.Z. Como eu disse, eu gosto de ser surpreendido e gosto imenso de tocar com pessoas com quem nunca toquei. Ainda noutro dia me perguntavam, antes de um concerto que ia tocar com um violoncelista francês e uma clarinetista japonesa com quem ainda não havia tocado: “Vocês não combinam nada, não falam?” Falar é tocar ou tocar é falar. Depois, ao final do concerto: “Parecia impossível como este trio nunca

havia tocado juntos. Houve um entendimento e uma cumplicidade extrema que dava a sensação de que vocês tocavam juntos há anos.”

É muito interessante e é o conhecimento de que aquele momento foi aparentemente construído e pensado ao milissegundo, e que foi composto. Houve um respeito mutuo entre os músicos. Mas as vezes também pode acontecer...por exemplo, se eu tivesse um outro concerto com eles, num dia diferente ou em outra época, eu provavelmente, não sei, mas provavelmente tentaria minar determinados lugares comuns possíveis da minha memória, do que tinha acontecido na experiência anterior. Provocar. Ter um comentário como esses do público anónimo sobre o concerto é um objectivo atingido, até parece que foi tudo composto.

- **Para si, é costume fazer uma performance com elementos pré estabelecidos?**

C. Z. Quando estou a tocar com outros, não. Prefiro não ter parâmetros pré estabelecidos, até mesmo porque durante os concertos esses parâmetros se vão. Evidente que um ou outro pode sugerir algo em uma situação específica. Há uma situação que não gosto muito, que é de termos um concerto de uma hora e ficarmos uma hora continuamente a tocar, a improvisar. Eu fiz muito isso, principalmente na altura do free jazz. Mas eu desenvolvi uma necessidade, para mim e para os outros (o ouvinte). É a necessidade de uma respiração, uma pausa. Com isso o publico começa a perceber que não são andamentos, que são mesmo peças. Para os músicos, acaba por nos obrigar na nova peça a buscar algo diferente do que foi feito na anterior. Por isso eu prefiro compartimentar, gera outra dinâmica.

É um facto que quando estou a tocar sozinho tenho a tendência de organizar mais porque sou eu, comigo próprio, mesmo que no momento do concerto, e acontece na maior parte das vezes, desligo. Minha organização não é, de forma alguma, rígida e imitável, porque eu quero ter a liberdade do momento e do ambiente.