

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

A CONFLUÊNCIA DE ELEMENTOS DE MÚSICA CLÁSSICA E JAZZ EM  
COMPOSIÇÕES DE VICTOR ASSIS BRASIL – PROPOSTAS INTERPRETATIVAS

MARCO TÚLIO DE PAULA PINTO

RIO DE JANEIRO, 2011

A CONFLUÊNCIA DE ELEMENTOS DE MÚSICA CLÁSSICA E *JAZZ* EM  
COMPOSIÇÕES DE VICTOR ASSIS BRASIL – PROPOSTAS INTERPRETATIVAS

por

MARCO TÚLIO DE PAULA PINTO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Prof. Dr. Sergio Azra Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2011

P659 Pinto, Marco Túlio de Paula.  
A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil – propostas interpretativas / Marco Túlio de Paula Pinto, 2011.  
237f+ 1 CD-ROM.

Orientador: Sérgio Azra Barrenechea.  
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Música – Análise, apreciação. 2. Música clássica. 3. Jazz. 4. Saxofone.  
4. Música confluyente. I. Barrenechea, Sérgio Azra. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

Autorizo a cópia de minha tese “A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil - propostas interpretativas” para fins didáticos



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

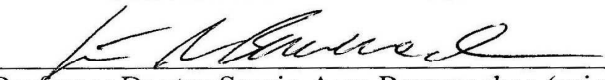
**TÍTULO DA TESE**

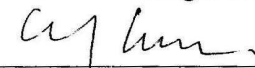
**“ A CONFLUÊNCIA DE ELEMENTOS DE MÚSICA CLÁSSICA E JAZZ EM  
COMPOSIÇÕES DE VICTOR ASSIS BRASIL – propostas interpretativas”**

por

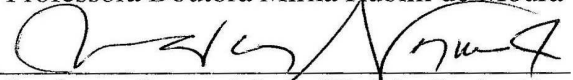
Marco Túlio de Paula Pinto

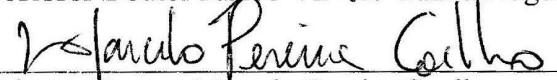
**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Sergio Azra Barrenechea (orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Marcio da Silva Pereira

  
\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Mirna Rubim de Moura

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Marco Vinício Cunha Nogueira

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Marcelo Pereira Coelho

Conceito: APROVADO

JANEIRO DE 2011

Dedico este trabalho à minha amada esposa Marinete, companheira de tantos anos e lutas, e aos meus filhos Dafne e Cícero.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, sem os quais seria impossível aqui estar. A Nete, esposa amada, e a Dafne e Cícero, filhos que me enchem de orgulho, pelas horas e dias ausente, absorto pela pesquisa.

A Sergio Barrenechea, meu orientador, pela confiança e serenidade. Aos entrevistados: Célia Vaz, Claudio Roditi, João Carlos Assis Brasil, Kenny Werner, Nelson Ayres, Roberto Sion e Zeca Assumpção, pelas valiosas informações.

Ao amigo José Rua e os músicos da UFRJazz Ensemble pela viabilização da realização do concerto com as obras confluentes de Victor Assis Brasil. O mesmo vale para Eduardo Henrique e os amigos do quarteto Palheta Carioca, Wladimir Marques, Vinícius Macedo e Vitor Medeiros.

A Paulo Assis Brasil pelo acesso irrestrito às partituras das obras. A Nelson Tolipan, J. Carlos, Lauro Gomes, Ligia Amadio, Marco Aurélio Vilas Boas, pela pesquisa nos acervos da Rádio MEC e da Orquestra Sinfônica Nacional. A Stan Getz Library, em Berklee College of Music, pelo acesso ao seu acervo.

A Débora Moreira e Alexandre Freitas, pelo suporte nas traduções. E a todos os amigos que de alguma maneira contribuíram para a realização desta pesquisa.

A minha mãe, um agradecimento especial pela revisão ortográfica.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *A confluência de elementos de música clássica e jazz em composições de Victor Assis Brasil – Propostas interpretativas*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é identificar a confluência de elementos de música clássica e jazz em obras compostas por Victor Assis Brasil (1945-1981), saxofonista brasileiro geralmente identificado com a linguagem jazzística, bem como apresentar propostas para a sua interpretação, tendo como referencial teórico os conceitos de Third Stream, concebido por Gunther Schuller (1989) e de música confluyente, utilizado por Clarence Stuessy (1977), que descrevem obras com as mesmas características. Após um levantamento de obras compostas pelo saxofonista que mesclam elementos de música clássica e jazz, três composições foram selecionadas para análise: *Prelude for saxophone and piano*, *Saxophone Quartet #1* e *Dialogues*. O estudo apresenta ainda uma comparação entre duas escolas de saxofone, uma voltada para a música clássica e outra para o jazz. Os resultados da pesquisa apontam para a importância do intercâmbio entre os fundamentos de ambas para a interpretação desse repertório.

Palavras-chave: *Jazz* - Música Clássica - Música Confluyente - Saxofone - Interpretação

PINTO, Marco Túlio de Paula - *The confluence of elements of classical music and jazz in Victor Assis Brasil's compositions. Performing proposals.* 2010 – Dissertation (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

The objective of this research is to identify the confluence of the elements of classical music and jazz in the works composed by Victor Assis Brasil (1945-1981), a Brazilian saxophonist usually identified with the jazz language, as well as to present proposals to its performance, having as theoretic reference the concepts of the Third Stream, created by Gunther Schuller (1989) and the musical confluence, used by Clarence Stuessy (1977), that describe works with the same characteristics. After a survey of the works composed by the saxophonist that mix the elements of classical music and jazz, three compositions were selected for analysis: *Prelude for saxophone and piano*, *Saxophone Quartet #1* and *Dialogues*. The study also presents a comparison between the two schools of saxophone, one directed to classical music and the other to jazz. The results of the research point to the importance of the interchanging of both fundamentals in performing this repertoire.

key words: Jazz - Classical Music - Confluent Music - Saxophone - Performance



PINTO, Marco Tulio de Paula - La confluence des éléments de musique classique et *jazz* dans compositions du Victor Assis Brasil - Propositions d'interprétation. 2010 - Thèse (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RÉSUMÉ

Cette recherche a comme objectif l'identification de la confluence d'éléments de musique classique et du jazz dans des œuvres composées par Victor Assis Brasil (1945-1981), saxophoniste Brésilien généralement associé au langage jazzistique. Cette thèse a également par but la présentation de propositions pour sa pratique instrumentale, ayant comme axe théorique le concept de Third Stream, conçu par Gunther Schuller (1989), et celui de musique confluente, appliqué par Clarence Stuessy (1977) pour décrire des œuvres similaires. Après une sélection d'œuvres qui fusionnent des éléments de musique classique et jazz, trois compositions ont été choisies : *Prelude for saxophone and piano*, *Saxophone Quartet #1* et *Dialogues*. L'étude comprend encore une comparaison entre les deux écoles de saxophone : celle d'une tradition classique et celle du jazz. Les résultats de la recherche nous révèlent l'importance des échanges entre les bases de ces deux voies à l'intérieur de la pratique de ce répertoire.

Mots-clefs: Jazz - Musique Classique - Musique Confluente - Saxophone - Interprétation.

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 - Estrutura harmônica de So What. ....	61
Exemplo 2 - Notação do subtone. ....	70
Exemplo 3 - Representação gráfica do controle do vibrato. ....	74
Exemplo 4 - Articulação de colcheias no <i>jazz</i> . ....	78
Exemplo 5 - Representação da interpretação das colcheias com <i>swing</i> . ....	79
Exemplo 6 - Figuração recorrente na seção A. ....	119
Exemplo 7 - Notação alternativa da fig. de A. ....	119
Exemplo 8 - Membros da frase da segunda parte da seção A. ....	120
Exemplo 9 - Passagem entre as seções A e B. ....	121
Exemplo 10 - Segunda seção – Linha do saxofone quaduplicada. ....	122
Exemplo 11 - Compassos iniciais de <i>Footprints</i> de Wayne Shorter. ....	123
Exemplo 12 - Figuração rítmica 3+2. ....	123
Exemplo 13 - Linha interna compassos 51 a 53. ....	125
Exemplo 14 - Motivo da seção E. ....	125
Exemplo 15 - Seção E comp. 69 a 74. ....	126
Exemplo 16 - Ampliação da 2a. parte da seção H. ....	128
Exemplo 17 - Comp. 118 e 119 - inciso derivado da seção A. ....	129
Exemplo 18 - Elementos utilizados na 1ª <i>cadenza</i> . ....	132
Exemplo 19 - Proposta de realização da 1ª <i>cadenza</i> de <i>Prelude</i> . ....	133
Exemplo 20 - Setor 1 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	134
Exemplo 21 - Setores 2 e 3 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	134
Exemplo 22 - Setor 4 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	135
Exemplo 23 - Setor 5 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	135
Exemplo 24 - Setor 6 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	135
Exemplo 25 - Setor 7 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	136
Exemplo 26 - Setor 8 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	136
Exemplo 27 - Setor 9 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	136
Exemplo 28 - Seção 10 da 1ª <i>cadenza</i> . ....	136
Exemplo 29 - O acorde de E7(9)sus4, e sua horizontalização. ....	137
Exemplo 30 – Pentatônicas a serem utilizadas sobre o acorde E7sus4. ....	138
Exemplo 31 - Incisos da seção F utilizados na 2ª <i>cadenza</i> . ....	139
Exemplo 32 - 2ª <i>Cadanza</i> com anotação das pentatônicas utilizadas. ....	140
Exemplo 33 - <i>Saxophone Quartet #1</i> - compassos 1 a 5. ....	142
Exemplo 34 - Progressão de acordes do blues tradicional. ....	143
Exemplo 35- <i>Saxophone Quartet #1</i> , comp. 20 a 27. ....	144
Exemplo 36 - Phil Woods, <i>3 Improvisations for Sax Quartet - III</i> (comp. 40 a 52). ....	145
Exemplo 37 - <i>Saxophone Quartet #1</i> - comp. 37 a 44. ....	146
Exemplo 38 - Eric Satie, <i>Gymnopédie no. 1</i> , comp. 1-10. ....	147
Exemplo 39 - Introdução e 1ª parte da seção C de <i>Saxophone Quartet #1</i> . ....	148
Exemplo 40 - <i>Saxophone Quartet #1</i> , comp. 84 a 110, com sugestões de marcações de dinâmica. ....	150
Exemplo 41 - Disposição das vozes no início da seção D com reordenação. ....	151
Exemplo 42 - <i>Saxophone Quartet #1</i> - comp. 111-114 (melodia fragmentada). ....	152
Exemplo 43 - <i>Saxophone Quartet #1</i> , comp. 127 a 130 com a marcação de notas características. ....	153

Exemplo 44 - <i>Dialogues</i> comp. 1 a 9.....	157
Exemplo 45 -Padrão de acompanhamento da segunda seção de <i>Dialogues</i> . ....	158
Exemplo 46 - Estrutura cordal gerada pela movimentação dos saxofones. ....	159
Exemplo 47 - "Tema" da segunda seção de <i>Dialogues</i> . ....	159
Exemplo 48 - Conclusão da segunda seção de <i>Dialogues</i> . ....	160
Exemplo 49 - Motivo rítmico da 4a. seção de <i>Dialogues</i> . ....	162
Exemplo 50 - Parte central da 4ª seção de <i>Dialogues</i> . ....	163
Exemplo 51 - Distribuição do material do piano. ....	163
Exemplo 52 - Padrão da linha melódica da 5ª seção de <i>Dialogues</i> . ....	163

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Obras representativas da música confluyente, segundo Stuessy (1977).....	27
Quadro 2 - Obras confluentes selecionadas para análise por Stuessy (1977).....	29
Quadro 3 - principais diferenças de abordagem, segundo Stuessy. ....	30
Quadro 4 - Atividades de Victor Assis Brasil em Berklee College of Music. ....	98
Quadro 5 - Relação das obras confluentes compostas por Victor Assis Brasil. ....	113
Quadro 6 - Esquema formal de <i>Prelude for saxophone and piano</i> . ....	118
Quadro 7 - Organização formal de <i>Saxophone Quartet #1</i> . ....	141
Quadro 8 - Encadeamento de tríades e sua relação harmônica com Si bemol maior. ....	152
Quadro 9 - Resumo da Organização formal de <i>Dialogues</i> . ....	155
Quadro 10 - Opções para a conclusão da 2ª seção de <i>Dialogues</i> . ....	161
Quadro 11 - Organização tonal da 3ª seção de <i>Dialogues</i> . ....	161

## SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS .....	viii
LISTA DE QUADROS .....	ix
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 – SOBRE <i>JAZZ</i> , MÚSICA CLÁSSICA, <i>THIRD STREAM</i> , MÚSICA CONFLUENTE .....	6
1.1 Comentários preliminares e definições terminológicas .....	6
1.2 As transformações do jazz .....	8
1.3 Gunther Schuller e o conceito de Third Stream .....	22
1.4 Clarence Stuessy e o conceito de música confluyente .....	24
CAPÍTULO 2 – AS ESCOLAS DE SAXOFONE E AS POSSIBILIDADES DE COLABORAÇÕES MÚTUAS .....	33
2.1 O fruto da confluência de múltiplos conceitos .....	33
2.2 A utilização do saxofone na música clássica .....	34
2.3 O saxofone e a universidade .....	45
2.4 O repertório brasileiro para saxofone clássico .....	46
2.5 A popularização do saxofone – sua identificação com o jazz .....	48
2.6 Escola clássica x escola jazzística – diferenças e semelhanças .....	63
2.6.1 Embocadura .....	67
2.6.2 <i>Vibrato</i> .....	71
2.6.3 Articulação e <i>swing</i> .....	74
2.6.4 Escolha do equipamento .....	80
CAPÍTULO 3 – TRAJETO: DE JAZZISTA BRASILEIRO A COMPOSITOR DE MÚLTIPLOS ESTILOS .....	86
3.1 Revisão Bibliográfica .....	86
3.2 Prelúdio .....	91
3.3 Berklee .....	96
3.4 O retorno .....	105
CAPÍTULO 4 – A MÚSICA CONFLUENTE DE VICTOR ASSIS BRASIL .....	109
4.1 Suíte para Sax, piano e cordas .....	109
4.2 A seleção das obras a serem analisadas .....	112
4.3 Sobre os procedimentos analíticos .....	114
4.4 Prelude for saxophone and piano .....	117
4.4.1 A elaboração das <i>cadenze</i> .....	129
4.5 Saxophone Quartet #1 .....	140
4.6 Dialogues .....	154
4.6.1 O papel do saxofone soprano .....	164
4.7 A interpretação das obras confluentes de Victor Assis Brasil .....	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	170
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	174
ANEXOS .....	184
Ficha Técnica do CD .....	185
Partituras .....	186

## INTRODUÇÃO

A natureza híbrida do saxofone lhe confere uma enorme versatilidade, sendo capaz de unir a força dos metais, a agilidade das madeiras, a expressividade das cordas. Ao lado de sua primazia no *jazz* e de sua utilização em diversas manifestações das músicas populares, urbanas e folclóricas, existe um grande repertório para este instrumento na música clássica, seja como instrumento solista, camerista ou em sua eventual participação na orquestra sinfônica.

Devido a essa hibridez e à multiplicidade de gêneros na qual o instrumento é utilizado, não raras vezes, as obras escritas para saxofone ultrapassam os limites estilísticos. As sonatas de Robert Muczynski e Edison Denisov, a despeito de suas peculiaridades, apresentam uma característica comum: o fato de serem influenciadas pelo *jazz* (Liley, 1998). Por outro lado, músicos ligados a uma prática jazzística, como Phil Woods e Bob Mintzer, compuseram obras que, apesar de utilizarem o *jazz* como matéria-prima, aproximam-se da música clássica tanto em forma quanto em conteúdo.

Sendo músico atuante tanto na música popular quanto na clássica, a fusão de elementos provenientes de ambas as esferas tem sido um ponto de especial interesse para este pesquisador, tendo gerado uma dissertação de mestrado intitulada *O saxofone na música de Radamés Gnattali* (Pinto, 2005). Esse texto enfocou as obras para saxofone do compositor gaúcho radicado no Rio de Janeiro, com ênfase no afloramento de elementos oriundos da música popular urbana, em virtude da atuação intensa de Gnattali junto aos mercados do rádio e do disco, em especial seu trabalho como arranjador na Rádio Nacional.

O trabalho no nível de mestrado abordou a obra de um músico com formação clássica e intenção de seguir uma carreira como pianista concertista que, pelos desígnios do destino, acabou se tornando um dos maiores arranjadores da música popular brasileira, com uma

produção assombrosa. Esse contato tão íntimo e intenso deixou marcas na produção gnattaliana. Embora o compositor tenha tentado estabelecer uma linha que delimitasse sua obra nos estilos clássico e popular, esses limites sempre foram tênues. Ao contrário de compositores que seguiram a cartilha nacionalista andradeana, assumindo o folclore como fonte genuína de inspiração, Gnattali incorporou não só elementos folclóricos a suas obras, mas fartas doses de estilos urbanos como o samba, o choro e mesmo o *jazz*.

A presente pesquisa aborda tema semelhante por outro prisma, uma vez que investiga a aproximação da música clássica por um músico cuja formação e carreira estão primordialmente associadas a uma prática jazzística: Victor Assis Brasil (1945-1981).

Assis Brasil foi fiel aos seus princípios de legitimidade musical, mesmo que a duras penas, mantendo sua carreira dentro das linhas idealizadas e não fazendo concessões às facilidades de gêneros comerciais. Sua criatividade e técnica instrumental foram frequentemente exaltadas por crítica e público. Sua música influenciou uma importante geração de músicos brasileiros, que inclui nomes como Mauro Senise, Márcio Montarroyos, Hélio Delmiro, Nivaldo Ornelas e Claudio Roditi. Sua carreira encerrou-se precocemente em 1981, aos 35 anos de idade, devido a uma periarterite nodosa, rara doença circulatória. Deixou uma discografia composta por oito discos, gravados entre 1966 e 1980.

Victor Assis Brasil é considerado um dos mais importantes saxofonistas brasileiros, tendo sua atuação profissional sido direcionada sobretudo para a música de *jazz*, ou melhor dizendo, norteadas por uma prática jazzística, na qual a improvisação tem uma posição de destaque, já que além de *blues e swing* podem ser encontrados em sua música inúmeros exemplos de obras baseadas em ritmos e gêneros brasileiros, como samba, bossa nova e baião.

Uma parcela ainda pouco estudada de sua produção musical contém um número considerável de obras em que elementos de música clássica e *jazz* se mesclam. Inicialmente o

objetivo desta pesquisa era estudar tais manifestações de confluência de elementos musicais em uma única obra, intitulada *Suíte para sax, piano e cordas*. Entretanto não foi possível localizar sua partitura ou qualquer outro tipo de registro que pudesse ser objeto de análise ou investigação. Desta forma, o escopo foi estendido a outras composições nas quais a utilização de elementos de música clássica fosse notória, e cuja forma e/ou conteúdo não estivessem relacionados diretamente ou exclusivamente a uma prática puramente jazzística. Com este fim foi realizada uma consulta ao acervo que se encontra em poder do produtor musical Paulo Assis Brasil, irmão do saxofonista, sendo encontradas 39 obras, entre composições próprias e arranjos, onde se pode identificar uma aproximação de música clássica e *jazz*. Foram então selecionadas para análise três composições: *Prelude for saxophone and piano*, *Saxophone Quartet #1* e *Dialogues*.

Esta tese está dividida em quatro capítulos. No capítulo 1 são discutidos temas como a transformação do *jazz*, originado da fusão da tradição europeia com a cultura trazida dos povos da África. Em sua fase inicial, a música jazzística era associada ao ambiente de vício e pecado de clubes noturnos e bordéis. Na chamada era do *swing* tornou-se sinônimo de música popular americana, música de consumo, música de massa. Na medida do seu declínio no circuito comercial, o *jazz* foi se transformando de música de entretenimento em música artística. São abordados ainda a fertilização mútua entre *jazz* e música clássica, o movimento *Third Stream*, segundo a concepção de Schuller (1999), o conceito de música confluyente, elaborado por Clarence Stuessy (1977) e a diluição das fronteiras entre *jazz* e música clássica.

No capítulo 2 é traçado um paralelo entre as duas principais escolas do saxofone, clássica e jazzística, apontando suas peculiaridades e seus pontos em comum. É apresentada uma contextualização histórica abrangendo sua criação, a inicial resistência em sua aceitação dentro da música clássica, a consolidação de um repertório consistente como instrumento

solista, sobretudo devido ao trabalho seminal de artistas como Marcel Mule e Sigurd Rascher, e sua inserção no meio acadêmico.

Também é abordada a popularização do saxofone nos Estados Unidos da América, através da atuação das bandas de Patrick Gilmore e John Philip Sousa, do circuito *vaudeville* e do fenômeno conhecido como *saxophone craze*, verdadeira mania nacional que provocou uma explosão nas vendas de saxofones e impulsionou a indústria de instrumentos. Por fim, é enfocada a conquista de sua primazia na música jazzística, com o destaque para alguns músicos considerados essenciais.

São incluídas também questões técnicas relativas ao saxofone, em virtude das diferenças significativas entre músicos de orientação clássica e jazzística, tais como embocadura, articulação, sonoridade e até escolhas de equipamento.

O capítulo 3 é dedicado à vida e à obra de Victor Assis Brasil. Inicialmente é feita uma revisão bibliográfica da produção acadêmica que aborda algum aspecto de sua música. A seguir é traçado um perfil biográfico do saxofonista, com ênfase no período de 1969 a 1974, no qual o músico viveu nos Estados Unidos, onde o contato com a comunidade musical de *Berklee College of Music* forneceu as condições necessárias para suas experimentações no campo da composição e do arranjo.

O capítulo 4 é dedicado às obras de Victor que manifestam a confluência de música clássica e popular, em especial o *jazz*. Apesar da pesquisa não ter logrado êxito na localização da partitura da *Suíte para saxofone soprano, cordas e piano*, encontram-se relatados fatos envolvendo sua estreia brasileira, que dão conta da intenção de Victor Assis Brasil de se expressar além da linguagem puramente jazzística.

É apresentado também o levantamento de obras com características confluentes, com base no acervo em poder de Paulo Assis Brasil, bem como os critérios que determinaram a



seleção das três obras a serem analisadas. O capítulo traz então a análise de cada uma das composições, buscando identificar os elementos característicos de *jazz* e de música clássica. Por fim encontram-se sugestões para a interpretação deste repertório.

Os limites que separam música clássica e *jazz* encontram-se cada vez mais difusos. Há um crescente repertório onde a diversidade estilística exige do intérprete grande versatilidade. Espera-se que os argumentos presentes nesta tese, aplicados a obras de Victor Assis Brasil, se estendam a outras obras que reúnam essas características de mesclarem estilos, inspirando e auxiliando intérpretes na criação de *performances* equilibradas.

## CAPÍTULO 1 – SOBRE JAZZ, MÚSICA CLÁSSICA, THIRD STREAM, MÚSICA CONFLUENTE

### 1.1 Comentários preliminares e definições terminológicas

A identificação de Victor Assis Brasil como *jazzman*, ou seja, um músico alinhado com a prática jazzística, leva a algumas considerações sobre as mudanças na forma com que o *jazz*, enquanto manifestação cultural, foi interpretado no decorrer de um século. Afinal, o gênero musical passou por diversas transformações, logo passando de música folclórica criada pelos americanos de ascendência africana a praticamente sinônimo de música popular americana na chamada era do *Swing* (Johnson, 2002). A partir do movimento conhecido como *bebop*, o *jazz* foi gradualmente perdendo sua condição primária de música de entretenimento (e conseqüentemente sua popularidade, no sentido de sucesso comercial), passando a ser apreciada muito mais em função de valores estéticos e artísticos. Portanto, o significado de ser um músico identificado com o *jazz* varia de acordo com a época, podendo representar tanto um alinhamento com um sistema de distribuição em massa (indústria cultural), quanto um posicionamento alternativo perante as práticas desse sistema.

Todavia, antes do aprofundamento nessas questões, tornam-se necessárias algumas definições terminológicas. Esta pesquisa é dedicada a apontar a manifestação da convergência de elementos de duas importantes correntes musicais do século XX em um repertório específico. Por um lado, como definem James e Dean (2010), “uma música popular de origem negra norte-americana, identificada por seus ritmos e harmonias característicos, tipicamente envolvendo improvisação<sup>1</sup>”, conhecida como *jazz*. Por outro lado, a música resultante da tradição europeia construída ao longo de quase um milênio. A definição de um rótulo para essa música, ou, melhor dizendo, essas músicas, já que são abrangidos por esta categoria períodos históricos e estilos musicais díspares, é uma tarefa árdua e inconclusiva. Música

---

<sup>1</sup> A popular music of black American origin, distinguished by its characteristic rhythms and harmonies and typically involving improvisation.

clássica? Música erudita? Música artística? Música de concerto? É difícil encontrar uma terminologia que não seja imprecisa, ou que não traga embutido algum sentimento de preconceito, conforme foi debatido por este pesquisador (Pinto, 2005). Na ausência de um termo mais adequado, no presente texto será adotado preferencialmente o termo “música clássica”, no seu sentido mais amplo, ou seja, não só em referência ao período clássico, caracterizado pela música de Haydn, Mozart, Beethoven e seus contemporâneos.

O termo “música artística” (*art music*) tem uma conotação preconceituosa quando utilizado como sinônimo de música clássica (já assumindo o sentido proposto há pouco), uma vez que sugere que não haja valores estéticos e artísticos nas músicas populares, sejam folclóricas ou urbanas. Não pode ser considerada artística a música dos reisados, das congadas, das emboladas, dos maracatus, das bandas de “pife”? Não há arte na música de Pixinguinha, de Jackson do Pandeiro, de Antônio Carlos Jobim, de Chico Buarque? Obviamente que sim. Desta forma, o termo será aqui utilizado em oposição a uma música de entretenimento ou a uma música funcional (como acessório a eventos sociais, cívicos, religiosos, etc.), referindo-se a qualquer prática que seja voltada à criação, à inventividade, à expressividade, podendo assim ser aplicado tanto à música clássica, quanto à música popular e ao *jazz*.

É bem verdade que o conjunto de valores de que nos valem para a categorização varia através dos tempos. Algumas das obras que são hoje veneradas como símbolos da criação artística, tiveram sua gênese ligada ao cumprimento de obrigações sociais, do serviço religioso, ou foram escritas no intuito de criar mero entretenimento.

Resta ainda a questão da música popular. Sob esta classificação podem estar abrangidas tanto a música folclórica, a música do “povo bom-rústico-ingênuo” (Wisnik, 2004, p. 133), quanto a música urbana, música das massas, tão combatida pelo discurso nacionalista suportado pelo pensamento andradeano. Sem entrar nessa discussão, o importante aqui é

delimitar o alcance do conceito neste trabalho, ou seja, o termo música popular sendo utilizado primariamente em referência às manifestações musicais predominantemente urbanas, difundidas pelos meios de comunicação em massa – rádio, disco, TV, internet –, identificada tanto em estilos brasileiros como samba, bolero, maxixe, quanto de origem estrangeira, como *rock*, *funk*, *reggae* e, até certo ponto ou sob determinadas circunstâncias, *jazz*. Para definir a música cuja raiz se encontra no folclore, será utilizada a denominação música folclórica.

Clarence Stuessy (1977) afirma sua preferência pela forma abreviada “*pop*” para evitar a implicação de que a música clássica seja impopular, ou por constatar que, de fato, nem toda música *pop* pode ser considerada popular. Entretanto, neste trabalho optou-se pela utilização do termo música popular, uma vez que a forma reduzida traz implícita uma associação com uma cultura estrangeira. Embora o *jazz*, que tem origem norte-americana, ocupe uma posição central na música de Victor Assis Brasil, a sua condição de músico brasileiro faz com que elementos de nossa cultura estejam naturalmente representados em suas composições.

## **1.2 As transformações do *jazz***

A história do *jazz* é marcada por muitos mitos e generalizações. É amplamente aceita a sua concepção como a música resultante da fusão de elementos da tradição africana (ritmo) e europeia (melodia e harmonia). Entretanto, Gunther Schuller (1986) afirma que todos esses elementos, ou seja, ritmo, harmonia, melodia, timbre e forma musical, são, acima de tudo, derivados da cultura africana. A tradição cultural secular dos escravos era parte indissociável do seu dia-a-dia, relativizando-se desta forma, o processo de aculturação a que foram submetidos.

Aculturação ocorreu, mas apenas no limite em que o negro permitiu que os elementos europeus se integrassem à sua herança africana. Até a década de 1920, ele teve apenas esses

ingredientes europeus que eram necessárias para a sobrevivência de sua própria música<sup>2</sup> (Schuller, 1986, p. 62).

Portanto, atribuir apenas o elemento rítmico do *jazz* a uma tradição africana, presente na maioria das discussões sobre o período inicial desse gênero musical, significa para Schuller uma generalização simplista. Foi a capacidade do negro americano de preservar um núcleo significativo de sua herança cultural que fez do *jazz* uma linguagem única e cativante, segundo o autor.

Ainda que a afirmação de Schuller seja fundamentada por uma análise minuciosa dos elementos que caracterizam o *jazz*, é inegável que este tipo de música é resultante de um processo de sincretismo, envolvendo não só as predominantes matrizes africanas e européias, mas também elementos de outras culturas. O cenário musical de New Orleans, cidade considerada berço do *jazz*, era caracterizado por uma grande diversidade musical.

Em resumo, música de todos os tipos permeava a vida social de New Orleans. Quer culta ou não, importada ou nativa, [a música] encontrou uma audiência receptiva nesta cidade cosmopolita. Alguma cidade na história exibiu um caso de amor maior com as artes musicais?<sup>3</sup> (Gioia, 1997, p. 33)

A música jazzística foi alvo também de preconceito, taxada de “música do diabo”, sendo associada frequentemente ao ambiente viciado de jogo, bebida e prostituição de bordéis. Por outro lado, Ted Gioia (1997), baseado em estudos de Donald Marquis e Pops Foster, afirma que Buddy Bolden, considerado o primeiro músico de *jazz*, jamais tocou em um bordel e que no seu auge, *Storyville*, como era conhecida a área onde se concentravam os prostíbulos, empregou regularmente apenas um número limitado de músicos. Todavia, o “distrito”, como também era conhecido na época, provavelmente teve uma importância para esse mercado musical, tanto é que o seu fechamento pela marinha norte-americana, em 1917, é apontado por Schuller (1999) como um marco para a migração do *jazz* para Chicago.

<sup>2</sup> Acculturation took place, but only to the limited extent that the Negro allowed European elements to become integrated into his African heritage. Until the 1920s, he took only those European ingredients that were necessary for his own music's survival.

<sup>3</sup> In short, music of all types permeated New Orleans social life; whether high or low, imported or indigenous, it found a receptive audience in this cosmopolitan city. Has any city in history exhibited a greater love affair with the musical arts?

Por outro lado, Gioia afirma que apesar da comum associação com vício e pecado, em sua origem podem ser detectados laços mais fortes com as instituições religiosas, em especial a Igreja Batista, e que ambos os lados formam apenas uma pequena parte do complexo sistema de matrizes culturais no qual o *jazz* foi forjado.

As origens do *jazz* podem ser encontradas no folclore, nas canções de trabalho e nas danças dos escravos. Entretanto, a sociedade de New Orleans era relativamente liberal em questões raciais e sociais, permitindo uma maior integração dos negros, em especial dos *creoles*<sup>4</sup>. Desta forma, a música praticada por eles passou a ser incorporada no convívio social da cidade, passando gradualmente da condição de música folclórica a música de entretenimento (Schuller, 1999).

A música do período de New Orleans era caracterizada pela criação coletiva. Sustentada por uma seção rítmica formada geralmente por banjo ou guitarra, tuba ou contrabaixo e percussão (bombo, caixa e pratos, que logo foram adaptados para serem tocados por um único músico, no instrumento hoje conhecido como bateria), uma linha de frente, geralmente formada pelo trio cornetim-trombone-clarineta, criava uma trama improvisatória contrapontística. Apesar dos eventuais choques que pudessem ocorrer entre as linhas dos instrumentos, a

improvisação coletiva funcionava porque (1) havia apenas três instrumentos melódicos, cada um restrito mais ou menos a certos registros e funções (o cornetim mais frequentemente delineando a melodia, o trombone apoiando com contracantos no registro de tenor, e a clarineta ornamentando a linha do cornetim num contraponto fluente; (2) as improvisações eram baseadas em progressões harmônicas relativamente simples<sup>5</sup> (Schuller, 1999, p. 8-9).

---

<sup>4</sup> O termo, embora seja aplicado em muitos contextos a americanos descendentes de franceses e espanhóis, como afirma Gioia (1997), faz referência aqui aos mestiços oriundos da união destes com escravas negras, também conhecidos como *Creoles of color* ou *black Creoles*.

<sup>5</sup> collective improvisation worked because (1) there were only three melodic instruments, each restricted more or less to certain registers and functions (the cornet most frequently outlining the melody, the trombone supporting with counterstatements in tenor register, and the clarinet embellishing the cornet's line in flowing descant fashion); (2) the improvisations were based on relatively simple harmonic progressions.

A improvisação representava um veículo adequado para a expressão artística de músicos que, em grande parte, eram privados de uma educação formal, não sendo capazes de ler ou escrever música<sup>6</sup> (Schuller, 1999).

Curiosamente, foi uma banda formada por músicos brancos a responsável pela realização, em 1917, da que é considerada a primeira gravação comercial de *jazz*: a *Original Dixieland jazz Band*. O papel deste grupo musical na história do *jazz* é polêmico. Seus defensores colocam a banda como uma peça-chave na história, ao passo que seus detratores classificam sua música de “dura e inconvincente” (Gioia, 1997, p. 38). Duas coisas devem ser levadas em consideração: (1) O fato de um grupo formado por músicos brancos ter realizado a primeira gravação reflete a posição marginal conferida ao negro na sociedade americana. Não se pretende aqui o aprofundamento nas complexas questões sociais e raciais dos Estados Unidos da América, mas não pode deixar de ser relevado o fato de que nesta ocasião e em diversos outros momentos, as condições oferecidas aos brancos, em relação a contratos profissionais, eram superiores àquelas que eram oferecidas aos negros; (2) Apesar das ressalvas que possam ser feitas à atuação musical da ODJB, não se pode negar o importante papel que tiveram na disseminação da música jazzística na Europa e, por tabela, no restante do mundo. O termo *dixieland* é utilizado hoje em dia como sinônimo para o antigo estilo de New Orleans.

A improvisação polifônica do *traditional jazz* foi gradualmente substituída por uma textura homofônica. Dois aspectos podem ser apontados como significativos para tal mudança. Em primeiro lugar, as próprias habilidades dos improvisadores começaram a

---

<sup>6</sup> O frequente confronto entre músicos “letrados” e “práticos”, de certa forma, perdura até tempos atuais, ainda que tenha sido abrandado por um maior acesso dos músicos ligados à prática popular à educação musical e pela penetração da música popular no meio acadêmico. De um lado, aqueles músicos de formação tradicional vêm com desdém os “músicos práticos”, considerando-os profissionais de segunda categoria. Por outro lado, os músicos iletrados, até como mecanismo de autodefesa para sua suposta condição de inferioridade, muitas vezes fazem questão de não buscar o conhecimento da notação musical, alegando que assim perderiam sua espontaneidade e sua criatividade, já que ficariam supostamente presos a um pedaço de papel para seu fazer musical. Logicamente, são pensamentos estereotipados de ambas as partes.

colocar em evidência a figura do solista, sendo emblemático o caso de Louis Armstrong, músico considerado pioneiro, cujo trabalho inovador forneceu as bases para a consolidação do caráter heróico do improvisador. Em segundo lugar, a expansão da música jazzística para outros centros, como Chicago, num primeiro momento, e logo a seguir para New York e Kansas City (Schuller, 1999).

À medida que migrava para outros polos urbanos, conseqüentemente se afastando de suas matrizes culturais, o *jazz* passou a receber maiores pressões da indústria de entretenimento, transformando-se em negócio cada vez mais controlado por seus agentes e atendendo aos seus interesses comerciais. A música para dança representava uma fatia importante do mercado musical e o *jazz* inseriu-se nesse contexto. “Até a ascensão do *bebop*, *jazz* era música de dança. Seu público ouvia de pé<sup>7</sup>” (Rasula, 2002, p.61). De fato, se até 1910 houve uma predominância de danças de influência europeia, como valsas, polcas e assim por diante, um novo tipo de dança, oriundo das comunidades afro-americanas do sudeste norte-americano, e caracterizado pelo erotismo e pela improvisação ganhou um espaço crescente. Apesar do ataque moralista por parte dos setores conservadores da sociedade ao caráter sensual das novas danças, o novo estilo foi se tornando dominante. A música de *jazz*, espontânea, sincopada e vibrante, se consolidou como trilha sonora para essa mudança (Crease, 2002).

Os grupos musicais aumentaram consideravelmente de tamanho, passando a incorporar os saxofones, instrumentos que se tornariam os mais emblemáticos na música jazzística, além de um maior número de trompetes<sup>8</sup> e trombones. Na medida em que a orquestra aumentava de tamanho, a improvisação coletiva foi se tornando insustentável, já que com um número maior de músicos era muito mais difícil de ser controlada. Havia assim a

---

<sup>7</sup> Until the rise of bebop, *jazz* was dance music. Its audience listened on its feet.

<sup>8</sup> Assim como a clarineta foi perdendo sua primazia no *jazz* para o saxofone, o cornetim foi substituído pelo trompete.



necessidade de estabelecer algum tipo de organização. O estilo de escrita homofônica, desenvolvido pela orquestra de Fletcher Henderson e seu principal arranjador, Don Redman, se tornaria padrão na chamada Era do *Swing* (Schuller, 1999).

Os meios de comunicação de massa, em especial o rádio e a indústria fonográfica tiveram um papel fundamental no processo de transformação do *jazz* em música de entretenimento.

Considerando que o *jazz* tinha se concentrado em três ou quatro cidades principais em uma boa parte da década de vinte, nos anos trinta - por meio da proliferação das gravações e o crescimento da indústria fonográfica, o desenvolvimento da rede de rádio e suas transmissões noturnas de grupos de *jazz* de hotéis e salões de bailes por todo lado - o *jazz*, de repente parecia estar em toda parte<sup>9</sup> (Schuller, 1989, p. 5).

Através do poder de disseminação desses meios, esse tipo de música alcançou grandes níveis de popularidade, pagando um preço por isto. Foram sobretudo as pressões comerciais que direcionaram os primeiros músicos de *jazz* ao idioma das big bands, que se tornaria dominante (Gioia, 1997).

Em Kansas City desenvolveu-se uma vertente fortemente enraizada no *blues* rural, cuja estrutura simples propiciava aos solistas um veículo adequado para o desenvolvimento de suas habilidades como improvisadores. A utilização do *riff*, recurso utilizado no *jazz*, no *blues* e na música popular, definido por Robinson (2010) como “um curto *ostinato* melódico que pode ser repetido intacto ou variado para fornecer um padrão harmônico subjacente<sup>10</sup>”, tornou-se uma das mais importantes técnicas orquestrais. Embora fosse um elemento importante já nas bandas marciais de New Orleans, através das orquestras baseadas em Kansas City, em especial a de Bennie Moten, o dispositivo foi incorporado à linguagem das

---

<sup>9</sup> Whereas *jazz* had been centered in three or four major cities for a good part of the twenties, in the thirties - through the proliferation of recordings and the growth of the recording industry, the development of network radio and its nightly broadcasts of *jazz* groups from hotels and ballrooms all over the land - *jazz* suddenly seemed to be everywhere.

<sup>10</sup> a short melodic *ostinato* which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern.

*big bands*. Este estilo orquestral encontraria seu maior ícone em Count Basie, personagem que daria um novo significado ao termo “*swing*” (Schuller, 1999).

Em New York, Duke Ellington desenvolveu um terceiro estilo, que conciliava os princípios de criação coletiva, característico da música de New Orleans, com a organização estrutural da música pré-composta das *big bands*. Isto foi concebido através dos dotes excepcionais de Ellington como compositor e arranjador, além da capacidade de agregar em torno de si um número de músicos diferenciados, extraíndo o máximo de suas virtudes individuais, conferindo à sua orquestra uma sonoridade única. Duke Ellington tem um lugar de especial destaque na história da música norte-americana. O pianista e *bandleader* é lembrado como um dos maiores compositores americanos do século XX, não se restringindo este reconhecimento aos domínios da música jazzística.

Certamente, no mundo do *jazz*, nenhum compositor posterior igualou a amplitude, a profundidade, a inspiração da obra impressionante de Ellington. E mesmo quando se lança uma rede mais ampla, buscando através das categorias de compositores populares, acadêmicos e clássicos, Ellington ainda está entre um punhado seletivo de mestres – Copland, Gershwin, Ives, Joplin, Sousa – cujos feitos representam os mais refinados florescimentos da música americana<sup>11</sup> (Gioia, 1997, p. 197).

Entretanto, o maior sucesso junto ao grande público não seria obtido por Henderson, Molten, Basie ou Ellington (o que não quer dizer que sobretudo os dois últimos não tenham obtido êxito comercial). Coube a Benny Goodman ostentar a coroa de “Rei do *Swing*”. Embora, como lembra Schuller (1989), o *jazz*, desde seus primórdios dispusesse de sua “corte” (o rei (King) Oliver, os condes (Count) Basie e (Earl) Hines, o duque (Duke) Ellington), o clarinetista de origem judaica, cujos pais vieram do leste europeu, se tornou o maior símbolo da era do *swing* (Gioia, 1997).

A música de Goodman não representava uma inovação. O clarinetista adotou o estilo de arranjo de Fletcher Henderson. Na realidade foi mais além, utilizando os próprios arranjos

---

<sup>11</sup> Certainly in the *jazz* world, no later composer has matched the breadth, the depth, the inspiration of Ellington’s impressive oeuvre. And even when one casts a wider net, searching through the ranks of popular, academic, and classical composers, Ellington still stands among a select handful of masters – Copland, Gershwin, Ives, Joplin, Sousa – whose achievements represent the finest flowering of American music.

de Henderson. Gioia (1997) afirma que apesar de este fato ser muitas vezes apontado como uma guinada na carreira de Goodman, Henderson foi, a despeito de sua importância, apenas mais um dos talentosos arranjadores que estiveram a seu serviço: Spud Murphy, Benny Carter e Mary Lou Williams e muitos outros.

Por outro lado, como ressalta Schuller, os arranjos de Henderson tinham os ingredientes para conquistar o agrado do público. A combinação Goodman-Henderson representava uma situação ideal para a indústria de entretenimento: “apimentar material conhecido, comercial e popular com um tempero da música do Harlem e vendê-lo através de uma banda branca a uma platéia musical/comercial também branca<sup>12</sup>” (Schuller, 1989, p. 9). Alguns dos *hits* de Goodman e sua orquestra, já haviam sido gravados anteriormente por Henderson, entretanto sem o merecido reconhecimento do público.

Isto não quer dizer, entretanto, que Benny Goodman não teve seu valor. Pelo contrário, o clarinetista foi reconhecido por suas habilidades como instrumentista, sendo considerado um *virtuoso*, e possuidor de uma versatilidade que o permitia transitar com igual desenvoltura entre o *jazz* e a música clássica. Antes de alcançar o estrelato como *bandleader*, Goodman teve uma bem sucedida carreira como músico de estúdio (Gioia, 1997).

Na esteira de seu sucesso, houve uma profusão de orquestras, uma febre nacional pela música dançante. O *jazz* passou a ser considerado sinônimo de música popular norte-americana. É óbvio que isto pode e deve ser considerado uma generalização, atendendo aos interesses econômicos da indústria do entretenimento. Para o grande público, não havia distinção entre o talento criativo de Ellington, Basie e mesmo Goodman, e meros produtos comerciais.

---

<sup>12</sup> Spicing up familiar commercial, popular with a Harlem-oriented musical seasoning and selling it via a white band for a white musical/commercial audience.

Após mais de uma década de sucessos, nos anos 1940, a música das *big bands* apresentou sinais de saturação. O estilo de arranjo homofônico desenvolvido por Henderson e popularizado por Goodman ficara reduzido a uma mera fórmula. Havia cada vez menos espaço para a improvisação. Os ideais de criatividade e espontaneidade que caracterizaram a música jazzística apresentavam-se sufocados. A reação à estagnação veio em diversas formas. Houve um movimento no sentido de resgatar o *jazz* tradicional, seja através da recriação do estilo New Orleans, seja trazendo novamente artistas ligados à cultura *dixieland* há muito tempo aposentados (Schuller, 1999).

Entretanto, a maior revolução, o passo definitivo que mudou a maneira como o *jazz* passaria a ser recebido, se deu através do movimento que seria conhecido como *rebop*, *bebop* ou, posteriormente em sua forma resumida *bop*. No início dos anos 1940, alguns músicos começaram a encontrar em formações menores (quartetos, quintetos, sextetos) o meio ideal para a expressão artística, em alternativa à estrutura musical das *big bands*, cada vez mais engessada. Ainda que utilizando as mesmas formas musicais básicas que caracterizavam a música das *big bands* (o blues de 12 compassos, a canção de 32 compassos na forma AABA), a geração que despontava buscava novas sonoridades, utilizando harmonias mais dissonantes, com abundância de alterações nas quintas e nonas dos acordes, uma irregularidade fraseológica e uma ênfase ainda maior em ritmos sincopados e contratempos. Gioia afirma que isto, em parte, foi possível porque o movimento *bebop* foi deflagrado pelas mãos de *sidemen*<sup>13</sup>, como foram Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Charlie Cristian, Dexter Gordon, Thelonious Monk e outros. Todos esses atuavam com consagradas estrelas do momento, respectivamente Earl Hines, Cab Calloway, Benny Goodman, Louis Armstrong e Coleman Hawkins. “Livres das pressões comerciais que afligiam os renomados *bandleaders* da época,

---

<sup>13</sup> O dicionário Merriam-Webster define *sideman* como “o membro de uma orquestra ou banda, particularmente uma orquestra de *jazz* ou *swing*”. No meio musical o termo é entendido, de uma forma mais ampla, como um músico acompanhador de um cantor ou instrumentista, sem ser a estrela principal.

esses obscuros praticantes de uma arte não-anunciada estavam livres para buscar as implicações extremas desse novo som<sup>14</sup> (Gioia, 1997, p. 204).

As duas reações à era do *swing* tinham em comum o fato de resgatarem a essência da pequena formação, o grupo reduzido que caracterizara o *jazz* em seus primórdios. Todavia, a música de New Orleans era marcada pela coletividade, e sua recriação apontava para o passado, um retorno desta tradição. O *bop*, ao contrário, deixou ainda mais em evidência o papel do solista, potencializando a imagem do improvisador, do criador, do *virtuoso*.

Em tempos atuais, é ponto pacífico o entendimento da revolução *bop* como de vital importância para os rumos que a música jazzística viria tomar. Entretanto, quando o movimento dava seus primeiros passos, embora já fosse possível vislumbrar a guinada que o novo estilo representaria, o *bebop* foi recebido com desconfiança e estranheza. O crítico D. Leon Wolff, em um artigo escrito em 1948 para a revista *Down Beat*, externa sua rejeição, considerando o *bebop* uma degeneração e acreditando que o movimento seria um fenômeno passageiro, não tendo condições de se consolidar. A título de ilustração, alguns trechos do artigo de Wolff são agora transcritos.

*O bop* não pode continuar em sua presente forma. Sua lista de deficiências é surpreendente, e há sérias dúvidas se sua aparente aceitação é autêntica. Muitas das características do *bop* levam à suspeita que, como um modismo pós-guerra, sucumbirá inevitavelmente a uma reação natural.<sup>15</sup>

Embora nem todo *bop* seja frenético (Charlie Parker, por exemplo, é geralmente contido e "pensativo"), a maioria do *bop* não é bonita. Os padrões normais na música (qualquer música) têm sido cinicamente ignorados pelos músicos de *bop* sem profundidade. A entonação magra e sem som de trompete e [saxofone] alto não acrescenta nada. Terminações de frase grotescas (a maioria delas são terrivelmente banais até agora) parecem quase deliberadamente feias. Frases tensas e alongadas acrescentam desagradável tensão. Há um uso pródigo de notas, muitas vezes sem sentido e colocadas de forma aleatória.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Unfettered by the commercial pressures that beset the name bandleaders of the day, these obscure practitioners of an unheralded art were free to pursue the extreme implications of this new sound.

<sup>15</sup> Bop cannot continue in its present form. Its list of liabilities is staggering, and there is serious doubt whether its apparent acceptance is authentic. Many of bop's characteristics lead to the suspicion that, as a postwar fad, it will inevitably succumb to a natural reaction.

<sup>16</sup> While not all bop is frantic (Charlie Parker, for example, is usually contained and "thoughtful"), most bop is unbeautiful. Normal standards in music (any music) have been cynically bypassed by shallow bop musicians. The thin, toneless intonation of trumpet and alto adds nothing. Grotesque phrase endings (most of them are terribly banal by now) seem almost deliberately ugly. Strained, elongated phrases add up to unpleasing tension.

*O bop*, essencialmente, é uma aberração no *jazz*, um experimento frenético repleto de clichês. É alardeado como “a nova direção”. Algumas de suas inovações, uma minoria de seus criadores, não são sem mérito. Mas qualquer caminho que o *jazz* venha a tomar, é duvidoso que seja este. Não há futuro no *bop*, embora pouquíssimos de seus artificios possam ser incorporados no repertório de *jazz*<sup>17</sup> (Walser, 1999, p.151-152).

Os prognósticos de Wolff, pode-se afirmar agora, não se concretizaram. O *bebop*, muito além de ser um mero modismo passageiro, forneceu as bases para os movimentos que surgiram posteriormente e foi o passo definitivo para a transformação do *jazz* em música artística. Em uma coisa o crítico, de certa forma, estava correto. A música *bop* não viria representar um substituto único às *big bands*. Com o fim da era do *swing*, o *jazz* perderia sua estrutura monolítica e sua condição de única música popular norte-americana. Vários fatores determinaram a decadência dessa era: a saturação do modelo; os efeitos devastadores da Segunda Guerra Mundial, com sequelas sociais e econômicas; a ascensão do *rock and roll*, que assumiria o papel que até então coubera ao *jazz* de manifestação popular musical (e social) dominante (Brubeck, 2002).

Logo após a revolução do *bebop*, houve um processo de fragmentação da música jazzística em diversos novos estilos. O caráter revolucionário desta música desencadeou uma série de reações, muitas vezes competitivas, mas também, sob muitos aspectos, complementares. O chamado *cool jazz* traria uma alternativa à sonoridade ríspida, aos tempos frenéticos, ao virtuosismo excessivo do *bebop*. Sua proposta era uma música mais relaxada, com um som mais refinado, que de certa forma trazia para o *jazz* sonoridades típicas da tradição da música clássica. Entre os expoentes desta vertente encontram-se Paul Desmond, Gerry Mulligan, Gil Evans, Claude Thornhill, Chet Baker, Stan Getz, Modern Jazz Quartet e Miles Davis. Este último, é bom ressaltar, tomou parte da maioria dos movimentos significativos a partir do *bebop*, tornando-se uma das mais essenciais personagens da história

---

There is a spendthrift use of notes, often meaningless and placed at random.

<sup>17</sup> Bop, essentially, is an aberration in *jazz*, a frenetic experiment replete with clichés. It is ballyhooed as the "new direction". Some of its innovations, a few of its creators, are not without merit. But whatever path *jazz* takes, it is doubtful whether this will be it. There is no future in bop, though a very few of its devices may be incorporated in the *jazz* repertoire.

do jazz. Este período coincide também com uma maior inserção no idioma jazzístico de elementos de outras culturas, como a música latina e a bossa nova. Embora tenha sido um fenômeno passageiro, a ascensão da bossa nova, caracterizada pela fusão do samba às harmonias e à estética do cool jazz, projetou internacionalmente o nome de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, seus principais representantes. Apesar de, como afirma Castro (1990), os contratos assinados com as companhias ou produtores americanos terem sido financeiramente prejudiciais aos brasileiros, a visibilidade obtida por Jobim, aliada a seu indiscutível talento como compositor, fez com que seu nome seja lembrado em pé de igualdade com os grandes nomes da canção norte-americana: George Gershwin, Irving Berlin, Richard Rodgers e Cole Porter. O saxofonista Stan Getz teve sua imagem associada com a bossa nova, tendo sua associação com João Gilberto rendido bons frutos, refletidos nas vendas dos *singles Desafinado* e *The Girl from Ipanema* (Gioia, 1997).

Muitas outras tendências se manifestaram. Em oposição ao movimento *cool*, o *hard bop*, representado por nomes como Max Roach, Clifford Brown, Horace Silver, Art Blakey e seus *jazz Messengers*, propunha uma volta a valores tradicionais, principalmente o *blues*, sem pretender um retorno total ao modelo estabelecido pelo *bebop*.

Até meados da década de 1950 a prática jazzística havia sido predominantemente baseada na progressão de acordes e no sistema tonal, apesar de toda ambiguidade entre os modos maior e menor que caracteriza o *blues*. A capacidade de improvisar coerentemente sobre uma sequência de acordes, ou “*the changes*”, no jargão jazzístico, era um indício de competência e sofisticação (Brubeck, 2002). O chamado *modal jazz* traria um conceito novo, com improvisações baseadas em escalas modais sobre harmonias mais estáticas. O *free jazz* iria mais além, defendendo a liberdade total na improvisação, uma ruptura com as restrições da forma e da progressão harmônica.

Não sendo mais o principal produto da indústria de entretenimento, o *jazz* passou a ter um público mais restrito. As músicas de *jazz* (é conveniente colocar no plural, dada a multiplicidade de práticas por vezes tão distintas entre si) foram se direcionando para uma platéia de aficionados. Sob esse prisma, o *jazz* foi se distanciando da música popular e se aproximando, no nível da fruição, da música clássica<sup>18</sup>. A função primária deixaria de ser o entretenimento, não mais uma música para dançar (embora isto continue sendo possível, dado que grande parte dessa música conserva um caráter pulsante, vibrante), mas uma música para ser contemplada, para ser avaliada de acordo com padrões estéticos de sensibilidade e de criatividade. Embora a música de *jazz* continue a ser apresentada no ruidoso ambiente de bares e clubes noturnos, ela chegou também ao imaculado santuário das salas de concerto (o que na verdade já tinha ocorrido muito anteriormente, tendo sido apresentada nas principais salas dos Estados Unidos e Europa, como afirma Kenney (1983), pelo menos desde o concerto de Benny Goodman, em 1938 no Carnegie Hall).

Quando Victor Assis Brasil começou a despontar no cenário musical, ou seja, a segunda metade da década de 1960, este seria o cenário que iria encontrar. Ser um músico de *jazz* significaria para Victor uma posição de resistência, ou uma disposição de trilhar um caminho alternativo, através de uma forma de expressão a qual considerava autêntica. A linguagem jazzística, a expressão através da improvisação, tornou-se a marca mais característica de sua música. Porém, apesar da predominância dessa linguagem, o saxofonista, ainda que não tivesse uma formação musical dentro dos padrões da escola clássica, seja como

---

<sup>18</sup> Uma diferença marcante entre um concerto de *jazz* e outro de música clássica, além obviamente do conteúdo musical, é a forma mais ritualizada deste último. Num concerto de música clássica a tradição consolidou uma série de procedimentos e etiquetas: Os músicos ocupam os seus lugares; o *spalla* entra no palco e comanda a afinação da orquestra; O público recebe o maestro com aplausos, enquanto os músicos se colocam de pé em reverência e respeito. Uma obra composta de vários movimentos deve ser apreciada como um todo, ou seja, deve ser aplaudida no seu final, nunca entre esses movimentos (uma exceção é a ópera, onde se tornaram praxe os aplausos após os momentos de destaque dos solistas). No concerto de *jazz* tudo é mais espontâneo, o público se manifesta de uma maneira mais livre e descontraída. Os improvisadores são aplaudidos no final de cada solo e dependendo do grau de empatia entre solista e platéia, esse aplauso se torna ruidoso, com assobios e interjeições. Mas, de uma maneira ou outra, tratam-se de eventos cujo objetivo principal é a apreciação musical.



instrumentista, seja como compositor, tinha apreço e respeito por este tipo de música, o que o levou a criar um considerável número de obras nas quais elementos de *jazz* e música clássica se manifestam, alternadamente ou simultaneamente.

O tipo de admiração que Victor Assis Brasil tinha pela música clássica é o mesmo que historicamente levou compositores de ambas as esferas a se respeitarem mutuamente, levando muitos deles a criar obras que apresentam a transmigração de elementos característicos entre as duas linguagens.

De fato, este intercâmbio pode ser notado em obras de Stravinsky, Milhaud, Copland, Gershwin e outros, que tiveram o *jazz* como fonte inspiradora em muitas de suas obras. Por sua vez, os músicos de *jazz* demonstraram apreço e interesse pela música clássica. Nomes como Coleman Hawkins (1904-1969), fundador de uma dinastia de grandes solistas no saxofone tenor, que se inspirava no violoncelo para obter sua sonoridade no instrumento, e que teria em sua coleção particular apenas discos de música clássica (Segell, 2006). Ou como o cornetista Bix Beiderbecke (1903-1931), um dos grandes músicos de *jazz* dos anos 1920. Uma de suas composições que chegaram até o nosso tempo, *In a Mist* apresenta uma “abstração melancólica e um movimento harmônico rarefeito” que “apontam para ambições além do mundo da canção popular e do *jazz*”. (Gioia, 1997, p. 90). Isto sem falar em Benny Goodman (1909-1986) e Woody Herman (1913-1987), que encomendaram e tocaram obras clássicas de importantes compositores do século XX. E não se pode ainda esquecer a monumental obra de Duke Ellington (1899-1974), que transcende qualquer classificação de estilos. Essa miscigenação estilística sempre esteve presente na música sendo potencializada no século XX. Para Gioia

...a idade moderna é marcada pela tendência de estilos distintos se amalgamarem e se fertilizarem mutuamente. Na música, pureza é um mito, embora resiliente. O historiador que espera poder vir a enfrentar as poderosas correntes de criatividade em tempos modernos deve aprender a lidar com estas complexas formas de arte em seus próprios termos ou de forma

nenhuma. Não há uma via expressa no mapa pós-moderno, apenas uma miríade de caminhos entrecruzados e divergentes<sup>19</sup> (Gioia, 1997. p. 89).

Desta forma, é correto afirmar que desde muito cedo houve uma fertilização mútua entre a música clássica e o *jazz*. Dois conceitos lidam diretamente com esse tipo de música que cruza ou dilui fronteiras: o movimento *Third Stream*, criado por Gunther Schuller, e o conceito de “música confluyente” desenvolvido por Clarence Stuessy.

### 1.3 Gunther Schuller e o conceito de *Third Stream*

Marcos Borelli (2009) afirma que Victor Assis Brasil seguiu as pegadas da *Third Stream*. Embora o compositor, na realidade, não tenha sido influenciado diretamente pelo movimento (o que será discutido no capítulo 3), vale a pena lançar um olhar sobre os ideais defendidos por Schuller e seus seguidores.

A expressão *Third Stream* foi cunhada em 1957, pelo o compositor Gunther Schuller. Sua carreira teve início como trompista, tendo tocado na *Cincinatti Symphony* e posteriormente na *Metropolitan Opera Orchestra*. Schuller teve uma atuação esporádica no *jazz*, tendo participado do noneto comandado por Miles Davis e Gil Evans. Como educador, atuou em importantes instituições de ensino musical, como *Manhattan School of Music*, *Yale University*, *Tanglewood Music Center* e *New England Conservatory*, do qual foi presidente entre 1967 e 1977. Lá criou o departamento de *Third Stream*, atualmente departamento de improvisação contemporânea (New England Conservatory, 2009).

O seu livre trânsito e sua admiração por ambas as esferas musicais contribuíram para sua concepção de uma música que reúne “a espontaneidade improvisacional e a vitalidade rítmica do *jazz* com os procedimentos e técnicas composicionais adquiridas na música ocidental durante 700 anos de desenvolvimento” (Schuller, 1986, p. 115). Sua ideia inicial não

---

<sup>19</sup> ...the modern age is marked by the tendency for distinct styles to coalesce and cross-fertilize. In music, purity is a myth, albeit a resilient one. The historian who hopes to come to grips with the powerful currents of creativity in modern times must learn to deal with these composite art forms on their own terms or not at all. There is no high road on the postmodern map, just a myriad of intersecting and diverging paths.

era deflagrar um movimento ou criar um slogan, mas descrever um tipo de música que já existia, e carecia de denominação. O compositor vislumbrava um cenário onde a música de concerto do século XX e o *jazz* representariam as duas principais correntes estilísticas correndo paralelamente, e que em algum ponto começaria a haver uma troca mútua de elementos, daí nascendo a tal terceira corrente. Os seguidores da *Third Stream* concebiam música clássica e *jazz* como formas de arte, em oposição à música popular (de entretenimento). O surgimento de uma música que mesclasse elementos de ambas as tradições seria uma consequência lógica e natural (Schuller, 1999).

Entretanto, o termo *Third Stream* foi controverso e combatido por ambos os lados, sobretudo pelo meio jazzístico. Seus críticos mais ferrenhos percebiam esse típico de música como uma ameaça tanto à tradição clássica quanto ao *jazz*, justamente por sua condição híbrida (Joyner, 2000). Schuller foi acusado de oportunismo e falta de “feeling” racial, o que o levou a se defender afirmando que não pretendia melhorar, substituir ou mesmo trazer o *jazz* para dentro da música clássica. Algum tempo depois, o pianista Ran Blake ampliou o sentido do termo, que passou a acolher as diversas manifestações vernaculares e étnicas (Blake, 1981).

Schuller concebia a *Third Stream* como um caminho lógico e inevitável para o curso da história da música. Entretanto, como afirma Joyner (2000), em meados da década de 1960, o *rock* havia deixado tanto a música clássica quanto o *jazz* em posição marginal e, desta forma, a importância e a consequência dos esforços para fusão das duas tradições estariam minimizadas.

Ainda assim, podem ser percebidos traços característicos dessa fusão na obra de diversos artistas. Diretamente ligados ao movimento podem ser citados John Lewis (The Modern *jazz* Quartet), Stan Kenton, Jimmy Giuffre, J. J. Johnson, Charles Mingus, George Russel, e obviamente Blake e Schuller.

*Encounters*, ambiciosa obra escrita em 2003 por Gunther Schuller, sintetiza o ideal deste compositor de uma música na qual o *jazz* e o clássico interagem. Sobre este trabalho escreveu o crítico musical Richard Dyer:

ENCOUNTERS é uma improvável e delirantemente atraente obra-prima orquestrada para 150 músicos, incluindo uma orquestra expandida, teclados, *jazz* ensemble e solistas de *jazz*. A obra inicia com um grito selvagem, e então um motivo suspirante; ambos aparecem o tempo todo. O grupo clássico e os instrumentos de *jazz* se alternam mas logo começam a interagir em material musical compartilhado. O ágil *jazz* frequentemente tende a roubar o show dos grupos clássicos, mais “amarrados”, mas o ouvido e a imaginação de Schuller para a cor orquestral não deixa isso acontecer; o terceiro movimento, com seus estrondos de instrumentos graves não usuais, é uma mágica música noturna Bartokiana. O clímax faz você se levantar de seu assento<sup>20</sup> (Dyer, 2003).

Darius Brubeck (2002) afirma que *Third Stream*, como movimento, ficou restrito a seu tempo. “O período de produção sob a bandeira da *Third Stream* foi mais como uma série de estreias que o nascimento de um novo estilo” (p. 195). Apesar disto, esse tipo de música contribuiu para o surgimento de uma geração de instrumentistas capazes de transitar entre o clássico e o *jazz* com competência e naturalidade.

Não se pode deixar de levar em consideração que a visão de Schuller, na sua condição de cidadão norte-americano, é tendenciosa ao prognosticar o futuro da música através de uma fusão da música clássica com um gênero originário de seu país.

#### 1.4 Clarence Stuessy e o conceito de música confluyente

Em sua tese de doutorado, *The Confluence of jazz and Classical Music from 1950 to 1970*, Clarence Joseph Stuessy define o conceito de *música confluyente* como a “música na qual há um fluxo conjunto de elementos normalmente associados à tradição clássica com aqueles normalmente associados à tradição da música pop<sup>21</sup>” (Stuessy, 1977, p. x). A justificativa para proposta de um novo termo definindo um tipo de música que, de certa

<sup>20</sup> ENCOUNTERS is an improbable and deliriously appealing masterpiece scored for 150 players, including expanded orchestra, keyboards, *jazz* ensemble, and *jazz* soloists. The piece starts with a barbaric yawp, then a sighing motive; both figure throughout. The classical and *jazz* groups alternate but soon begin to interact on shared musical material. Loose-limbed *jazz* often tends to steal the show from strait-laced classical groups, but Schuller's ear and imagination for orchestral color doesn't let that happen; the third movement, with its rumblings of unusual low bass instruments, is magical Bartokian night music. The climax lifts you out of your seat.

<sup>21</sup> Music in which there is a flowing together of musical elements normally associated with the classical tradition and those normally associated with the pop music tradition.

forma, já estaria abrangido pelo conceito de *Third Stream*, criado duas décadas antes, está no fato do conceito elaborado por Schuller ser, em sua opinião, restritivo, por dois motivos: (1) Schuller considera a improvisação um elemento indispensável no *jazz*. Para Stuessy, quando o mentor da *Third Stream* diz “espontaneidade improvisacional” está se referindo à improvisação de fato, não a uma linha pré-composta com o caráter de um solo improvisado. Portanto, a presença de passagens criadas no momento seria uma condição obrigatória para que uma obra possa ser qualificada como *Third Stream*. Por este critério ficariam excluídas obras que, apesar de não conterem passagens improvisatórias, apresentam elementos característicos da linguagem jazzística, em termos de ritmo, timbre, melodia e harmonia; (2) Schuller limitou a abrangência do conceito à fusão de elementos de música clássica e *jazz*, excluindo a música que tenha inspiração no *rock* ou em outros estilos populares.

Stuessy afirma que “o termo de Schuller é tão restritivo que o *Concerto de Piano de Ravel* (e provavelmente mesmo *Rhapsody in Blue*, de Gershwin) não se qualificariam como *Third Stream*. Ambas as obras, entretanto, se encaixariam sob o termo música confluyente”. (Stuessy, 1977, p. vii-viii).

Isso reflete uma diferença básica entre os dois autores. Schuller considera que o *jazz* havia alcançado o estatuto de música artística, afastada da música popular, embora reconhecesse as matrizes populares que tomaram parte de sua história. Este fato pode ser percebido como um reflexo do pensamento dominante na época do surgimento do conceito de *Third Stream*. Stuessy, por sua vez, enxerga o *jazz* como integrado a uma cultura popular, ainda que tivesse atingido altos padrões de criatividade artística, o que justifica sua opção por um conceito mais abrangente e flexível.

O conceito de música confluyente permite, de acordo com sua definição, um diversificado emparelhamento estilístico. Se concebermos *jazz*, música clássica e *rock*, como manifestações musicais representativas (o fato de ser ou não ser representativo não é citado no

enunciado de Stuessy), qualquer música formada por um determinado par, *jazz* x música clássica, *rock* x música clássica ou *jazz* x *rock*, poderia ser considerada confluyente. Seguindo o mesmo raciocínio, a bossa nova poderia ser considerada música confluyente, uma vez que une o samba brasileiro com as harmonias e a estética do *cool jazz*<sup>22</sup>. Na realidade, há que se cuidar para não dilatar o conceito a um extremo, uma vez que a música do século XX é marcada por uma multiplicidade de estilos que se entrecruzam. Em outras palavras, qualquer música poderia ser considerada confluyente.

Apesar de sua preferência pela adoção de um conceito mais amplo, o escopo principal da tese de Stuessy acaba se concentrando na confluência de elementos de *jazz* e música clássica, o que, aliás, deixa explícito seu título.

Stuessy afirma que a confluência pode se manifestar de duas maneiras. Quando os elementos que formam “o fluxo conjunto” se fundem, perdendo suas características individuais, gerando assim um novo estilo, fica caracterizada a “confluência integrada”. Quando, pelo contrário, cada estilo preserva suas peculiaridades, há um processo de “confluência adjacente”. Este segundo grupo recebe uma subdivisão. Quando a manifestação de cada estilo soa simultaneamente, ocorre o que Stuessy classifica como “confluência adjacente-vertical”. Analogamente, quando os estilos se manifestam sucessivamente, ocorre a “confluência adjacente-horizontal”.

Embora o principal alvo de sua pesquisa seja a música confluyente produzida entre 1950 a 1970, Stuessy faz um levantamento do repertório anterior a esse período com as mesmas características, baseado sobretudo no trabalho de Baskerville (1965). De sua extensa lista, o pesquisador destaca as obras que considera mais importantes e representativas, relacionadas no Quadro 1.

---

<sup>22</sup> Embora Piedade (2003) afirme que apesar das inegáveis influências do *cool jazz*, a estética da bossa nova pode ter origens mais remotas, em conexão com as modinhas do século XIX.

**Quadro 1- Obras representativas da música confluyente, segundo Stuessy (1977).**

<b>Autor</b>	<b>Obra</b>	<b>Data de composição</b>
Darius Milhaud	<i>La Création du monde</i>	1923
Maurice Ravel	<i>Concerto em Sol</i> <i>Concerto para a mão esquerda</i>	1925
George Gershwin	<i>Concerto em Fá</i> <i>Porgy and Bess</i>	1926 1933
Aaron Copland	<i>Music for the Theater</i> <i>Piano Concerto</i>	1925 1927
Morton Gould	<i>Interplay</i>	1943
Igor Stravinsky	<i>Ebony Concerto</i>	1945

Como pode ser observado, a lista é formada em sua maioria por obras cujos autores estão diretamente ligados à tradição clássica. A exceção fica por conta de George Gershwin, que teve uma carreira de sucesso no campo da música popular, em especial no circuito musical da Broadway. Causa estranheza a não-inclusão de *Rhapsody in Blue* (1924) na lista de Stuessy, uma das obras mais conhecidas de Gershwin, quiçá da música clássica americana. A peça em forma de um único movimento “contém um dicionário virtual dos dispositivos de *jazz* e *pop* utilizados por compositores de música confluyente até o tempo de Gershwin (e uma grande maioria após seu tempo, até aproximadamente a metade do século)<sup>23</sup>” (Stuessy, 1977, p.25). Esta ausência pode ser compreendida pelo fato de o pesquisador considerar que o *Concerto em Fá* tenha atingido um nível musical superior ao de *Rhapsody* em termos de “uma estrutura formal mais forte, maior coerência, e materiais harmônicos e rítmicos mais sofisticados<sup>24</sup>” (p. 25-26).

Pela vertente jazzística, Stuessy ressalta o trabalho pioneiro de Scott Joplin, através de sua ópera *Treemonisha* (1911). Cita ainda o movimento conhecido como *jazz* sinfônico, do qual Paul Whiteman é a figura mais emblemática. “No início dos anos 1920, Whiteman tinha se tornado o mais famoso *band leader* no país [EUA] e tinha reivindicado

<sup>23</sup> It contains a virtual dictionary of *jazz* and *pop* devices used by composers of confluyente music up to Gershwin’s time (and a large majority after his time until about mid-century)

<sup>24</sup> Stronger formal structure, greater coherence, and more sophisticated harmonic and rhythmic materials.

para si o título de ‘Rei do *jazz*’<sup>25</sup>” (Walser, 1999, p. 39), embora sua música tivesse pouco em comum com a praticada por Louis Armstrong, King Oliver e seus contemporâneos. Apesar de que naquele momento Whiteman e sua orquestra representassem a exemplificação de *jazz* para o grande público, sua figura é uma das mais difamadas de sua história (Schuller, 1999). A estética do *jazz* sinfônico era caracterizada por uma tentativa de refinamento da música jazzística incorporando uma linguagem derivada do romantismo europeu. Entretanto, como afirma Stuessy, “os empréstimos desta tradição [a música romântica], estavam longe de ser sofisticados e apenas incluíam um conjunto maior (especialmente uma seção de cordas) e melodias líricas e adocicadas” (Stuessy, 1977, p. 36). Dessa forma, a música praticada por Whiteman e seus pares é considerada uma traição. Sua participação em compêndios sobre a história do *jazz* fica relegada geralmente a um segundo plano, reclusa em notas de rodapé. Apesar disso, alguns músicos de importância para o desenvolvimento da música jazzística, como Frank Trumbauer e sobretudo Bix Beiderbecke passaram pela orquestra de Whiteman. Ainda que essa música possa ter assumido uma “conotação *kitsch*” (Brubeck, 2002), contou com um grupo de competentes arranjadores, como William Grant Still, Bill Challis e Ferde Grofé, tendo sido este último o responsável pela orquestração de *Rhapsody in Blue*, obra aliás, encomendada para a orquestra de Whiteman.

Stuessy reconhece o trabalho audacioso de Duke Ellington, um predecessor da música confluyente, através de composições como *Black and Tan Fantasy* (1927), *Creole Rhapsody* (1931), *Concerto for Cootie* (1940), suas obras em forma de suíte, como *Black Brown and Beige* (1943), *Perfume Suite* (1945), *Harlem Suite* (1950). Mark Tucker aponta a aversão que Ellington viria a ter pela classificação da música em categorias, justificada, em sua opinião, possivelmente pelo fato de o compositor ter crescido em uma comunidade segregada e estratificada. “Ele [Ellington] tentava evitar a palavra *jazz*, preferindo os termos música

---

<sup>25</sup> By the early 1920s, Whiteman had become the most famous band leader in the country and had claimed the title “King of *jazz*”.



‘Negra’ ou ‘Americana’. Ele alegava que havia apenas dois tipos de música, de boa e má qualidade<sup>26</sup>” (Tucker, 1995, p. 6).

Apesar dos esforços que Duke Ellington teve durante sua carreira no sentido de expandir a sua música, Stuessy acredita que suas composições “são mais bem descritas como sérias obras de *jazz* estendidas<sup>27</sup>” (Stuessy, 1977, p. 38), estando assim distanciadas do foco principal de sua tese.

Do período no qual se concentra a maior atenção de sua pesquisa, Stuessy seleciona para análise, obras compostas confluentes classificadas de acordo com a associação primária dos compositores, como demonstra o Quadro 2.

**Quadro 2 - Obras confluentes selecionadas para análise por Stuessy (1977).**

<b>compositores com orientação clássica</b>		<b>Compositores com orientação jazzística</b>	
Nome	Obra	Nome	Obra
Gunther Schuller	<i>Little Blue Evil</i>	Dave Brubeck	<i>Elementals</i>
	<i>Conversations</i>	Don Ellis	<i>Improvisational Suite No.1</i>
	<i>Abstraction</i>	André Hodeir	<i>Around the Blues</i>
Larry Austin	<i>Improvisations for Orchestra and jazz Soloists</i>	John Lewis	<i>Sketch for Double Quartet</i>
Milton Babbitt	<i>All Set</i>	Lalo Schifrin	<i>Jazz Piano Sonata</i>
Leonard Bernstein	<i>Prelude, Fugue and Riffs</i>		
Morton Gould	<i>Derivations for clarinet and band</i>		
Werner Heider	<i>Divertimento</i>		
Meyer Kupferman	<i>Sonata on jazz Elements</i>		
Rolf Liebermann	<i>Concerto for jazz Band and Symphony Orchestra</i>		

O fato de Gunther Schuller ter três composições relacionadas é justificado por Stuessy pela posição central que esse compositor ocupa na área da música confluyente. Pelo mesmo motivo, as obras de Schuller são analisadas, enquanto a atuação dos demais compositores é apresentada seguindo uma ordem alfabética.

<sup>26</sup> He tried to avoid the word “jazz”, preferring the terms “Negro” or “American” music. He claimed there hever only two types of music, “good” and “bad”.

<sup>27</sup> They are best described as extended serious *jazz* works.

Além das selecionadas, o pesquisador faz um levantamento de outras obras dos próprios e também de outros compositores, totalizando aproximadamente 60 composições. Baseado nas análises e no levantamento, Stuessy apresenta suas conclusões. Quanto ao tipo de confluência, afirma que ambos os grupos de compositores, os clássicos e os jazzísticos, de acordo com sua orientação primária, preferem adotar um estilo integrado de confluência, na proporção de 5 para 1 entre os clássicos, e 5 para 2 entre os jazzísticos.

Um ponto interessante da pesquisa é a verificação das diferenças de abordagem entre os representantes de cada grupo de compositores, cujos resultados estão sintetizados no Quadro 3.

**Quadro 3 - principais diferenças de abordagem, segundo Stuessy.**

Tópico	CLASSICOS	JAZZÍSTICOS
Utilização de improvisação	Preferência pela não inclusão de improvisação (2/1)	Preferência pela utilização de improvisação (5/1)
Tipo de improvisação utilizada	Predominantemente tradicional (com base na prática jazzística) Obs.: Schuller e Austin utilizam um tipo livre de improvisação	Predominantemente tradicional Obs.: Norman Sydons utiliza improvisação livre
Grupos envolvidos na improvisação <sup>28</sup>	Maioria restrita aos músicos de <i>jazz</i> . Exceções encontradas em Schuller, Ward-Seinman e Austin	Restrita aos músicos de <i>jazz</i> . Exceção: Symonds.
Organização tonal <sup>29</sup>	Ligeira predominância da prática serial (5/4)	Predominantemente não-serial (5/1)
Irregularidades métricas <sup>30</sup>	5 compositores utilizam (Liebermann, Austin, Kupferman, Gould e Bernstein)	3 compositores utilizam (Schiffrin, Brubeck, e Ellis)
Complexidades Rítmicas	Schuller, Austin, Babbitt e Kupperman	-
Textura	Maior independência de linhas de instrumentos individuais Escrita contrapontística mais elaborada	Material em seções ou coros de instrumentos. Contraponto menos sofisticado.
Macroforma	Evitam as formas tradicionais Obs: Bernstein utiliza tanto as formas tradicionais quanto singulares em uma mesma obra	Evitam as formas tradicionais. Alguns utilizam formas tradicionais.
Microforma	Preferem as formas irregulares. Obs: Schuller e Lieberman permitem	Utilizam preferencialmente formas derivadas de tradicionais

<sup>28</sup> Em termos do grau com que músicos ou grupos são mais ligados à prática jazzística ou à tradição clássica.

<sup>29</sup> Stuessy se refere a organização tonal apenas em termos de ser utilizado material serial ou não-serial, não especificando qual o tipo de organização adotada (tonal, modal, atonal, dodecafônica).

<sup>30</sup> Os dados neste quesito não são muito representativos, uma vez que Stuessy se limita a relacionar os nomes dos compositores que adotam irregularidades métricas em suas composições, bem como indicando em que grupo cada um se enquadra. A informação do número total de composições em cada grupo (tarefa a qual deixa por conta do leitor) daria uma ideia mais precisa da representatividade dos dados. Vale lembrar que das analisadas, 10 obras foram escritas por compositores mais ligados à tradição clássica e apenas 5 à jazzística.

	formas internas periódicas (blues, AABA) nas seções jazzísticas de suas obras	e periódicas. Lalo Schifrin passa de formas irregulares para tradicionais, na medida em que passa de seções plenamente notadas para seções improvisadas.
--	---	--

Quanto às formações instrumentais utilizadas, Stuessy destaca que os meios mais utilizados em obras confluentes são: (1) Grupo de *jazz* (pequena formação ou *big band*) e orquestra (ou banda), verificado em 1/3 das obras; e (2) em igual proporção (1/6) grupos de câmara mistos (com a utilização de instrumentos mais associados ao *jazz* e instrumentos “clássicos”<sup>31</sup>), e grupos jazzísticos, sejam eles *combos*<sup>32</sup> ou orquestras.

As *big bands*, que se tornaram o símbolo máximo de um tempo no qual o *jazz* representava um fenômeno predominantemente de massa, a condição de única música popular americana, experimentaram um período de decadência e crise após o fim da Era do *Swing*. Entretanto, ao contrário do que se chegou a acreditar, ao invés de se extinguirem, as *big bands* sobreviveram e se estabeleceram como veículo de expressão para compositores de *jazz* com propostas mais audaciosas, representando o equilíbrio entre música contemplativa e espontânea, termos cunhados pelo pianista Bill Evans, em referência a esta ser predominantemente pré composta ou improvisada<sup>33</sup> (Cook, 2002). As possibilidades da *big band* em termos de harmonia, textura, timbre<sup>34</sup>, propiciaram aos compositores com orientação jazzística um meio adequado para expansão de suas ideias e a diluição das fronteiras entre música clássica e *jazz*.

<sup>31</sup> A classificação de instrumentos em jazzísticos e clássicos é vaga e imprecisa. Piano, contrabaixo, trombone e clarineta têm uma utilização tão importante e frequente na música clássica quanto no *jazz*. Mesmo o saxofone, que costuma simbolizar a música jazzística, tem um extenso repertório no campo da música clássica.

<sup>32</sup> Termo com o qual se designam as pequenas formações jazzísticas (trios, quartetos, quintetos, etc.).

<sup>33</sup> Aqui mais um exemplo da dificuldade e da imprecisão taxonômica. Pergunta-se se uma música improvisada não é digna de contemplação, ou se o fato de uma música não conter improvisação é capaz de lhe tolher totalmente a espontaneidade.

<sup>34</sup> Para exemplificar a variação de timbre pode ser citado o fato de frequentemente seções de saxofones serem formadas por músicos versáteis, capazes de tocar também flautas e clarinetas (por vezes oboé e fagote), além dos diversos tipos de surdina utilizados por trombonistas e trompetistas, o que permite ao compositor arranjador, um amplo leque de sonoridades.

Victor Assis Brasil escreveu para diversas das formações descritas na pesquisa de Stuessy: quartetos de cordas, de saxofones, obras para instrumento solista acompanhados de orquestra, duos, trios, obras para *big band*. Um olhar superficial sobre os títulos de algumas de suas obras confluentes<sup>35</sup> já dá indícios de suas intenções de expansão dos horizontes musicais. Ainda que não tenha sido influenciado diretamente pela *Third Stream* ou seguido alguma tendência específica de confluência, preferindo desenvolver uma linguagem *sui generis*, sua música compartilha muitas das características descritas por Schuller e Stuessy.

---

<sup>35</sup> Uma lista de composições é provida no capítulo 4.

## CAPÍTULO 2 – AS ESCOLAS DE SAXOFONE E AS POSSIBILIDADES DE COLABORAÇÕES MÚTUAS

### 2.1 O fruto da confluência de múltiplos conceitos

O saxofone tem uma história marcada por admiração e preconceito. Criado em meados do século XIX pelo construtor de instrumentos Adolphe Sax (1814-1894), sua concepção é fruto do cruzamento de múltiplos conceitos. O seu corpo é feito em metal, entretanto o instrumento utiliza um conjunto de boquilha e palheta simples, semelhante ao da clarineta, além de ser dotado de orifícios laterais em seu tubo. Por seu processo de produção sonora ser o mesmo dos instrumentos de madeira, o saxofone é classificado mais adequadamente nessa família de instrumentos.

Um dos mais reconhecidos e apreciados instrumentos junto ao grande público, ainda hoje encontra resistência à sua aceitação plena no meio orquestral, ainda que muitos compositores tenham feito uso de sua sonoridade diferenciada e de suas características expressivas em suas obras, como exemplificaram Ronkin e Frascotti (1978, 1984). De qualquer forma, há um grande repertório para o instrumento na música clássica, seja como integrante da orquestra, como solista à frente desta, ou na música de câmara, em diversas formações: como instrumento solo, em duo com piano e outros instrumentos, trios, quartetos, quintetos, entre outras. Por outro lado, o saxofone tem um papel central na história do *jazz*, sendo quase automaticamente associado a esse estilo musical. É utilizado ainda em diversos gêneros da música popular, como o frevo, o samba, o choro, o *rock*, o *soul*, o *reggae* e outros.

Neste capítulo é discutido o estabelecimento das duas principais escolas<sup>36</sup> de saxofone, uma baseada na música clássica, e outra utilizada no *jazz* e, por extensão, em diversos estilos musicais da música popular. Serão apresentados alguns aspectos históricos, as peculiaridades

---

<sup>36</sup> O termo é utilizado aqui no sentido definido pelo Dicionário Michaelis de “qualquer concepção técnica e estética de arte, seguida por vários artistas”.

de cada escola, seus pontos de contato, bem como a importância da interação entre seus fundamentos na interpretação de música confluyente.

## 2.2 A utilização do saxofone na música clássica.

Charles Joseph Sax foi um fabricante belga de instrumentos de sopro, de madeira e de metal. Seu filho primogênito, Antoine Joseph, que ficou conhecido para a posteridade por seu apelido de infância, Adolphe, aprendeu com o pai o ofício. Embora tenha nascido em Dinant, sua carreira como fabricante de instrumentos se desenvolveu em Bruxelas, onde seu pai havia se estabelecido pouco tempo após seu nascimento, e sobretudo em Paris, para onde se transferiu em 1842 (Bate, 1980).

Além de sua mais conhecida invenção, Adolphe Sax foi responsável pela criação de diversos outros instrumentos, bem como do desenvolvimento de melhoramentos em alguns já existentes. O clarinete baixo, nos moldes em que o conhecemos atualmente, pode ser citado como exemplo. Também pode ser citada a criação da família dos *saxhorns*, ainda hoje utilizados em muitas bandas de música, bem como as saxtubas (Segel, 2006).

Adolphe Sax conseguiu o registro da patente da invenção que o deixaria célebre em 1846, o que leva alguns a considerarem esta como sendo a data de sua criação. Kochnitzky (1949) situa este evento entre 1841 e 1842, citando um artigo assinado pelo compositor Hector Berlioz para o *Journal des Débats*, como a certidão de nascimento do saxofone. Nesse documento, o compositor francês exalta o trabalho revolucionário do fabricante de instrumentos, referindo-se a ele como “um homem de mente lúcida, perspicaz, tenaz, resoluto e inexprimivelmente hábil” (Kochnitzky, 1949, p. 13).<sup>37</sup> O texto faz uma síntese dos desenvolvimentos obtidos por Sax e, em sua parte final, traz uma descrição completa de um saxofone, presumivelmente um saxofone baixo<sup>38</sup>. Embora o próprio inventor não tenha

---

<sup>37</sup> A man of lucid brain, farseeing, tenacious, steadfast e skilled beyond words.

<sup>38</sup> Curiosamente, os primeiros saxofones a serem construídos foram os mais graves. Posteriormente é que alto e

indicado data, Thomas Liley (1998) informa que escritos de Maurice Hamel dão conta de que, segundo afirmações de seu pai, amigo próximo do inventor, o instrumento teria sido criado em 1838.

Muito se fala na concepção, por Adolphe Sax, da família dos saxofones. É usualmente aceita a idealização de dois grupos de sete instrumentos – soprano, soprano, alto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo – sendo um alternando-se na afinação de Fá e Dó, destinado ao uso em orquestras sinfônicas; e o outro, com instrumentos afinados em Mi bemol e Si bemol, para a utilização em bandas militares (Bate, 1980; Liley, 1998). Embora Robert Howe afirme que esta concepção se trata de uma interpretação incorreta da patente original de Sax, que na realidade preveria a existência de oito tipos diferentes de instrumentos (apud Segell, 2006), há evidências da existência, ao menos idealizada, de duas famílias completas no *Dictionnaire de Musique Théorique et Historique*, elaborado por Leon e Marie Escudier (1872). A utilização dos saxofones orquestrais faz-se exemplificar em obras como o *Bolero* de Ravel, que originalmente previa a presença de um soprano em Fá<sup>39</sup>, e sobretudo na *Sinfonia Doméstica*, de Richard Strauss, cuja partitura traz partes para soprano em Dó, alto em Fá, barítono em Fá e baixo em Dó<sup>40</sup> (Ronkin e Frascotti, 1978).

O sucesso dos instrumentos em Mi bemol e Si bemol nas bandas militares e a não-aceitação imediata dos saxofones nas orquestras<sup>41</sup> foram determinantes para que a família orquestral acabasse praticamente extinta. Alguns de seus membros sequer chegaram a ser construídos. Atualmente são usados regularmente o soprano (Si bemol), o alto (Mi bemol), o

---

tenor se estabeleceram como as principais vozes da família.

<sup>39</sup> No *Bolero*, Ravel originalmente escreveu para dois saxofonistas, um tocando soprano e outro dobrando no tenor e no soprano. Hoje em dia é hábito que um dos músicos toque o tenor e outro o soprano (ambos os instrumentos em Si bemol), cobrindo as partes transpostas do soprano.

<sup>40</sup> Atualmente é comum executar-se a obra de Strauss com saxofone soprano em Si bemol, alto em Mi bemol e dois barítonos em Mi bemol.

<sup>41</sup> Segundo Jackson (2005) apesar do entusiasmo de Berlioz, poucos compositores escreveram para o instrumento nesse período. A exceção mais notável é *L'Arlesienne*, de Bizet.

tenor (Si bemol) e o barítono (Mi bemol). Em grandes bandas sinfônicas, ocasionalmente é utilizado o saxofone baixo em Si bemol.

Berlioz foi grande amigo e incentivador de Adolphe Sax (Kochnitzky, 1949). O compositor gozava de grande prestígio como crítico e musicólogo, e por certo seu aval foi de grande valia para as pretensões do inventor de se estabelecer como fabricante de instrumentos e para a divulgação de suas criações. Curiosamente, Berlioz não escreveu música original para saxofone, embora o arranjo de uma de suas composições, *Chant Sacré*, para os novos instrumentos criados pelo belga, apresentada em 1844 como *Hymne pour les instruments de Sax*, tenha sido provavelmente a primeira apresentação pública do saxofone. O mais próximo que chegou de uma composição original para o instrumento foi a inclusão de duas pautas em branco, que seriam destinadas a saxofones em Si bemol e Mi bemol, que podem ser observadas no manuscrito autógrafo de *The Damnation of Faust* (Segell, 2006). Ainda assim, em seu Tratado de Orquestração, Berlioz dá grande destaque ao trabalho de Adolphe Sax no desenvolvimento e aperfeiçoamento de instrumentos já existentes, bem como enaltece as propriedades da recém-criada família.

Sua principal contribuição, entretanto, reside na criação de uma nova família de instrumentos de metal com palhetas simples e boquilhas de clarineta, a qual ele completou há poucos anos.

Estes são os saxofones. Estas recém-adquiridas vozes orquestrais têm raras e valiosas qualidades. Na região aguda eles são suaves, embora penetrantes; na região grave eles são ricos e cheios, e no registro médio são muito expressivos. No todo, é um timbre muito característico, vagamente similar àquele do violoncelo, da clarineta e do corne inglês com uma dose meio metálica que lhe dá uma expressão totalmente peculiar<sup>42</sup> (Berlioz, 1948, p. 399).

A vida de Sax foi conturbada e marcada por disputas e intrigas. Os textos de Segell (2006) e Kochnitzky (1949) relatam os estratagemas utilizados por seus rivais: boicotes, subornos, ataques à moral e mesmo físicos, sabotagem. Mas não se deve atribuir apenas ao

---

<sup>42</sup> His principal contribution, however, lies in the creation of a new family of brass instruments with single reeds and clarinet mouthpieces which he completed only a few years ago. These are the saxophones. These newly gained orchestral voices have rare and valuable qualities. In the high range they are soft yet penetrating; in the low range they are full and rich, and in the middle range they are very expressive. On the whole it is a timbre quite its own, vaguely similar to that of violoncello, the clarinet and the English horn with a half-metallic admixture which gives it an altogether peculiar expression.



ciúme e à inveja a motivação para os atos de seus adversários. Embora esta imagem romântica do gênio incompreendido seja atraente, é importante lembrar que, na maioria das vezes, foram questões comerciais que moveram as disputas. O mercado parisiense era muito competitivo e Adolphe Sax disputava espaço com outros fabricantes. E o belga também foi ferrenho na defesa de suas invenções, através de patentes industriais e fazendo uso de uma rede de relacionamentos para fechar acordos e contratos de exclusividade.

Além do apoio de Berlioz, que através de suas publicações, destacou em diversas ocasiões o trabalho inovador do amigo, Sax fez uso de seu bom relacionamento com compositores e autoridades. Através de seu contato com o General de Rumigny, importante assessor do Rei Louis Philippe, conseguiu agendar uma audiência com sua majestade para a apresentação de seus instrumentos. Tempos mais tarde, foi encorajado pelo mesmo Rumigny a propor ao ministro da guerra da França a reforma de suas bandas militares. Embora a comunidade musical, formada por fabricantes de instrumentos, regentes, e músicos de banda, o acusasse, naquele momento, de ser um “intruso oportunista”<sup>43</sup> (Segell, 2006, p. 18), Sax conseguiu, através da influência de amigos, que se formasse uma comissão para discutir a matéria. O músico Michele Carafa, diretor do Ginásio de Música Militar, também tinha seu projeto de reforma, através da simples adição de mais instrumentos tradicionais, que já compunham as formações originais das corporações musicais. Desta forma, foi decidido que as duas formações propostas se enfrentassem em audição pública para que fosse decidido o novo modelo a ser adotado.

No dia 22 de abril de 1845 travou-se a célebre “batalha” do *Champ de Mars*, ocasião em que a banda com instrumentos de Adolphe Sax, foi aclamada vencedora sobre o grupo de Carafa. Como resultado da contenda, o fabricante belga conseguiu um virtual monopólio no fornecimento de instrumentos para as bandas militares. A banda vencedora não continha

---

<sup>43</sup> opportunistic interloper.

saxofones, mas estes foram relacionados no ato ministerial que consolidou a reforma (Comettant, 1894). Este fato foi crucial para a consolidação de seu uso no ambiente de bandas. Com exceção da Alemanha, que, talvez sob a influência de Wilhelm Wieprecht, desafeto de Sax<sup>44</sup>, por muitos anos ignorou o instrumento, diversos países passaram a adotá-lo em seus regimentos.

Em 1867, foi realizado em Paris o *Concours Européen de Musiques Militaires*, da qual tomaram parte importantes bandas militares do continente europeu: Áustria, Baviera, Baden, Prússia, Espanha, Bélgica, Países-Baixos, Rússia, França (representada por duas instituições, *Guides de La Garde Imperiale e Garde de Paris*). Espanha e os países ligados à tradição germânica, Áustria, Baviera, Baden e Prússia não continham saxofones em seus quadros. Na banda da Guarda de Paris, estes eram em número de oito. Já a guarda imperial apresentava seis, sendo um contralto (provavelmente em fã), dois altos, um tenor, um barítono e um baixo. Bélgica e Países-Baixos foram representados por agremiações com a presença de quatro saxofones e a banda russa continha oito, sendo um soprano, dois altos, dois tenores e três barítonos (Comettant, 1894).

A sobrevivência dos saxofones dependeria ainda de dois fatores interligados: a existência de um repertório para os novos instrumentos e de intérpretes que os permitissem perder o *status* de novidade musical ruidosa e atingir o nível de execução dos instrumentos mais tradicionais. Adolphe Sax colaborou ativamente com George Kastner na elaboração de seu *Méthode complete et raisonnée de saxophone*, o primeiro método escrito para o instrumento. Deu aulas do instrumento no Gymnase Musical e foi posteriormente convidado pelo Conservatório de Paris a instituir o curso de saxofone, tendo ocupado a cadeira entre 1857 e 1870, quando problemas financeiros decorrentes da guerra franco-prussiana

---

<sup>44</sup> Wieprecht foi “diretor musical geral das forças militares do estado da Prússia” (Liszt, 2008, p. 251). Foi o inventor do “bathyphone”, um instrumento hoje obsoleto. Em 1845, afirmando ser o saxofone um plágio de sua criação, desafiou o inventor belga, tendo sido humilhado e obrigado a reconhecer ser o instrumento de Sax totalmente desconhecido para si.

determinaram a interrupção do curso. Ciente da importância do curso para a formação de instrumentistas, o que garantiria suas intenções de promoção de sua invenção, Sax ofereceu-se a continuar lecionando sem custos para a instituição. Entretanto, sua oferta não obteve resposta (Trier, 1998).

Para fomentar a formação de um repertório para suas criações, o inventor criou uma editora entre 1850 e 1870. Joseph Arban, Jules Demersseman, Hyacinthe Klosé e, sobretudo, Jean-Baptiste Singelée, podem ser citados como compositores fundamentais neste período seminal (Liley, 1998b).

Adolphe Sax foi um instrumentista habilidoso, com formação de conservatório, sendo capaz de tocar diversos instrumentos de sopro, entre metais e madeiras. Uma tática utilizada regularmente para enfrentar seus detratores era a realização de “duelos” musicais onde demonstrava as possibilidades sonoras de suas invenções e desafiava os opositores a manejar suas criações. Além de sua própria contribuição, vale destaque o desempenho de alguns pioneiros que vislumbraram o potencial inovador do saxofone e tiveram um papel importante no seu processo de divulgação e popularização.

Charles Jean-Baptiste Souallé <sup>45</sup> excursionou por várias cidades da Europa e também levou o instrumento, por ele modificado e renomeado *turcofone*, para terras distantes como Índia, Austrália, China. Louis-Adolphe Mayeur (1837-1894) estudou saxofone com Klosé e Sax, tendo sido por este recrutado para uma série de apresentações por França, Holanda e Bélgica para a divulgação de seus instrumentos. Mayeur deu uma importante contribuição ao ensino do saxofone, ao publicar, em 1867, o *Grande Méthode*.

---

<sup>45</sup> Segell assim se refere a este músico, ao passo que Thomas Dryer-Beers (1998) utiliza o nome M. Souallé, e Liley (1998) simplesmente Souallé, alegando ser desconhecido seu prenome.

Henri Wuille (1822-1871) é reconhecido “como o primeiro solista de saxofone a se apresentar na Inglaterra e nos Estados Unidos” <sup>46</sup> (Dryer-Beers, 1998, p. 37). Edouard A. Lefèvre (c.1834-1911) teve um papel importante na introdução do saxofone nos Estados Unidos da América. O clarinetista e saxofonista francês, conhecido como “o Rei do saxofone”, integrou a banda de Patrick Gilmore por cerca de 20 anos. Posteriormente, atuou, por um breve período, na banda John Philip Sousa.

Apesar dos já citados esforços de Adolphe Sax na promoção e divulgação de seu instrumento, e da atuação dos primeiros solistas, a falta de um repertório de qualidade dificultou o seu estabelecimento na música clássica, sobretudo no meio orquestral. O fechamento do curso do Conservatório de Paris agravou a situação, já que sem um curso respaldado por aquela renomada instituição, diminuía as chances de haver saxofonistas em quantidade e qualidade. Stephen Trier (1998) especula que a falta de instrumentistas à disposição criou um círculo vicioso: os compositores não escreviam partes para saxofone porque não tinham a certeza de que haveria instrumentistas capazes de executar apropriadamente a música. Por outro lado os saxofonistas deixariam de aprender o instrumento por não haver partes para tocar. Reforçando este raciocínio está a associação do instrumento com as orquestras de dança que o instrumento apresentaria a partir dos anos 1920, o que levaria Walter Piston a declarar que

desenvolvimentos modernos na execução do saxofone mudaram completamente a natureza do som do instrumento, do que era quando melodias lhe foram atribuídas por Bizet e outros compositores antes de 1920. De um som puro e firme, da co-participação de ambas as qualidades de instrumentos de metal e de palheta, seu som tornou-se, coincidentemente com sua ascensão no campo da música popular de dança, trêmulo, “meloso”, sentimental; e é quase invariavelmente tocado desafinado. O saxofone como tocado hoje não pode ser usado com sucesso em combinações instrumentais, e é talvez por esta razão que ele não se tornou, como parecia que se tornaria há vinte e cinco anos atrás, um membro da orquestra sinfônica<sup>47</sup> (Piston, 1969, p.186).

---

<sup>46</sup> “as the earliest solo performer on the saxophone to play both in England and the United States”.

<sup>47</sup> Modern developments in saxophone playing have completely changed the nature and sound of the instrument from what it was when melodies were assigned to it by Bizet and other European composers before 1920. From a pure, steady, tone, partaking of both horn and reed instrument qualities, its tone has become, coincident with its ascendancy in the field of popular dance music, tremulous, oversweet, sentimental; and it is almost invariably

Uma contribuição importante para o repertório inicial do saxofone, no início do século XX, veio de Elise Boyeur Hall, uma distinta senhora de Boston, que, sendo saxofonista amadora, encomendou diversas obras, sendo a mais famosa a *Rapsodie*, de Debussy. Entre 1900 e 1920, foram encomendadas ao todo 22 obras de compositores como D'Indy, Schmitt, Caplet e outros. Os esforços de Hall representaram um avanço para a “reputação do saxofone como instrumento sério, adequado para uma configuração orquestral ou de câmara<sup>48</sup>” (Segell, 2006, p. 243).

Entretanto, a maior contribuição para a consolidação do *legit saxophone*<sup>49</sup>, veio através de dois grandes músicos, considerados os pilares da escola clássica do instrumento: Marcel Mule (1901-2001) e Sigurd Rascher (1907-2001).

Mule, *Le maître*, como era tratado por seus discípulos, teve uma atuação destacada como solista e professor. Participou da Banda da Guarda Republicana de Paris e seu desempenho como solista contribuiu para o crescimento do repertório para saxofone, quantitativa e qualitativamente, levando compositores como Eugene Bozza, Jacques Ibert, Jean Françaix e Darius Milhaud, entre outros, a lhe dedicarem obras que formam o cânone da escola clássica. Marcel Mule jamais executou muitas das obras a ele dedicadas, sendo o caso mais notável a *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que apesar deste detalhe tornou-se a obra mais importante para este representante da família de instrumentos (Liley, 1998).

Mule fundou em 1928 o quarteto de saxofones da Banda da Guarda Republicana de Paris. Após sua saída daquela instituição, este conjunto passou a se denominar Quarteto de

---

played out of tune. The saxophone played today cannot be used successfully in instrumental combinations, and it is perhaps for this reason that it did not, as seemed likely twenty-five years ago, become a member of the symphony orchestra.

<sup>48</sup> saxophone's reputation as a serious instrument suitable for an orchestral or chamber setting.

<sup>49</sup> Gíria para *legitimate* (legítimo). Apesar da conotação preconceituosa é uma forma pela qual também é conhecido o estilo clássico do saxofone nos países de língua inglesa.

Saxofones de Paris e, posteriormente, Quarteto de Saxofones Marcel Mule, mantendo-se em atividade por quase 40 anos (Ingham, 1998).

Obras para esta formação instrumental já haviam sido escritas, nos primórdios da história do saxofone, por Jean-Baptiste Singelée. Há que se ressaltar ainda o trabalho pioneiro de Edouard A. Lefèbre, que em 1878 liderou um quarteto dentro da banda de Patrick Gilmore, além de ter excursionado com seu próprio grupo por Estados Unidos, Europa e Filipinas em 1905 (Ingham, 1988). Entretanto, foi através do grupo de Mule que se consolidou um repertório originalmente composto para o quarteto, sendo significativas obras como o *Quarteto Op. 109*, de Alexander Glazounov, *Andante e Scherzo e Nuages*, de Eugene Bozza, *Concert em Quatuor*, de Jeanine Rueff, *Quatuor Op. 122*, de Florent Schmitt, entre muitas outras. Foi também devido a esse quarteto que se estabeleceu a hoje tradicional instrumentação composta por soprano, alto, tenor e barítono.

A atuação de Marcel Mule como concertista levou o Conservatório de Paris a convidá-lo, em 1942, a reinstaurar a classe de saxofone, ocupando o cargo que fora originalmente de Adolphe Sax (Dryer-Beers, 1998). Sua contribuição no campo da didática do saxofone é igualmente valiosa. Criou diversos estudos abrangendo vários tópicos da técnica instrumental: exercícios de mecanismo, sonoridade e interpretação. Sua extensa lista de alunos inclui ícones como Daniel Deffayet e Claude Delangle, que o sucederam na cadeira de saxofone do Conservatório de Paris, além de igualmente importantes instrumentistas como Jean-Marie Londeix, Eugene Rousseau e Frederick Hemke.

Sigurd Rascher nasceu na Alemanha, mas, devido ao preconceito nazista contra o saxofone, uma vez que o instrumento já apresentava identificação com o *jazz*, ou seja, a cultura norte-americana, deixou o país em 1934. Rascher lecionou nos conservatórios de Copenhague, na Dinamarca, e de Malmö, na Suécia, até se transferir para os Estados Unidos

da América em 1939, onde desenvolveu uma vitoriosa carreira de solista e professor (Dryer-Beers, 1998).

Rascher se apresentou à frente de importantes orquestras, como a Sinfônica de Boston, a Filarmônica de Nova Iorque e as orquestras de Philadelphia e Cleveland. Lecionou ainda em notórias escolas, como a Manhattan School of Music, a Eastman School of Music e a Universidade de Michigan. Descendem diretamente da tradição rascheriana importantes concertistas e educadores como John Edward Kelly e Ronald Caravan (Dryer-Beers, 1998).

Uma das contribuições mais reconhecidas da carreira de Rascher foi o desenvolvimento do registro superagudo, ampliando em mais de uma oitava a até então considerada normal extensão do instrumento<sup>50</sup>. Embora alguns pioneiros como H. Benne Henton e Edouard Lefèvre tivessem utilizado esse recurso já no início do século XX, foi Rascher quem sistematizou a sua aplicação, tendo escrito um método sobre o assunto, *Top-Tones for the Saxophone*, que ainda hoje é paradigmático.

A maestria de Rascher no registro superagudo levou muitos compositores a fazerem uso da extensão ampliada do instrumento nas obras a ele dedicadas. Muitas dessas composições, como o *Concertino da Camera*, de Jaques Ibert, os concertos para saxofone de Glazounov e Ingolf Dahl e a *Ballade*, para saxofone alto e cordas, de Frank Martin, tornaram-se peças centrais do repertório saxofonístico. Inicialmente passagens com notas acima da tessitura convencional do instrumento eram marcadas como opcionais, apresentando alternativas para músicos que dominavam esse registro. Entretanto, com o aumento do número de instrumentistas aptos a executá-las, cada vez mais tais passagens passaram a ser consideradas obrigatórias.

---

<sup>50</sup> Adolphe Sax previra uma extensão de mais de três oitavas em seus primeiros instrumentos. Entretanto, limitou posteriormente a tessitura do instrumento de Si2 a Fa5 (Liley, 1998a). Desenvolvimentos posteriores ampliaram a extensão até o Sib2. Instrumentos modernos incluem também Fa#5, através de chave especial. Alguns sopranos alcançam a nota Sol5, enquanto tornou-se convencional construir-se barítonos que incorporam a nota La2, ampliando a extensão para o grave.

A escola americana do saxofone clássico foi fortemente influenciada por Rascher e sua extensão ampliada, ao passo que a escola francesa, liderada por Mule teve pouco interesse no assunto, preferindo investir em “aperfeiçoamentos em som, dinâmicas, homogeneidade tonal, virtuosidade de articulação e velocidade<sup>51</sup>” (Delangle e Michat, 1998, p. 166).

Apesar das disputas que possam ter sido fomentadas pelos seguidores de Mule e Rascher sobre a primazia no saxofone, a contribuição de ambos, na formação de um repertório consistente e na elevação do instrumento ao mais alto grau de excelência, é igualmente inestimável. No início de suas carreiras havia uma carência de obras para saxofone, o que pode ser comprovado pelas várias transcrições que ambos fizeram de obras de Bach, Haendel e outros. Foi em grande parte graças ao talento e aos esforços destes dois grandes mestres que os compositores vislumbraram as possibilidades expressivas do instrumento e passaram a criar obras representativas, resultando em um crescimento substancial do repertório, tanto quantitativa quanto qualitativamente (Dryer-Beers, 1998).

Nos Estados Unidos da América, outros saxofonistas tiveram um papel também crucial no desenvolvimento do saxofone clássico, destacando-se Cecil Leeson, Larry Teal e Joe Allard. Cecil Leeson (1902-1989) lecionou na *Northwestern University* e na *Ball State University*. O compositor Paul Creston dedicou-lhe sua *Sonata op. 19*, considerada hoje uma das obras canônicas do repertório para saxofone (Liley, 1998b).

Igualmente canônica, *Sonata for E♭ Saxophone and piano*, de Bernard Heiden, foi dedicada a Larry Teal (1905-1984), que foi o primeiro professor de saxofone em nível de graduação nos Estados Unidos da América, ocupando a cadeira na Universidade de Michigan. Implementou também o primeiro doutorado no instrumento nos Estados Unidos. Seu *The Art of Saxophone Playing* permanece até hoje como importante referência sobre os fundamentos da técnica saxofonística (Dryer-Beers, 1998).

---

<sup>51</sup> Improvements in sound, dynamics, tonal homogeneity, virtuosity of articulation and velocity.



Joe Allard (1910-1991) exerceu igualmente importante papel no desenvolvimento do saxofone clássico nos Estados Unidos, tendo lecionado em instituições como *Juilliard School*, *Manhattan School of Music*, *New England Conservatory*, *Long Island University* e *Brooklin College*. Por ocasião de seu 70º aniversário, seus ex-alunos encomendaram ao compositor Gunther Schuller a obra *Concerto for Alto Saxophone and Orchestra*, cuja estreia foi realizada por Kenneth Radnofsky, sucessor de Allard no *New England Conservatory* (McKim, 2000).

### 2.3 O saxofone e a universidade.

A associação do saxofone com o *jazz* e com a música popular contribuiu para deixá-lo estigmatizado como instrumento de segunda categoria. A popularização do instrumento fez surgir um grande número de praticantes autodidatas. Segundo Segell, “a falta de instrução formal disponível a estudantes sérios reforçou sua imagem como um instrumento *lowbrow*<sup>52</sup>” (Segell, 2006, p. 258). De fato, embora, nos Estados Unidos, muitas academias e conservatórios tenham incluído cursos de saxofones logo nas primeiras décadas do século XX, o corpo de instrutores era formado em sua maioria por músicos autodidatas. Por outro lado, como ressalta Rowney Scott, “a percepção do *jazz* enquanto manifestação artística representante da identidade cultural afro-americana (estadunidense) parece ter facilitado a sua inserção [do saxofone] nos meios acadêmicos daquele país” (Scott Jr., 2007, p. 19).

A maioria das grandes universidades norte-americanas oferece atualmente programas de saxofone, tanto no estilo jazzístico quanto no estilo clássico. Isto fez com que, já nas décadas de 1950 e 1960, houvesse um aumento significativo na qualidade e na quantidade dos saxofonistas.

No Brasil, os primeiros cursos de graduação no instrumento só foram surgir no começo dos anos 1980, o da Universidade Federal de Brasília (UnB), em 1981, e logo a

---

<sup>52</sup> The lack of formal saxophone instruction available to serious students reinforced its image as a lowbrow instrument.

seguir, em 1983, o da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sendo inicialmente adaptados dos já existentes programas de bacharelado em clarineta. Posteriormente, os primeiros alunos formados destas instituições foram gradualmente assumindo as cadeiras de saxofone: Vadim Arsky, a da UNB, em 1994; e Rowney Scott Jr., o cargo da UFBA, em 2004. Dílson Florêncio, que havia sido o primeiro aluno formado pela UnB, assumiu em 1991 o cargo de professor de saxofone da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Além destes cursos, muitos outros foram se estabelecendo ao fim da última década do século XX e do início deste século. O levantamento de Scott Jr. revela que em 2007 existiam no país 13 cursos de bacharelado em saxofone. No Rio de Janeiro, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) mantém desde 1995 o curso de bacharelado, inicialmente a cargo do prof. José Rua. Devido ao aumento da demanda foram recentemente contratados dois novos professores para o instrumento. Na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) o curso foi criado em 1999 pelo prof. Fernando José Silveira, tendo este acumulado as cadeiras de clarineta e saxofone até 2009, quando a instituição passou a contar com um professor dedicado exclusivamente ao saxofone, o prof. Marco Túlio de Paula Pinto.

A maioria desses cursos é direcionada para a música clássica, embora sejam frequentes as aberturas para a música popular. As Universidades de Brasília e do Rio de Janeiro (UFRJ) criaram orquestras de *jazz* para a prática de conjunto dos alunos. O próprio Scott Jr. declara sua intenção, enquanto professor da UFBA, de “estruturar um curso híbrido que utilize os principais gêneros nos quais o saxofone está envolvido no Brasil, destacadamente: a música instrumental, a música erudita, o *jazz*, o frevo e o choro” (Scott Jr., 2007, p. 194).

#### **2.4 O repertório brasileiro para saxofone clássico.**

Antes do aparecimento dos cursos acadêmicos, o saxofone clássico no Brasil era muito menos divulgado, ainda que alguns compositores brasileiros tenham escrito obras para o instrumento. Villa-Lobos, além de sua já citada *Fantasia*, para saxofone soprano, faz uso de

sua sonoridade diferenciada em várias obras, orquestrais ou de câmara, como os *Choros n.º 3, 6, 7, 10*, as *Bachianas Brasileiras no. 2*, o *Noneto*, o *Sexteto Místico*, o *Quarteto Simbólico*, *O Uirapuru*, *A Floresta do Amazonas*, *Momo Precoce* e outras.

Claudio Santoro compôs, em 1957, *Choro para Sax Tenor e Orquestra*<sup>53</sup>, tendo gravado a obra em LP Independência 1001, com Joaquim “Quincas” Gonçalves como solista. Radamés Gnattali tem duas obras consideradas importantes: a *Brasileira n.º 7 para Saxofone Tenor e Piano*, de 1956, que ficou relativamente bem conhecida, por ter sido gravada pelo autor, juntamente com o saxofonista Sandoval Dias. Já seu *Concertino para Saxofone Alto e Orquestra*, de 1964, ficou por muito tempo esquecido.

A partir de 1980 houve um aumento considerável de obras para saxofone no Brasil, refletindo de maneira um tanto tardia o fenômeno percebido em escala mundial. Compositores como Ronaldo Miranda, Almeida Prado, Nelson Macedo, Gilberto Mendes, Marlos Nobre, Edmundo Villani-Côrtes, Ricardo Tacuchian, Hudson Nogueira, entre outros, têm uma importante contribuição na consolidação de um repertório brasileiro para o instrumento.

O saxofone clássico permanece, entretanto, um campo a ser desbravado, principalmente no Brasil. O instrumento ainda guarda alguns resquícios de sua associação com a música popular, sendo injustamente considerado por vezes ruidoso, grosseiro e, portanto, impróprio para um repertório mais refinado. Obviamente, a consolidação dos cursos de bacharelado contribuiu significativamente para aumentar o nível dos músicos, gradativamente desfazendo este estigma.

Por outro lado, há um campo de trabalho bastante fértil para o instrumento na música clássica. Embora ainda sem cadeira cativa na orquestra, suas eventuais participações neste

---

<sup>53</sup> Esta obra foi editada em 2003 pela Academia Brasileira de Música sob o título *Fantasia Concertante para Saxofone Tenor e Orquestra*.

meio tornam-se mais frequentes, na medida em que os diretores destes conjuntos sentem-se mais à vontade para apresentar obras com saxofone, devido à melhoria do nível dos instrumentistas. Na forma de quartetos, ou em combinação com piano e/ou outros instrumentos, a música de câmara representa uma alternativa de trabalho.

Ainda que se tenha ressaltado o aumento em quantidade e qualidade dos saxofonistas com treinamento na música clássica, este número ainda é reduzido, sobretudo no Brasil, se comparados ao número de saxofonistas no campo da música popular e do *jazz*, que enfrentam um mercado muito mais disputado, à beira da saturação. Há ainda a música contemporânea, que tem encontrado na diversidade tímbrica e versatilidade do saxofone um veículo perfeito para sua busca de novos sons e efeitos.

## **2.5 A popularização do saxofone – sua identificação com o *jazz***

Embora o saxofone esteja, em dias atuais, intimamente associado ao *jazz*, seu espaço dentro deste gênero musical foi sendo conquistado aos poucos. Apesar de o instrumento ter se tornado uma de suas principais “vozes”, senão a mais representativa, nos primeiros anos do *jazz* sua participação praticamente não existia. Para se compreender o processo que o levou a exercer essa hegemonia, é preciso olhar para trás em busca dos fatos que o levaram a ocupar um papel de destaque na história da música popular norte-americana e, decorrente da influência da cultura desse país, na música ocidental, alcançando um nível de popularização que não pode ser rivalizado por nenhum outro instrumento de sopro.

O saxofone, apesar de ser fruto do gênio criativo de um belga, é um instrumento francês por natureza. Foi em Paris que se desenvolveu a maior parte da carreira de Adolphe Sax, onde o inventor registrou suas patentes e obteve o virtual monopólio de fornecimento de instrumentos para as bandas militares. Entretanto, sua célebre invenção viria encontrar nos Estados Unidos da América as condições que o transformariam em um dos instrumentos de maior identificação com o grande público. O saxofone foi ouvido pela primeira vez na

América, em 1853, através de uma banda liderada por Louis Julien (e da qual tomava parte Henri Wuille). Porém, sua adoção nas bandas americanas levaria ainda algum tempo. Bruce Vermazen especula que os altos custos com transporte e a complexidade do processo de fabricação do instrumento, se comparado com cornetins, *bugles* e tubas, pode ter sido uma das razões para a demora de sua entrada na instrumentação padrão das bandas (Vermazen, 2004).

O grande sucesso obtido pelas bandas de Patrick Gilmore e, um pouco depois, John Philip Sousa representou um importante passo no processo de consolidação do saxofone neste tipo de formação instrumental nos Estados Unidos e na sua conseqüente popularização. Patrick Gilmore (1829-1892) nasceu na Irlanda e foi um dos principais responsáveis pelo estabelecimento da banda de concerto como uma instituição americana (Tick e Beaudouin, 2008). Organizou eventos monumentais como *The National Peace Jubilee*, realizado em Boston, em 1869, com o objetivo de amenizar as relações entre os estados do norte e do sul, abaladas pela Guerra de Secessão americana, com a participação de formações gigantescas, como “uma orquestra de 500 músicos, uma banda de 1.000 e um coro de 10.000”<sup>54</sup> (Segell, 2006, p. 58). Ainda mais grandioso foi o evento organizado por Gilmore três anos mais tarde, *The Internacional Peace Jubilee*, que contou com a presença das melhores bandas europeias, incluindo a Banda da Guarda Republicana da França (Cipolla, 1988).

Apesar de todas as atrações presentes, entre elas a presença do compositor vienense de valsas Johann Strauss, o evento acabou sendo um fracasso financeiro. Todavia, a participação de *La Garde*, organizada em famílias de instrumentos e na qual os saxofones tinham posição destacada, influenciou Gilmore a reformular a sua própria banda, de maneira que acomodasse uma seção inteira de saxofones. Em pouco tempo também, Gilmore convidaria o renomado Edouard Lefèvre a integrar seu grupo, levando o nível da execução ao saxofone nas bandas americanas a um patamar muito mais elevado.

---

<sup>54</sup> An orchestra of 500 players, a band of 1.000 and a chorus of 10.000.

John Philip Sousa é conhecido como “O Rei das Marchas”. De fato, o compositor criou algumas das mais conhecidas composições norte-americanas nesse gênero, entre elas: *Semper Fidelis*, *The Washington Post*, e *The Stars and Stripes Forever*. O grupo de Sousa contou com alguns dos melhores músicos de sua época. Entre os saxofonistas, além do “Rei do saxofone”, Edouard Lefèbre, passaram pela banda Jean Moeremans, Ben Vereecken, H. Benne Henton e Jascha Gurewich (Segell, 2006). “Mais popular do que qualquer solista de saxofone, foi o octeto do final dos anos 1920, que acrescentava humor e variedade aos programas” (Bierley, 2001, p. 177) <sup>55</sup>.

Na esteira do sucesso de Gilmore e Sousa, muitas outras bandas de concerto surgiram, tornando-se uma mania nacional. Escolas e universidades criaram seus grupos, de maneira que hoje há uma consolidada tradição em música para banda. Por outro lado, houve o surgimento de inúmeras comunidades musicais amadoras, com bandas de todos os tamanhos. Com o passar do tempo, muitos desses conjuntos reduziram suas orquestrações exclusivamente a saxofones. Estando essas bandas muitas vezes afiliadas a empresas, a capacidade de tocar saxofone representava muitas vezes um requisito para a obtenção de um emprego, o que contribuiu para o aumento do número de instrumentistas (Segell, 2006).

O saxofone encontrou um meio favorável a seu processo de popularização através do teatro de variedades conhecido como *vaudeville*. No período compreendido entre 1880 e 1930, esta foi uma das formas mais populares de entretenimento na América. Seus espetáculos incluíam números de música, tanto clássica quanto popular, comediantes, dançarinos, animais treinados, mágicos, entre outros (Segell, 2006).

Um grupo fez muito sucesso nesse circuito. Tom Brown (1881-1950), um clarinetista canadense, liderou um quarteto de saxofones originado no Ringing Brothers Circus. Com o

---

<sup>55</sup> More popular than any individual saxophonist was the octet of late 1920s, wich added humor and variety to programs.

passar do tempo, o quarteto teve sua formação aumentada, até se tornar, em 1911, um sexteto denominado *The Six Brown Brothers*. O grupo gozou de grande prestígio, tendo gravado para as companhias Victor e Emerson entre 1914 e 1920. Todavia, ao mesmo tempo em que o grupo prestou um grande serviço para a popularização do saxofone, ajudou a construir sua imagem como instrumento vulgar ou de segunda categoria. Dono de um grande talento cômico, Tom Brown apresentou-se, durante a maior parte de sua carreira, em *blackface*<sup>56</sup>, herança de sua passagem pelo circo. Os trajes de palhaços utilizados pelos membros do grupo no musical *Chin Chin*, entre 1914 e 1917, também se tornaram uma marca registrada. Além disto, os irmãos eram conhecidos pelos sons extramusicais que obtinham dos instrumentos, como risadas e rugidos. Com a Grande Depressão norte-americana o grupo acabou se dissolvendo em 1933. Apenas Tom teve uma carreira posterior, mas com sucesso limitado (Vermazen, 2004).

Uma figura igualmente crucial na divulgação do saxofone foi Rudy Wiedoeft (1893-1940), que nas décadas de 1920 e 1930 tornou-se um dos mais populares artistas da América, apresentando-se nos principais palcos do país, bem como sendo ouvido praticamente todas as noites em programas de rádio. Wiedoeft era um *virtuoso* e sua maneira de tocar influenciou gerações de instrumentistas. Sua música, seja em composições próprias, como *Saxophobia*, *Saxarella*, *Sax-O-Phun* e as valsas *Vanité* e *Erica*, seja em suas transcrições de clássicos ligeiros, situava-se em um ponto equidistante da música de *vaudeville* e da tradição clássica. Sua técnica era exuberante, com agilidade e precisão em passagens rápidas, e utilizava diversos recursos como *stacatto*, *slap tonguing*, *glissandi*, etc. Desta forma, impressionou e influenciou músicos tanto clássicos quanto populares (Segell, 2006).

Marcel Perrin (1955) reserva uma seção do livro *Le Saxophone – son histoire, sa technique e son utilisation dans l'orchestre*, para traçar esboços biográficos de alguns

---

<sup>56</sup> Tipo de maquiagem muito utilizada nos E.U.A. em shows de variedades itinerantes (*minstrel shows*) por atores brancos, representando figuras estereotipadas do homem negro comum.

expoentes do instrumento: nominalmente Marcel Mule, o Quarteto de Saxofone de Paris, Rudy Wiedoeft e o concertista suíço Hans Ackerman. A ausência do nome de Sigurd Rascher em tal lista é compreensível, já que sendo Perrin um seguidor de Marcel Mule, não ficou imune aos efeitos da disputa entre os dois mestres. Entretanto, a presença de Wiedoeft, que não fazia exatamente o tipo de música que Mule, Perrin e Ackerman cultuavam, dá a medida da notoriedade de sua música e o impacto de seu desempenho.

Wiedoeft e o sexteto dos irmãos Brown foram personagens do fenômeno conhecido como *saxophone craze*. No período compreendido entre 1915 e 1925 houve uma explosão nas vendas de saxofones nos Estados Unidos. Elkhart, Indiana, onde se estabeleceram, ainda no final do século XIX, os principais fabricantes norte-americanos, tornou-se a capital da indústria de instrumentos musicais. Mesmo a francesa Selmer chegou a estabelecer uma unidade na região (Segell, 2006).

O saxofone alcançou então um nível de popularidade comparável ao que a guitarra elétrica alcançaria na década de 1960. O instrumento conhecido como *C-Melody*, o tenor da família orquestral concebida por Adolphe Sax, sendo afinado em Dó, não exigia transposição<sup>57</sup>, sendo assim um dos favoritos desse período, já que em saraus ou festividades familiares, as partes de saxofone podiam ser lidas por trás dos ombros do pianista. O instrumento, intermediário entre o alto e o tenor, foi também o preferido de Rudy Wiedoeft (Segell, 2006).

Como mencionado anteriormente, embora o saxofone hoje seja amplamente identificado com o *jazz*, talvez o mais emblemático instrumento dentro desse gênero musical, é importante enfatizar a maneira tardia com que se deu sua utilização. Os primeiros grupos de *New Orleans* geralmente eram formados por uma seção rítmica formada por banjo, baixo (de

---

<sup>57</sup> Na realidade este instrumento é transpositor à oitava, mas em termos práticos sua leitura pode ser feita normalmente em partes escritas em afinação de concerto.



cordas ou tuba) e bateria, mais uma linha de frente composta de clarineta, cornetim e trombone.

Um dos primeiros músicos de *jazz* a utilizar o saxofone foi Sidney Bechet, um clarinetista no estilo de New Orleans, que por volta de 1923 adotou o soprano, de maneira mais ou menos definitiva. Gunther Schuller especula as razões para a mudança:

Bechet deve ter mudado para o soprano por causa de seu som mais amplo e mais suave, e por sua maior facilidade de sopro, em comparação com a clarineta. De sua música podemos deduzir que o som da clarineta de New Orleans, um tanto quanto estridente e frequentemente magro em seu registro agudo, o incomodava. A clarineta também não lhe permitia, por causa da quebra do registro, peculiar de suas propriedades acústicas, tecer tão facilmente o tipo de linhas melódicas perambulantes que ele tanto apreciava. Em outras palavras, há um exato corolário entre o tipo de música que Bechet ouvia em sua mente e sua opção definitiva pelo saxofone soprano<sup>58</sup> (Schuller, 1986, p. 196).

Entretanto, de acordo com Schuller, o fato de normalmente ser o saxofone soprano aparentado com a clarineta, além de o estilo polifônico da tradição de New Orleans estar presente na música de Bechet, foram fatores determinantes de sua não-influência sobre os saxofonistas dos anos 1920.

A formação instrumental dos grupos da tradição de New Orleans permitia grande liberdade aos instrumentistas, criando uma textura polifônica improvisatória entre clarineta, cornetim e trombone. Na medida em que os grupos foram aumentando de tamanho, essa polifonia foi sendo gradualmente substituída por uma escrita mais homofônica, baseada em blocos de acordes. Nesse processo, os saxofones foram pouco a pouco assumindo suas cadeiras nas orquestras de dança. Em 1916 era comum a presença de um saxofone alto e um tenor. No início dos anos 1920 foi adicionado um terceiro saxofone e no final da década a orquestra de Duke Ellington já apresentava um quarteto (Segell, 2006). A seção de saxofones

---

<sup>58</sup> Bechet must have turned to the soprano sax because of its wider, mellower tone and its greater ease of blowing as compared with the clarinet. From his music we can deduce that the somewhat shrill, often thin upper-register sound of the New Orleans clarinet disturbed Bechet. Nor did the clarinet, because of the break in register peculiar to its acoustical properties, allow him to weave as easily the kind of roaming melodic lines he was so fond of. In other words, there is an exact corollary between the kind of music Bechet heard in his mind's ear and his ultimate choice of the soprano saxophone.

encontrou seu formato padrão no quinteto formado por dois altos, dois tenores e barítono. Sua primeira aparição ocorreu em 1933, com a orquestra de Benny Carter (Ingham, 1988b).

Em contrapartida ao estabelecimento da seção de saxofones emerge a figura do solista, que tanto ajudou a consolidar a primazia do instrumento dentro do *jazz*. De fato, há na história deste gênero musical um número tão grande de expoentes do saxofone que é impossível qualquer tentativa de relacioná-los sem cometer algum tipo de injustiça. Entretanto, merece menção o papel de alguns músicos-chave, cujo talento foi crucial na definição dos padrões estéticos do saxofone jazzístico.

Coleman Hawkins (1904-1969) é considerado por muitos o pai do sax tenor. Schuller (1989) salienta sua influência sobre seus contemporâneos, sendo fundador de uma dinastia de tenoristas que inclui nomes como Ben Webster, Don Byas, Chu Berry. O estilo de Hawkins inspirou mesmo músicos com Johnny Hodges (saxofone alto) e Harry Carney (barítono).

Embora o tenor seja o membro da família de saxofones que veio exercer um papel de especial destaque na história do *jazz*, é importante ressaltar que, na década de 1920, o instrumento não gozava de tal reputação. Sua tessitura era considerada menos adequada para um instrumento melódico e era tocado sob a influência de seu uso no *vaudeville*, com um caráter cômico e desprovido de lirismo. Foi sobretudo através da música de Hawkins que o tenor começou a conquistar sua supremacia. Seu som poderoso, seu *vibrato* vigoroso e seu estilo percussivo foram imitados e forneceram os parâmetros que ajudaram o instrumento a conquistar seu lugar de direito (Schuller, 1989).

A influência de Louis Armstrong parece ter sido determinante na consolidação do estilo de Coleman Hawkins. O trompetista foi reconhecidamente o primeiro grande solista e um dos mais importantes personagens da história do *jazz*. Durante sua passagem pela orquestra de Fletcher Henderson ficou evidente sua superioridade sobre os demais músicos,

inclusive sobre Coleman Hawkins. Nesta época o estilo de Hawkins trazia vestígios da música de *vaudeville*, como o uso do *slap tonguing*<sup>59</sup>, característico do saxofone dos anos 1920. Embora o ataque percussivo tenha permanecido como uma característica marcante do saxofonista, o período de um ano em que tocaram juntos na orquestra de Henderson, possibilitou a Hawkins assimilar as inovações estilísticas do trompetista, contribuindo, portanto desta maneira para forjar sua linguagem jazzística.

Em 1939, Hawkins fez um registro antológico de *Body and Soul* que talvez seja o mais venerado solo na história do *jazz*. A gravação toda consiste de dois *choruses*<sup>60</sup> improvisados, sendo a melodia original apenas levemente citada nos compassos iniciais. A gravação é reconhecida pelas suas qualidades de beleza e de improvisação balanceada. Hawkins ficou tão marcado por esse solo que o público exigia que a reproduzisse em suas apresentações ao vivo.

Embora o estilo de Coleman Hawkins tenha predominado em sua época, um músico, cuja maneira de tocar era radicalmente oposta, surgiu como uma alternativa que acabou se tornando inspiração fundamental para os movimentos subseqüentes do *jazz*, seja por suas inovações harmônicas, seja pela maior liberdade na concepção rítmica, ou ainda pelo seu som mais intimista, com menos *vibrato* e ataque refinado: Lester Young (1909-1959).

Há um relato de um lendário embate entre os dois titãs ocorrido provavelmente em 1933. A orquestra de Fletcher Henderson estava de passagem por Kansas City, e em determinada ocasião, no Cherry Blossom, os tenoristas locais, Dick Wilson, Herschel Evans, Herman Walder, Ben Webster, e Lester Young tiveram a oportunidade de confrontar suas habilidades com Hawkins, então a maior atração da orquestra de Henderson. Segundo as declarações de músicos como Mary Lou Williams, Gene Ramey ou Jo Jones, o até então

---

<sup>59</sup> Efeito percussivo obtido encostando a língua por baixo da palheta antes do início da nota, retirando-a em um movimento descendente (Roach, 1998). O vácuo provocado pela retirada da língua causa a sensação de um tapa (*slap*). É uma técnica também usada no saxofone clássico, sobretudo na música contemporânea.

<sup>60</sup> *Chorus* é o nome que se dá a cada ciclo completo da progressão harmônica de uma composição. Em uma *performance* jazzística a obra é tocada repetidamente enquanto os solistas apresentam suas habilidades improvisatórias.

inabalável reinado de Hawkins foi desafiado pelos homens de Kansas City, sobretudo Young (Daniels, D., 2002).

O episódio está cercado do componente mítico. Não há registros que comprovem a autenticidade da famosa “batalha”. Como ressalta Douglas Daniels (2002), em 1934, ou seja, pouco tempo após o evento, o jornal *Chicago Defender* exaltou os atributos do então já consagrado Young, comparando-o a Hawkins, sem contudo fazer qualquer menção ao suposto embate entre os tenoristas. Além disto, a narrativa dos presentes está longe de ser imparcial, tendendo a favorecer os músicos locais.<sup>61</sup>

Mais importante que apurar a quem pertenceria a partir de então a coroa de “rei do saxofone”, a contenda entre Hawkins e Young simboliza o confronto entre duas importantes vertentes na escola jazzística do instrumento. A partir daquele momento os músicos poderiam optar por um estilo ou outro, ou ainda situarem-se em algum ponto entre a música dos dois mestres.

É interessante refletir como Young conseguiu se manter ao largo da onipresente influência de Hawkins. Em 1934, foi convidado por Fletcher Henderson a fazer parte de sua orquestra, substituindo Coleman Hawkins, que após uma década de sucesso no grupo, partira para a carreira-solo na Europa. Mesmo sem compreender a razão do convite, em virtude do contraste estilístico em relação a seu antecessor, a proposta financeira era atrativa e Young decidiu aceitá-la. Entretanto, sua concepção sonora totalmente nova desagradou aos demais membros da orquestra, que tentaram a todo custo fazer com que Young tocasse nos padrões de Hawkins. A esposa de Henderson chegou a obrigá-lo a ouvir repetidamente gravações de Hawkins na tentativa de “convertê-lo” ao seu estilo.

---

<sup>61</sup> Em seu filme *Kansas City*, de 1995, Robert Altman utiliza o cenário jazzístico da cidade como pano de fundo para sua trama, retratando a célebre batalha entre os tenoristas, representados na tela pelos músicos de jazz Joshua Redman (Young) e Graig Handy (Hawkins). O diretor, produtor e roteirista, nascido em Kansas City, também sugere em sua narrativa certa vantagem a Young.

Lester não descobriu o que o horror realmente significava até ser hospedado por Fletcher Henderson, que vivia na 139th St. no Harlem. Cada manhã às 9h durante sua estadia, a esposa de Henderson iria acordá-lo, levá-lo até o porão onde ficava a sala de música, jogaria um rápido café da manhã à sua frente e colocaria um disco de Coleman Hawkins ou um de seus imitadores no fonógrafo. Assim que o disco terminasse, ela começaria a questionar Lester: Ele tinha compreendido plenamente o que tinha acabado de ouvir? Não? Então ela colocaria o disco para tocar novamente e aumentaria o volume. Toda manhã por volta da mesma hora, a mesma rotina começaria outra vez. Lester não podia se ver livre daquilo (Delannoy, 1993, p. 53) <sup>62</sup>.

Entretanto, Young se recusou a aderir ao estilo vigoroso de Hawkins e Louis Armstrong. Ao contrário, sua música foi influenciada sobretudo pelo intimista saxofone *C – Melody* de Frank Trumbauer, que fez sucesso nos anos 1920 com a orquestra de Paul Whiteman. O massacre psicológico exercido pela esposa de Henderson mostrou-se infrutífero. Como consequência, sua participação na orquestra acabou sendo muito breve.

As inovações harmônicas de Lester Young tiveram grande impacto sobre o movimento *bebop*. Sua maneira introspectiva e elegante de tocar influenciaria também músicos de um movimento ainda posterior, o *cool jazz*, podendo ser percebida em músicos como Stan Getz, Zoot Sims e Al Cohn, entre outros.

Os músicos citados até este ponto dedicaram-se sobretudo ao tenor, instrumento que, como já foi ressaltado, se tornou a mais importante voz da família dos saxofones, conquistando um lugar de primazia dentro do *jazz*. O saxofone alto encontrou em Charlie Parker (1920-1955) seu maior ícone. Isto não quer dizer que não tenha havido antes dele outros importantes artistas que se dedicaram a esse membro da família de instrumentos. Músicos como Johnny Hodges ou Benny Carter já tinham deixado sua marca com seu som, rico, sensual e suas líricas interpretações. No entanto, foi a música de Parker, seja por sua

---

<sup>62</sup> Not until he was taken in by Fletcher Henderson, who lived on 139<sup>th</sup> St. in Harlem, did Lester discover what horror really meant. Every morning at 9 a.m. during his stay, Henderson's wife would wake him up, take him down to the basement where the music room was located, throw a quick breakfast in front of him, and place a record by Coleman Hawkins or one of his imitators on phonograph. Once the record was over, she would begin questioning Lester: Had he fully understood what he had just heard? No? Then she would put the record back on and crank it up louder. Every morning at about the same time, the same routine would start all over again. Lester couldn't get over it.

virtuosidade, por suas qualidades de improvisador ou por sua sonoridade única, que se tornou o modelo predominante.

Resumindo, nenhum saxofonista antes de Parker teve um som tão cortante. Por isso, a sua influência sobre músicos de *jazz* mais recentes tem sido enorme. Depois de Parker, o som mais quente e arredondado de um Benny Carter ou Johnny Hodges tornou-se *passé*, seu romantismo difuso substituído por uma precisão cirúrgica de ataque<sup>63</sup> (Gioia, 1997, p.209).

Ao lado do trompetista Dizzie Gillespie (1917-1993), Charlie Parker, que receberia o apelido de *Yardbird*, ou simplesmente *Bird*, consagrou-se como um dos principais representantes do chamado *bebop*, movimento que teria importância fundamental na transformação do *jazz* de música de entretenimento em música de arte.

Possuidor de uma técnica instrumental exuberante, o saxofonista era capaz de improvisar fluentemente em tempos absurdamente rápidos; suas composições geralmente apresentavam pulsos de 200, 300 bpm<sup>64</sup> ou mais. Suas inovações harmônicas, privilegiando o uso das extensões dos acordes e de alterações de nonas e quintas, ajudaram a ampliar o vocabulário harmônico do *jazz*.

Sua desenvoltura foi conquistada através de árduo e dedicado estudo do instrumento. Como relata Woideck (1998), na fase seminal de seu aprendizado, por mais de uma ocasião o jovem Parker foi humilhado em *jam sessions*<sup>65</sup>, por seu desempenho nada satisfatório. A mais famosa história descreve um atrapalhado Charlie Parker sendo “enxotado” de seu solo por um prato de bateria, arremessado pelo baterista de Countie Basie, Jo Jones. O fracasso inicial só fez aumentar o empenho no estudo de seu instrumento, o que culminou na técnica excepcional adquirida por Parker.

---

<sup>63</sup> All in all, no saxophonist before Parker had such a cutting sound. As such his influence on later *jazz* players has been enormous. After Parker, the more warm and rounded tone of a Benny Carter or Johnny Hodges became *passé*, their diffused romanticism replaced by a surgical sharpness of attack.

<sup>64</sup> Batidas por minuto.

<sup>65</sup> O termo vem de *jazz after midnight*. Normalmente uma reunião de músicos após o trabalho regular, nas orquestras de dança, onde podiam tocar mais livremente, compartilhando suas experiências e desenvolvendo suas habilidades improvisatórias.

A vida de Charlie Parker foi também marcada pelo seu envolvimento com as drogas, que provocou seu desaparecimento precoce, aos 34 anos de idade. Deixou, todavia, um legado inestimável. Mais de meio século após sua morte, a transcrição e o estudo de seus solos têm sido ferramentas amplamente utilizadas no aprendizado da linguagem jazzística.

Segell alega que Parker, devido ao seu estupendo desempenho no saxofone alto “inadvertidamente direcionou a próxima geração de instrumentistas para o tenor” (Segell, 2006, p.120) <sup>66</sup>, justificando assim a supremacia que este exerceria na música jazzística. Isto parece um exagero, apesar dos notáveis casos de Sonny Stitt, originalmente um altista que incorporou o tenor em seu *set* instrumental, possivelmente para evitar as acusações de ser um imitador de Parker, ou Jimmy Heath, que sendo conhecido como *Little Bird*, pelo mesmo motivo mudou definitivamente para o instrumento maior.

O saxofone tenor, mesmo antes do impacto parkeriano já vinha se tornando o preferido entre os músicos de *jazz* e, como o próprio Segell admite, John Coltrane, o mais influente saxofonista pós-Parker, que foi tão avassalador sobre seus contemporâneos quanto o gênio do *bebop*, exerceu um efeito contrário. Por causa dele todos os saxofonistas passaram a querer tocar o tenor. Embora tenha de fato se acentuado um processo de “tenorização” no *jazz*, sobretudo após a década de 1960, muitos músicos mantiveram o legado de Charlie Parker, fazendo do alto o seu instrumento principal. Sonny Stitt, Phil Woods, Cannonball Adderley, Jackie McLean, ou mais recentemente Kenny Garret, Antonio Hart e Vincent Herring, podem ser citados como expoentes do saxofone alto no idioma jazzístico.

Apesar das inovações melódicas, rítmicas e harmônicas desenvolvidas por Bird e seus pares, em termos de composição e de estrutura, o material trabalhado pelos integrantes do movimento *bebop*, em especial a música de Charlie Parker, é conservadora. A maior parte de suas composições é baseada no *blues*, ou na tradicional canção de 32 compassos, geralmente

---

<sup>66</sup> inadvertently steered the next generation of players toward tenor.

na forma AABA. Parker, aliás, é bem conhecido por suas paráfrases, ou seja, partia da progressão de acordes de *standards*<sup>67</sup> para a criação de suas próprias composições. Desta forma, muitas de suas composições são recriações baseadas nos encadeamentos harmônicos de canções bem conhecidas. *How High the Moon* (Morgan Lewis) daria origem a *Ornithology*, *Cherokee* (Ray Noble) a *Ko Ko*, *All the Things You Are* (Jerome Kern - Oscar Hammerstein II) a *Bird of Paradise*, e assim por diante. Parker, como seus pares, também criou diversas composições baseadas na progressão de acordes de *I Got Rhythm* (George e Ira Gershwin). Sua música, a despeito de seu uso de extensões e acordes alterados, se apoia integralmente no sistema tonal, ainda que, como afirma Francis (1987), o saxofonista tenha apontado “o caminho para a liberação de forças novas contidas na atonalidade” (p. 104).

Uma coisa é certa. A música de Parker transcende o universo saxofonístico. Seus reflexos são percebidos na obra de trompetistas, pianistas, guitarristas e assim por diante, influenciando de maneira definitiva a linguagem jazzística. Por esta razão, Jerry Coker o considera “o maior músico de *jazz* que já viveu” (Coker, 1978, p. 104)<sup>68</sup>.

John William Coltrane (1926-1967) começou a despontar para o cenário musical a partir de sua associação com o trompetista Miles Davis em 1956, embora tivesse tocado com Dizzie Gillespie e Charlie Parker no final dos anos 1940. Sua música costuma ser dividida em três fases. Segundo Coker (1978), no período inicial Coltrane era basicamente um *change-runner*, ou seja, seu fraseado era construído delineando a harmonia, “soletrando” as notas dos acordes.

Coltrane estudava seu instrumento obsessivamente, nos intervalos de apresentações, ensaios e gravações, sempre buscando superar e ampliar seus limites. O resultado de seus esforços é que ele viria a atingir uma desenvoltura técnica superior mesmo à de Parker

---

<sup>67</sup> As canções compostas para os musicais, por compositores como Gershwin, Porter, Berlin e outros, por serem conhecidas por um grande número de músicos, tornando-se portanto adequadas para a troca de experiências.

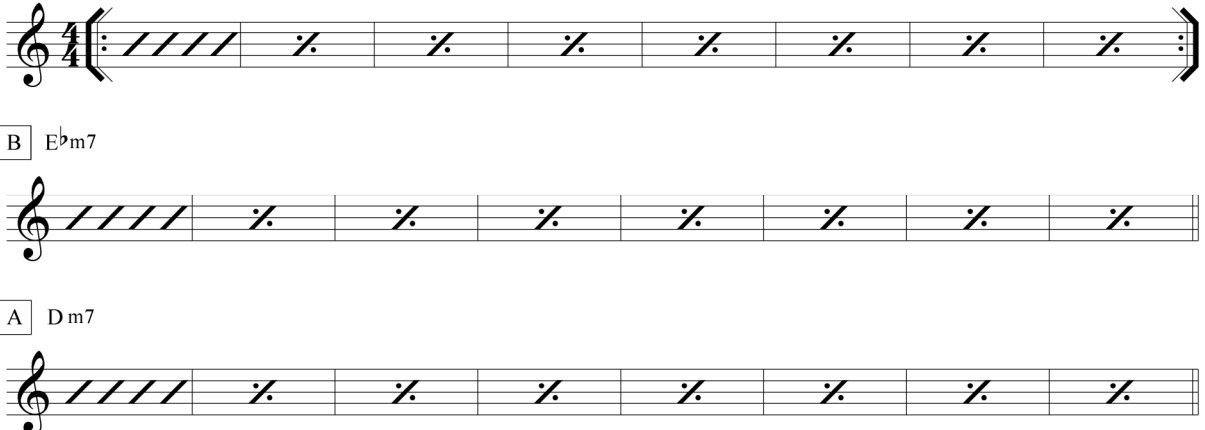
<sup>68</sup> the greatest *jazz* musician who ever lived.



(Segell, 2006). Suas investidas em repertório baseado em progressões harmônicas levaram-no à expansão do sistema, com utilizações de substituições de acordes que ficaram conhecidas como *Coltrane changes*. São característicos deste procedimento temas como *26-2*, *Count Down*, *Moment's Notice*, encontrando seu ápice em *Giant Steps*, cujos encadeamentos complexos, executados em andamento extremamente rápido, desafiam até hoje os mais competentes improvisadores.

Ao mesmo tempo em que atingia a maestria na improvisação sobre sequências intrincadas de acordes, Coltrane participou da gravação de um disco de Miles Davis que é considerado um marco na história do *jazz*: *Kind of Blue*. Embora Davis tenha feito incursões anteriores em composições modais, este álbum, cuja linha de frente além de Coltrane e Davis, traz a presença de Cannonball Adderley no saxofone alto, é fundamental no estabelecimento desta linguagem alternativa à prática herdada do *bebop*. Para exemplificar, a composição *So What*, que tem uma estrutura tipo AABA. Sua sequência de acordes é apresentada no Exemplo 1.

A D m7



B E<sup>b</sup>m7

A D m7

**Exemplo 1 - Estrutura harmônica de So What.**

Como pode ser observado, embora a obra tenha uma estrutura tradicional de 32 compassos, há uma movimentação harmônica muito menor, com a presença de apenas dois acordes. Pela proposta original de Davis, os solos seriam elaborados apenas sobre escalas

modais, no caso o modo dórico, construídas sobre as notas Ré e Mi $\flat$ . Entretanto não demorou que os solistas começassem a experimentar a superposição de complexas estruturas sobre bases aparentemente monocórdicas.

John Coltrane aderiu ao modalismo. Em seu álbum *My Favorite Things*, de 1961, há exemplos do tratamento modal aplicado a bem conhecidas obras como a faixa-título, composta por Rodgers e Hart e *Summertime* (Gershwin). Todavia, Coltrane não abandonaria as obras baseadas na progressão de acordes, como pode ser percebido pelo registro de *But not for Me* (Gershwin) onde utiliza suas conhecidas substituições, ou de *Everytime We Say Goodbye* (Cole Porter). *Impressions*, de 1963, cuja faixa título apresenta a exata estrutura formal de *So What*, marca o interesse do saxofonista pela música clássica indiana e o início de uma jornada espiritual que culminaria em *A Love Supreme*, uma suíte em quatro movimentos, ode de amor e fé em Deus, que se tornaria um dos mais importantes discos de sua trajetória musical.

Na última fase de sua carreira, Coltrane aderiu ao *free jazz*, seguindo as mudanças revolucionárias de músicos como Ornete Coleman e Cecil Taylor. *Ascension*, de 1965 é considerado um marco de sua entrada no movimento. Ao invés do habitual formato de quarteto presente na maior parte de seus trabalhos anteriores, Coltrane lidera um grupo cuja linha de frente traz a presença de Pharoah Sanders no saxofone tenor, Archie Shepp e John Tchicai nos saxofones altos, Freddie Hubbard e Dewey Johnson nos trompetes. Em seus aproximadamente quarenta minutos de duração, improvisações coletivas e longos solos frenéticos se alternam.

John Coltrane teve ainda um papel importante na reabilitação do saxofone soprano dentro do *jazz*. Sob a influência de Steve Lacy, músico que se dedicou exclusivamente a esse instrumento, Coltrane passou a utilizá-lo, sobretudo quando desejava emular uma atmosfera oriental, estabelecendo o modelo de som para toda uma geração de saxofonistas (Segell,

2006). Depois disto, tornou-se bastante comum os tenoristas também tocarem o instrumento menor. Coltrane foi um mestre, seja em sua expansão da música baseada em progressão de acordes, seja em seus investimentos na música modal e na vanguarda. Sua influência sobre as gerações posteriores é inquestionável.

Obviamente, houve muitos outros grandes instrumentistas de fundamental importância no desenvolvimento de uma linguagem jazzística no saxofone. Sonny Rollins, que rivalizava como ícone do saxofone tenor com Coltrane, e que resgatou de certa forma uma tradição hawkinsiana, pode ser citado como exemplo. E que dizer dos membros da escola *cool* do jazz, como Stan Getz e Paul Desmond? Na história do jazz encontramos vários exemplos de músicos cuja estatura de seu trabalho coloca-os em posição de serem admirados e imitados por seus contemporâneos, seja por suas virtudes artísticas, seja por seu sucesso comercial. É o caso também, em tempos mais recentes, de nomes como David Sanborn, Michael Brecker, ou mesmo Kenny G. Entretanto, o impacto decorrente das carreiras de Hawkins, Young, Parker e Coltrane, tem um efeito duradouro, atuando não somente sobre seus contemporâneos, mas principalmente sobre as gerações que os sucederam.

Os saxofonistas populares no Brasil, além da tradição do choro, tiveram como modelo o estilo jazzístico, tendo os grandes nomes do gênero norte-americano servido de modelo para a consolidação de seus estilos pessoais. Músicos como Zé Bodega e Paulo Moura notabilizaram-se por sua capacidade de conciliar as linguagens do choro e do jazz, como documentaram Fabris (2005) e Spielmann (2008).

## **2.6 Escola clássica x escola jazzística – diferenças e semelhanças.**

Sendo constatada a existência de duas principais escolas do saxofone, é interessante estabelecer em que estas divergem, bem como quais são seus pontos de contato. Ao proceder tal análise percebe-se que, ao contrário do que possa parecer, há de fato muitos aspectos em comum entre as maneiras de tocar o instrumento e algumas das peculiaridades ocorrem mais

em função de uma diferença de enfoque, que privilegia alguns aspectos da *performance* em detrimento de outros.

Saxofonistas com orientação jazzística têm no domínio de técnicas de improvisação o principal foco de suas atenções. Por isso, costumam investir a maior parte de suas energias em conhecer e praticar o maior número possível de escalas e arpejos, bem como em desenvolver seus conhecimentos de harmonia funcional<sup>69</sup>, por vezes negligenciando uma preocupação com os princípios básicos da produção do som. Além disso, a busca por uma maior potência sonora, consequência da competição com os metais no interior das *big bands*, leva alguns músicos a desenvolver uma sonoridade mais áspera e agressiva. A falta de tratamento acústico e o ambiente ruidoso característico das casas noturnas, habituais palcos da música jazzística, são também apontados, de acordo com William Howland Kenney III (1983), como causas para esta procura de volume, em detrimento de articulação, afinação e controle de dinâmica

Já os saxofonistas que atuam exclusivamente na música clássica concentram seus esforços em aprimorar as qualidades expressivas de seu instrumento, investindo no refinamento do som e na clareza de ataques e articulações. Como seu fazer musical dificilmente envolve a recriação de frases melódicas sobre um esquema formal-harmônico preexistente, o domínio das técnicas de improvisação, de acordo com a prática jazzística, tem pouco ou nenhum espaço em sua rotina de estudos. Por outro lado, a prática de escalas e arpejos é igualmente importante no desenvolvimento de sua técnica, o que configura um ponto em comum entre as duas escolas.

Na verdade, os fundamentos do ato de tocar saxofone são basicamente os mesmos, qualquer que seja o estilo de música praticado. Obviamente, há as singularidades de cada prática musical, como inflexão, peso da articulação, tipo de *vibrato*, e outros aspectos da *performance* musical. Apesar disso, a maior parte das características que podem dar a

---

<sup>69</sup> O termo harmonia funcional é entendido aqui como harmonia aplicada ao *jazz* e à música popular.

impressão de os estilos jazzístico e clássico serem diametralmente opostos acaba sendo decorrente de deficiências no aprendizado dos princípios da produção sonora.

Até em tempos recentes, a escola jazzística caracterizava-se sobretudo pela informalidade, pelo autodidatismo, sendo baseada na troca de informações, na escuta e imitação de grandes mestres do gênero. Embora a entrada do saxofone jazzístico no meio acadêmico tenha contribuído para diminuir a defasagem no processo de apreensão dos conceitos básicos da emissão do som, uma grande parcela de músicos com orientação na tradição jazzístico-popular infelizmente apresenta uma carência ou ausência destas noções.

A aparente simplicidade do saxofone e a falta de um instrutor nos primeiros passos junto ao instrumento podem ser apontadas como responsáveis por uma lacuna no processo de aprendizagem. Mesmo ao procurar tal instrução, o interesse principal do aluno acaba por residir muito mais em absorver os processos de improvisação de um Charlie Parker ou John Coltrane, deixando muitas vezes de assimilar os fundamentos da emissão do som.

No entanto, mesmo na tradição clássica, esses princípios são em grande parte transmitidos oralmente. Comparativamente ao grande número de métodos e estudos dedicados ao desenvolvimento de mecanismo, através do trabalho com escalas e arpejos, ou voltados ao aprimoramento estilístico e virtuosístico, é praticamente inexistente o material que trate detalhadamente os princípios básicos da produção sonora, em especial da utilização correta do aparelho respiratório. A abordagem do tema é confinada, na maioria das vezes, a parcos e superficiais comentários em páginas iniciais de métodos. Suas bases acabam sendo transmitidas pelo contato direto entre professor e aluno.

Duas publicações podem, entretanto, ser consideradas como referencial para a matéria. Em seu já citado *The Art of Saxophone Playing*, Teal (1963) discute em detalhes os principais fundamentos da técnica saxofonística, incluindo técnica de respiração, embocadura,

articulação, afinação, o uso da língua, *vibrato*, mecanismo, fraseado, interpretação e assim por diante. O texto apresenta ainda temas como descrição da família de instrumentos, de boquilhas e palhetas.

Embora Teal não restrinja o direcionamento de seu tratado ao estilo clássico, sua carreira como educador e instrumentista e a posição de destaque por ele ocupada na história acadêmica do saxofone, permitem alinhar o texto com as diretrizes do *legit saxophone*. Além disto, a maioria das referências e exemplos musicais contidos no texto está relacionada com obras e compositores de música clássica. Já em sua introdução, Teal apresenta justificativas para o saxofone não ter conseguido uma posição definitiva dentro da orquestra sinfônica, o que pode ser interpretado como reflexo de sua preocupação quanto à inserção do instrumento no ambiente da música clássica.

De maneira similar, a proposta de *Developing a Personal Saxophone Sound*, de David Liebman (1994), é apresentar princípios da produção sonora de maneira aplicável a qualquer estilo musical e a todos os membros da família de instrumentos, embora o autor admita o *jazz* como sua prática principal e afirme a sua preferência pelo saxofone soprano. De forma mais pontual que o trabalho de Teal, como denotado pelo título da obra, Liebman discute os principais tópicos especificamente relacionados à emissão do som do saxofone. Apesar da possibilidade da utilização de seus preceitos a diversos estilos, como é sua proposição, a obra pode ser tomada como a abordagem do tema sob a perspectiva de um músico de *jazz*, ainda que o autor preste um tributo ao seu mentor, Joe Allard, cujos ensinamentos afirma terem fornecido as bases para a elaboração de suas ideias.

Assim, embora ambos os autores não pretendam se atrelar a um estilo musical específico, suas vivências profissionais acabam sendo representadas em seus textos. Sua leitura fornece, pois, bom parâmetro para a compreensão das diferenças entre as abordagens de saxofonistas clássicos e populares. Para ajudar a identificar tal diversidade, serão

comentados alguns tópicos referentes à práxis saxofonística, a saber: embocadura, vibrato, articulação, *swing* e escolha do equipamento. Como poderá ser observado, não raras vezes estes tópicos estão interligados.

### 2.6.1 Embocadura

Este é um dos tópicos que mais gera discussão e divergência entre músicos com orientação clássica e jazzística, cabendo inicialmente uma conceituação do termo. Larry Teal define embocadura como “a formação dos lábios ao redor da boquilha, juntamente com os fatores físicos ao redor que afetam a produção do som. Isto inclui os músculos dos lábios e queixo, a língua e a estrutura óssea do rosto”<sup>70</sup> (Teal, 1963, p.37). Definição semelhante é apresentada por Kyle Horch:

Tendo saído dos pulmões pela garganta e cavidade oral, o fluxo do ar atinge o saxofone, onde é convertido em som pela ação da palheta/boquilha sob o controle dos lábios, dentes, mandíbula e músculos faciais, as posições dos quais são em conjunto referidos como embocadura<sup>71</sup> (Horch, 1998a, p. 78).

Para David Roach, “a embocadura é o ponto de contato mais sensível do músico com o instrumento e como tal deve executar o trabalho de amortecer as vibrações da palheta e controlar ajustes de afinação e variações no som”<sup>72</sup> (Roach, 1998, p. 88).

Para Liebman, as funções das “partes físicas da área da embocadura”<sup>73</sup>, nominalmente dentes, lábios e mandíbula são: “1 - prender a boquilha, 2 - regular o ato de cobrir e descobrir a palheta e 3 – prover a fonte de muitas nuances expressivas”<sup>74</sup> (Liebman, 1994, p. 28).

---

<sup>70</sup> the formation of the lips around the mouthpiece together with the surround physical factors which affect tone production. These include the muscles of the lips and chin, the tongue, and the bony structure of the face.

<sup>71</sup> Having passed from the lungs through the throat and oral cavity, the airflow then reaches the saxophone, where the airflow is turned into sound by the action of the reed/mouthpiece under the control of the lips, teeth, jaw and facial muscles, the positions of which are together referred to as the embouchure.

<sup>72</sup> The embouchure is the player’s most sensitive point of contact with the instrument, and as such must perform the job of the reed’s vibrations and controlling fine pitch and tone variations.

<sup>73</sup> Physical parts of the embouchure area.

<sup>74</sup> 1. hold the mouthpiece, 2. regulate covering and uncovering of the reed, and 3. provide the source of many expressive nuances.

As asserções dos dois últimos autores a respeito das funções executadas pela embocadura deixam em evidência a diferença de abordagem entre músicos clássicos e populares.

Embora métodos antigos de saxofone como Ville (1908) recomendassem o dobramento de ambos os lábios superior e inferior por sobre os dentes, procedimento conhecido como embocadura dupla, hoje em dia a prática considerada padrão consiste em exercer o contato direto dos dentes superiores com a parte superior da boquilha, enquanto o lábio inferior pressiona a palheta reduzindo a distância entre esta e a abertura da boquilha, de maneira que o atrito provocado pela passagem do ar ocasione a vibração da palheta e dê início ao som.

As diferenças entre o tipo de embocadura utilizado por saxofonistas clássicos e populares residem então no posicionamento do lábio inferior e da mandíbula. Os músicos orientados na escola clássica adotam uma embocadura predominantemente estática, ou seja, utilizando um mesmo posicionamento de lábios, musculatura facial e mandíbula em toda a extensão do instrumento. Isto auxilia na execução de grandes intervalos e permite uma maior homogeneidade no timbre. Por outro lado, saxofonistas com orientação jazzística tendem a fazer ajustes dependendo do registro. Segundo Liebman,

ao tocar notas graves é a borda interna do lábio que vibra, enquanto nas notas agudas, é a borda externa do lábio. Isto é facilitado por um leve rolamento para frente e para trás, não para cima e para baixo (mordendo). O ouvido é o supremo juiz dos pequenos constantes ajustes que ocorrem<sup>75</sup> (Liebman, 1994, p. 29).

David Roach (1998) propõe ainda que, ao contrário da técnica da escola clássica, onde o lábio inferior é utilizado dobrado para dentro, cobrindo os dentes, o procedimento ideal a ser utilizado no *rock* e no *jazz*, consiste em um rolamento do lábio para fora. Roach justifica esta prática alegando que “o som é ampliado, permitindo que muitos mais parciais [harmônicos]

---

<sup>75</sup> When playing low notes it is the inner lip rim which vibrates, while on high notes, it is the outer lip rim. This is facilitated by a slight forward and backward rolling motion, not an up and down (biting). The ear is the supreme judge of the constant and minute adjustments taking place.



apareçam no som; a palheta vibra mais livremente na boca e uma parcela maior do lábio inferior entra em contato com o resto da palheta, proporcionando um tipo diferente de abafamento<sup>76</sup> (Roach, 1998, p.88).

Embora amplamente utilizada por músicos de *jazz* e *rock*, o procedimento descrito por Roach não é indispensável e na realidade, apesar das vantagens citadas, a utilização do *lip out*, como denomina o autor, diminui o suporte oferecido por mandíbula e dentes, prejudicando o controle da emissão do som. A adoção de tal prática e dos ajustes na embocadura propostos por Liebman acrescenta uma dificuldade extra na execução de grandes intervalos, principalmente em *legato*. Apesar de *rock* e *jazz* apresentarem menos passagens musicais com esta característica, isto não pode deixar de ser considerado como uma limitação à técnica do músico.

Levando os procedimentos propostos por esses dois autores a um extremo, é obtido o efeito conhecido no jargão saxofonístico como *subtone*. Encontramos em Delangle e Michat, uma boa definição do termo:

um som surpreendentemente suave pode ser obtido no registro grave com o uso do *subtone*; a pressão da mandíbula é substituída pela língua sob o lábio, ou a língua tocando levemente a palheta (como pronunciando a palavra inglesa “*the*”). Alternativamente, a embocadura pode ser movida até a extremidade da boquilha, prendendo-a somente com os lábios e sem pressão dos dentes. Em todo caso previne-se parcialmente a vibração da palheta e os parciais superiores são abrandados<sup>77</sup> (Delangle e Michat, 1998, p. 175).

Como pode ser percebido, o procedimento alternativo descrito pelos autores está relacionado com as recomendações de Roach e Liebman. *Subtone* é usado com mais frequência na música popular, embora, como citam Delangle e Michat, exemplos de sua

---

<sup>76</sup> The sound is broadened, allowing many more partials to appear in the tone; the reed vibrates more freely in the mouth and more of the lower lip comes into contact with the rest of the reed, providing a different quality of damping.

<sup>77</sup> A surprisingly soft sound can be obtained in the low register with the use of *subtone*; lower-jaw pressure is replaced by the tongue under the lip, or the tongue lightly touching the reed (as if pronouncing the word ‘*the*’). Alternatively, the embouchure can be moved towards the end of the mouthpiece, holding it only with the lips and without pressure from the teeth. In each case the reed is partially prevented from vibrating and the upper partials are subdued.

utilização na música clássica contemporânea possam ser encontrados em *Périple*, de Paul Metano, *Fourth Episode*, de Betsy Jolas, ou ainda *Arabesque 3*, de Ichiro Nodaira.

O problema começa quando o *subtone* se torna uma limitação da técnica. Alguns músicos, principalmente os que tocam saxofone tenor, por vezes adquirem o hábito de tocar no registro grave exclusivamente desta maneira, sendo incapazes de executar passagens nesta região utilizando a embocadura normal e sonoridade plena. É importante ressaltar que, mesmo no *jazz*, o *subtone* deve ser encarado como um recurso interpretativo, uma alternativa, não uma restrição à *performance*. Na escrita para *big band*, o arranjador normalmente faz a indicação nas partes da seção de saxofones quando quer que determinado trecho seja executado utilizando o recurso (Exemplo 2). O saxofonista deve, portanto, ser capaz de executar os trechos na região grave tanto com a embocadura normal quanto com a utilização de *subtone*, conforme a demanda.

The image shows a musical staff for Tenor Saxophone 1. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes a 'SUBTONE' section with a triplet of eighth notes, followed by a fermata over a quarter note. The dynamics are marked 'pp'.

Exemplo 2 - Notação do subtone.

Os estilos populares, sobretudo o *blues*, muitas vezes fazem uso de uma flexibilidade na entonação, utilizando efeitos conhecidos como *scoops*, *bends* e *smears*<sup>78</sup>. Para a sua realização, o tipo de embocadura mais flexível utilizado pelos músicos com orientação jazzística se torna mais eficaz. Entretanto, aqui vale a mesma recomendação. Iniciantes no instrumento desenvolvem por vezes o hábito de emitir toda e qualquer nota, principalmente na região aguda, sem uma entonação precisa. É necessário que o saxofonista tenha a capacidade

<sup>78</sup> Os três conceitos estão interligados, referindo-se a variações microtonais de altura das notas obtidas com mudanças na embocadura. *Scoop* refere-se a um glissando ascendente executado atacando a nota com os lábios ligeiramente relaxados, conseqüentemente causando uma afinação mais baixa. Ao contrair os lábios, o músico “puxa” a nota para cima. No *bend* o procedimento é similar. Entretanto a nota é iniciada em sua altura normal e após ser abaixada retorna a altura original. Uma descrição detalhada do processo é encontrada em Witmer (2010). A execução deste efeito de maneira exagerada, chegando a variação de altura a um semitom ou mesmo um tom, com uma sonoridade grosseira, é conhecido como *smear*.

de emitir qualquer nota com afinação precisa e ter o controle dos efeitos descritos para atender a exigências estilísticas.

Tomas Walsh chama a atenção para estas deficiências e faz recomendações quanto à emissão do som.

É importante para todos os saxofonistas serem capazes de tocar com um som focado e com o timbre característico da palheta, e serem capazes de iniciar as notas sem *scoops*. As duas coisas são realizadas tocando com uma embocadura firme e soprando com um ar quente e com uma sensação de "ô" na cavidade oral. Embocadura e cavidade oral devem estar em posição antes de o saxofonista começar a soprar, de maneira que a nota seja focada corretamente desde o início<sup>79</sup> (Walsh, 2010, p. 2).

O saxofonista versátil sabe tirar proveito das benesses de ambas as escolas a respeito da embocadura, aproveitando a estabilidade e precisão oferecida pela embocadura clássica e utilizando, sob controle, as nuances sonoras oferecidas pela abordagem jazzística.

### 2.6.2 *Vibrato*

Definido como “uma oscilação de frequência usada para enriquecer e intensificar o som de um instrumento ou voz<sup>80</sup>” (Milsom, 2010), *vibrato* é um dos recursos expressivos que acrescentam mais personalidade ao estilo de um saxofonista. Considerado como um ornamento até o primeiro quarto do século XX, a partir daí foi se tornando a norma na execução da maioria dos instrumentos musicais de sopro ou cordas (Moens-Haenen, 2010).

De fato, a maior parte dos músicos que tocam instrumentos de madeira incorporou a sua utilização, com exceção de clarinetistas clássicos, em cuja prática ainda prevalece a utilização do som sem oscilações. O saxofone, portanto, tem o *vibrato* como um elemento considerado naturalmente associado a seu som. A título de ilustração, na primeira intervenção do saxofone no segundo movimento de *Circus Parade*, de Max-Pierre Dubois, obra composta em 1965, o compositor faz a indicação ‘*sans vibrer*’ (sem vibrar). Alguns compassos adiante,

---

<sup>79</sup> It is important for all saxophonists to be able to play with a focused, reedy tone in the low register and to be able to start notes without scooping. Both of these are accomplished by playing with a firm embouchure while blowing warm air with an “oh” feeling in the oral cavity. The embouchure and oral cavity should be in position before the saxophonist begins to blow so the note will be focused right from the start.

<sup>80</sup> A wavering of pitch used to enrich and intensify the tone of a voice or instrument.

quando deseja que o *vibrato* seja aplicado, indica '*jeu normal*', ou seja, do jeito normal, ratificando a sua assunção da inerência da utilização do efeito ao som do instrumento<sup>81</sup>.

De acordo com Teal (1963), há diversos procedimentos que podem ser utilizados para a produção de *vibrato*: com o auxílio da mandíbula, lábios, garganta ou diafragma<sup>82</sup>. Dentre estes, o mais comumente aplicado na prática saxofonística é o que faz uso de variações de pressão sobre o lábio inferior, através de sutis movimentos da mandíbula para cima e para baixo. A técnica é basicamente a mesma qualquer seja o estilo musical praticado. As principais diferenças estão assim relacionadas com variações de velocidade e amplitude das vibrações em função de estilo e preferências pessoais.

Entretanto, é difícil restringir um determinado gênero musical a um único tipo de *vibrato*. Ao ouvir gravações de Marcel Mule pode se perceber que o grande saxofonista fazia uso do recurso de maneira vigorosa e talvez exagerada para os padrões atuais. Saxofonistas clássicos mais modernos, como John Harle, utilizam-no com muito mais sutileza e discrição. De maneira semelhante, saxofonistas de *jazz* do passado, como Johnny Hodges e Sidney Bechet, utilizavam um *vibrato* muito mais intenso, que soa antiquado quando comparado ao utilizado por músicos da atualidade.

Gunther Schuller, ao exaltar os dotes vocais da cantora Sarah Vaughan, tece comentários a respeito de seu uso do *vibrato* que podem auxiliar no entendimento das diferenças de sua utilização por saxofonistas clássicos e de *jazz*.

Outra coisa que quase nenhum cantor clássico pode fazer e no qual Sarah Vaughan se sobressai é o uso controlado do *vibrato*. Os melhores cantores clássicos desenvolvem um *vibrato* de certa velocidade e qualidade, o qual é cultivado como uma parte essencial de sua voz, de fato sua marca registrada junto ao público, e que eles aplicam a toda música, quer seja uma ópera de Mozart ou Verdi ou uma canção de Schubert. Sarah Vaughan, por outro lado, tem uma completa faixa, um verdadeiro arsenal de *vibrati*, atingindo do nada até um rico palpitante,

---

<sup>81</sup> Delangle e Michat (1998) relatam que a origem da utilização do efeito no saxofone pode estar relacionada com o fato de Marcel Mule ter sido violinista e ter trazido para o instrumento de sopro aspectos da prática dos instrumentos de corda.

<sup>82</sup> Larry Teal (1963) dá uma explicação detalhada dos mecanismos para a produção dos diferentes tipos de *vibrato*.

quase excessivo às vezes, variando na velocidade do *vibrato*, amplitude e intensidade sob o seu próprio controle<sup>83</sup> (Schuller, 1999. p. 105).

É possível traçar uma analogia entre a comparação realizada por Schuller entre os adeptos do *bel canto* e a diva norte-americana, com a prática de saxofonistas. Ainda que, como foi mencionado, haja diferentes graduações no *vibrato* utilizado por saxofonistas clássicos, geralmente o músico adere a um determinado tipo, aplicando uma mesma velocidade e intensidade de vibrações, tornando-o, como afirma Schuller, sua marca registrada. Normalmente suas escolhas na utilização do efeito obedecem a uma lógica binária, optando entre tocar *con* ou *senza vibrato*, sem promover grandes nuances em seus parâmetros, sobretudo em um estilo mais lírico. A média dos saxofonistas clássicos costuma utilizar um *vibrato* com variações rápidas, de intensidade e amplitude moderadas.

Já na prática do *jazz*, sobretudo após os anos 1960, tornou-se cada vez mais comum o controle do *vibrato* de maneira similar ao descrito por Schuller, dependendo da situação musical. Um procedimento muito utilizado é o chamado *vibrato* terminal, onde as ondulações são aplicadas somente na parte final da nota. No *vibrato* progressivo o músico parte de uma nota lisa e vai aumentando gradativamente a velocidade das oscilações (Liebman, 1994). Atualmente a maioria dos saxofonistas de *jazz* emprega oscilações mais lentas e de maior amplitude que saxofonistas clássicos.

Na música de vanguarda, o *vibrato* passou a ser considerado não mais como inerente ao som do instrumento, mas um elemento agregado eventualmente como recurso expressivo. Guy Lacour, a respeito de sua obra dedicada à exploração de técnicas no saxofone afirma: “Salvo disposição em contrário, essas páginas devem ser executadas sem *vibrato*. Se for

---

<sup>83</sup> Another thing almost no classical singers can do and something at which Sarah Vaughan excels [sic] is the controlled use of vibrato. The best classical singers develop a vibrato, of a certain speed and character, which is nurtured as an essential part of their voice, indeed their trademark with the public, and which they apply to all music whether it's a Mozart or Verdi opera or a Schubert song. Sarah Vaughan, on the other hand, has a complete range, a veritable arsenal of vibratos, ranging from none to a rich throbbing, almost at times excessive one, all varying as to speed of vibrato and size and intensity-at will.

utilizado, será um *vibrato* normal e seu fim será indicado S.V. (sem vibrar)<sup>84</sup>” (Lacour, 1987, p. 2). Além disto, sugere uma representação gráfica para variações de intensidade e velocidade, a ser utilizada em passagens que exijam controle desses parâmetros (Exemplo 3).



**Exemplo 3 - Representação gráfica do controle do vibrato.**

A manipulação dos componentes do *vibrato* é também relacionada por Ronald Caravan (1980) entre as técnicas contemporâneas do saxofone. Sob esta perspectiva, a vanguarda acaba por aproximar saxofonistas clássicos e populares, na medida em que passa a ser exigida do intérprete a habilidade de variar esses elementos.

O instrumentista que pretende tocar diferentes estilos musicais deve, portanto, estar atento às peculiaridades referentes ao uso do *vibrato*. Como recomenda Teal (1963), escuta e imitação podem ser ferramentas úteis para a absorção dos conceitos. Usado com equilíbrio e bom senso, o *vibrato* adiciona riqueza e expressividade ao som. Se utilizado de forma inadequada, tem um efeito contrário, conferindo ao som adjetivos como “de mau-gosto”, piegas, grosseiro, burlesco e assim por diante, embora todos estes afetos possam, sob certas circunstâncias, até ser intencionalmente evocados.

### **2.6.3 Articulação e *swing***

O conceito de articulação pode ser definido como “a separação de notas sucessivas uma das outras, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira na qual isto é feito<sup>85</sup>” (Chew, 2010), envolvendo qualquer combinação ou gradação entre dois extremos:

<sup>84</sup> Sauf indications contraires, ces pages sont à exécuter sans vibrato. S’il doit être utilisé, celui-ci sera un vibrato normal et sa fin sera indiquée S.V. (sans vibrer)

<sup>85</sup> The separation of successive notes from one another, singly or in groups, by a performer, and the manner in which this is done.

*legato e staccato* (White, 2010). Embora Teal (1963) faça a diferenciação entre ataque e articulação, o primeiro termo referindo-se ao tratamento dado ao início de cada nota e o segundo às diferentes formas de agrupamento de notas em uma melodia ou frase, o entendimento do conceito aqui se encontra alinhado com a definição de Samuel Adler (1989), onde articulação e *tonguing*<sup>86</sup> são utilizados de maneira permutável. A questão da articulação pode ser abordada sob duas perspectivas: em respeito à notação musical e quanto a sua execução técnica.

O grau de detalhamento na escrita musical tem variado em função de época, estilo e mesmo preferências pessoais dos compositores. Até o Período Barroco os compositores faziam poucas marcações a respeito de articulação, assumindo que os intérpretes teriam um conhecimento prévio do estilo (White, 2010). Com o passar dos tempos, foi se tornando comum os compositores especificarem suas intenções, no que se refere ao agrupamento de notas e frases musicais, através de indicações como *legato*, *staccato*, *tenuto* e outros, seja verbalmente, seja através de representações gráficas. Em consequência disto, tornou-se a prática na música clássica os intérpretes respeitarem as indicações na notação, ainda que algumas vezes possa haver um espaço para a negociação entre as intenções do compositor e o ideal interpretativo do músico.

Por outro lado, o *jazz* é um gênero fortemente baseado na tradição oral, sobretudo em seus primórdios. Ocupando a improvisação uma posição central nesta prática musical, a notação fica reduzida a um mínimo necessário para troca de informações entre os músicos, resumindo-se na maioria das vezes ao registro de alturas, durações e estrutura harmônica de determinada obra, sendo assim pouco detalhado a respeito de ligaduras, articulações, e indicações de dinâmica, funcionando como um guia e estando mais aberta à contribuição do intérprete. Uma forma de notação musical muito utilizada é conhecida como *lead sheet*, que

---

<sup>86</sup> Este termo é de difícil tradução para a língua portuguesa. Uma tradução literal seria algo como “linguada”. O jargão musical adotou a terminologia “golpe de língua”.

reúne em uma única pauta os elementos essenciais: linha melódica (através de notação convencional), estrutura harmônica (através do sistema de cifras alfanuméricas) e letra (no caso de música vocal). Este tipo de notação é também bastante difundido para a transmissão da música em diversos estilos da música popular, como o choro, o samba e o *rock and roll*.

Espera-se assim que o músico conheça o idioma musical, aplicando os elementos que lhe são característicos no que diz respeito a articulações, acentos, dinâmicas e agógica, dispensando sua representação na escrita. O compositor Lennie Niehaus, em obra destinada à aprendizagem da linguagem jazzística, ainda que com fins didáticos apresente exercícios e estudos com todas as marcações de articulações e acentos, afirma:

Se uma parte de saxofone em um arranjo de *jazz* fosse tomada de uma coleção profissional, como de Stan Kenton ou Count Basie, seriam encontradas pouquíssimas marcações de frase. Uma vez que a concepção de *jazz* é uma linguagem muito própria, saxofonistas profissionais, devido a sua experiência, irão frasear corretamente sem o auxílio de marcações de frase (Niehaus, 1966).<sup>87</sup>

Compositores e arranjadores de *jazz* mais modernos, sobretudo ao escrever para formações maiores, passaram a adotar uma escrita um pouco mais minuciosa, com o objetivo de obter uma maior precisão e uniformidade da interpretação. Entretanto, em pequenos grupos ainda prevalece a notação mais simplificada e os músicos são capazes de agrupar notas e frases de maneira apropriada. Sob esse aspecto, é possível reconhecer uma similaridade entre o nível de detalhamento da notação musical no período barroco e a prática vigente no *jazz* e na música popular.

Saxofonistas com orientação clássica, ao se depararem com uma *lead sheet*, normalmente têm uma tendência a articular toda e qualquer nota, resultando numa interpretação dura e fora de estilo. Por outro lado, saxofonistas com experiência em música popular, jazzística ou não, ao fazerem incursões no repertório clássico, geralmente têm

---

<sup>87</sup> If a saxophone part in a *jazz* arrangement was taken from a professional library, such as Stan Kenton's or Count Basie's, one would find very few phrasing marks. Since *jazz* conception is a musical language all of its own, professional saxophone players, due to their experience, will phrase correctly without the aid of phrasing marks.



dificuldades em reproduzir as ligaduras e articulações propostas. Tão acostumados que estão a agrupar notas por si próprios, ainda que obedecendo padrões estilísticos, muitas vezes ignoram inconscientemente as marcações que têm diante dos olhos.

Larry Teal (1963) observa muito oportunamente a conotação inapropriada que pode assumir o termo *ataque*, por implicar em “uma investida explosiva ou forçada que, exceto em isoladas instâncias, não tem lugar na performance artística<sup>88</sup>” (Teal, 1963, p. 79). Na língua portuguesa, a terminologia musical para instrumentos faz ainda uso da expressão *golpe de língua*, cuja conotação agressiva contribui ainda mais para o estresse. Um golpe remete a uma batida, uma pancada. Teal sugere os termos alternativos *início* (*start*) e *entrada* (*entrance*) do som, aos quais pode ser apropriadamente alinhado o termo *pronúncia*, que acrescenta um sentido de fluidez e de clareza.

Embora os termos *ataque* e *golpe de língua* façam parte do dia-a-dia da prática do saxofonista e sejam francamente utilizados no jargão musical, inclusive neste texto, é importante que esta ressalva seja feita, visto que a consciência deste fato contribui para uma correta utilização da língua, cuja função principal é definir o momento preciso do início do som. Esta deve, portanto, trabalhar de maneira precisa, porém com leveza e agilidade.

Em condições normais, o saxofonista clássico utiliza um ataque mais leve. Acentos são produzidos muito mais com o auxílio da coluna de ar e diafragma. Por outro lado, o caráter mais rítmico e sincopado do *jazz* leva a uma utilização de um ataque mais percussivo. A própria natureza onomatopéica do nome *bebop* sugere uma articulação mais explosiva. Entretanto, exceto em passagens onde está implícita uma acentuação, o músico de *jazz* normalmente articula as notas com leveza, mantendo contínuo o fluxo de ar, garantindo uma fluidez no fraseado (Exemplo 4).

---

<sup>88</sup> an explosive or forceful assault which, except in isolated instances, has no place in artistic performance.

se torna

coluna de ar - fluxo contínuo

#### Exemplo 4 - Articulação de colcheias no jazz.

Desta forma, ainda que no estilo jazzístico o início das notas possa ser um pouco mais vigoroso e percussivo, é importante tomar cuidado para não sobrecarregar a língua. O excesso de peso na articulação prejudica a realização de passagens rápidas.

Uma menção deve ser feita à acomodação agógica utilizada no estilo jazzístico popularmente conhecida como *swing*, que ao lado da improvisação é um de seus mais característicos elementos. Sua definição em termos verbais é muito difícil, como afirmam Schuller (1986) e Robinson (2010). Schuller aponta dois aspectos por ele considerados essenciais na música de *jazz*, mas que não estão necessariamente presentes na música clássica, caracterizando o *swing*: “(1) um tipo específico de acentuação e inflexão com a qual as notas são tocadas ou cantadas, e (2) a continuidade – a direção propulsora – com a qual as notas estão ligadas entre si <sup>89</sup>” (Schuller, 1986, p. 7). Lewis Porter afirma que “*swing* é uma experiência ou uma sensação sinestésica de ‘*swinging*’, que é sentida no corpo, não uma decisão feita na mente<sup>90</sup>” (Porter, 1997, p. 53).

Assim, a noção de *swing* vai além do que o deslocamento rítmico que o músico promove ao executar uma sequência de colcheias, incluindo também o uso de “timbre, *rubato*,

<sup>89</sup> (1) a specific type of accentuation and inflection with which notes are played or sung, and (2) the continuity – the forward-propelling directionality – with which individual notes are linked together.

<sup>90</sup> Swing is an experience, or a kinesthetic sensation of ‘*swinging*’, that is felt in the body. Not a decision made in the mind.

ataque e outros meios para alcançar um efeito propulsivo <sup>91</sup>” (Dean, 2010). Várias tentativas têm sido feitas de se capturar o espírito do *swing* através da notação musical convencional. O Exemplo 5 apresenta propostas para a representação da interpretação de colcheias sucessivas.



**Exemplo 5 - Representação da interpretação das colcheias com *swing*.**

Na letra ‘a’ as colcheias são notadas normalmente. Na letra ‘b’ vê-se uma concepção mais antiga para a interpretação. Por fim, na letra ‘c’, a figuração rítmica que atualmente por consenso é considerada mais adequada para a representação de sua realização.

É importante ressaltar que qualquer que seja a proposta, trata-se sempre de uma aproximação. A realização do *swing* obedece a uma acomodação agógica sutil, cuja representação em termos absolutos resultaria numa escrita complexa e rebuscada. Além disso, como outros elementos da interpretação jazzística, o tipo e graduação do *swing* variam em função de época, andamento e mesmo estilo pessoal.

O músico de *jazz* irá interpretar naturalmente uma sequência de colcheias utilizando *swing*. Quando a obra exige uma divisão convencional, é comum a indicação na notação com expressões como *even eights* ou *straight eights*<sup>92</sup>.

Embora o *swing* seja um elemento característico da música jazzística, a flexibilidade e desigualdade rítmica não representam uma inovação ou uma exclusividade desse estilo. Na música francesa dos séculos XVI e XVIII, o conceito de *notes inégales* já era conhecido como recurso interpretativo (Fuller, 2010). Anthony Newman, em obra dedicada à interpretação da música do período barroco, em especial a de J. S. Bach, afirma que “desigualdade (inégales) é o termo usado para descrever a prática de tocar notas de forma desigual, embora as notas

<sup>91</sup> timbre, rubato, attack, and other means to achieve a propulsive effect.

<sup>92</sup> Em tradução literal algo como “colcheias iguais” ou “colcheias diretas”. Compositores ou arranjadores no Brasil utilizam ainda a expressão “s/ swing”

pareçam ter intrinsecamente a mesma duração” (Newman, 1995, p. 77) <sup>93</sup>. Frederick Neumann afirma que “as *notes inégales* são um caso muito especial de alteração rítmica que é relacionado com acentuação agógica e com *rubato*<sup>94</sup>” (1989, p.66), ressaltando o caráter de aproximação em sua prática. Assim, é também possível estabelecer uma analogia entre a interpretação no Barroco Francês e o procedimento jazzístico.

#### 2.6.4 Escolha do equipamento

Saxofonistas clássicos e populares têm na escolha que normalmente fazem de seu equipamento de trabalho, implicando em suas opções de boquilhas, palhetas e mesmo o próprio instrumento, um dos pontos que mais distinguem suas práticas musicais.

Aqueles com inclinação jazzística normalmente dão preferência a instrumentos mais antigos, muitas vezes com quarenta, cinquenta ou mais anos de fabricação, popularmente conhecidos como *vintage*. O termo foi apropriado da enologia, referindo-se a vinhos de safra de uma determinada época e de qualidade excepcional. Desta forma, esses músicos acreditam que tais instrumentos têm uma *sonoridade* mais “quente” que permite captar o verdadeiro “espírito do jazz”. Por esta razão investem consideráveis quantias na aquisição de tais saxofones, que se tornam cada vez mais raros.

Por outro lado, os adeptos da escola clássica dão preferência a instrumentos mais modernos. Os requisitos técnicos de seu repertório exigem instrumentos perfeitamente ajustados, sem vazamentos nas sapatilhas e folgas em cavaletes e parafusos. Por mais que um instrumento mais antigo tenha recebido a assistência técnica competente, e esteja em perfeito estado de conservação, é inegável e inevitável o desgaste provocado pelo tempo sobre seus componentes mecânicos. Assim, consideram que instrumentos pouco usados são os mais adequados para sua prática.

---

<sup>93</sup> Inequality (*inégales*) is the term used to describe the practice of playing notes in a uneven or unequal fashion, even though the notes appear to be intrinsically equal in length.

<sup>94</sup> The *notes inégales* are a special case of rhythmic alteration that is related to agocic accents and to rubato.

Uma exceção a esta regra se dá com os seguidores de Sigurd Rascher. O músico acreditava que as modificações nos instrumentos promovidas pelos fabricantes, sobretudo a partir dos anos 1940, distorciam as propriedades acústicas idealizadas por Adolphe Sax em seu projeto original. Por isto os músicos alinhados com esta crença utilizam instrumentos ainda mais antigos que os saxofonistas de orientação jazzística. John-Edward Kelly, considerado herdeiro direto da tradição rascheriana, utiliza um saxofone da marca Buescher, construído em 1928 (Segell, 2006).

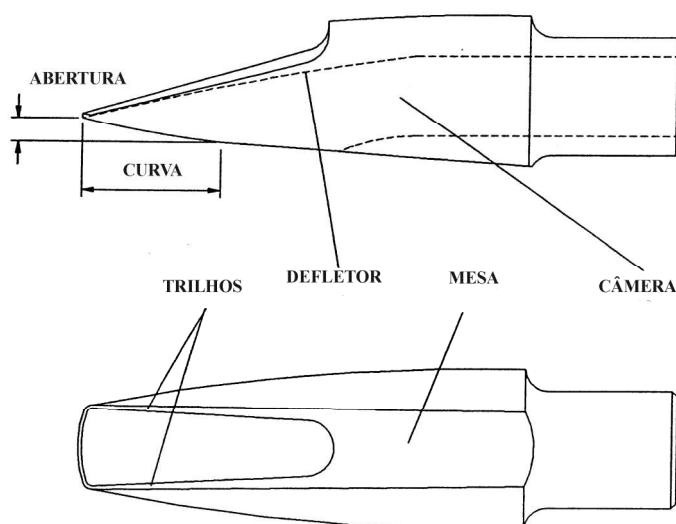
Embora possa haver alguma razão nos argumentos de tais músicos, abdicar das inovações tecnológicas e aprimoramentos promovidos pela indústria de instrumentos, em questões como ergonomia e precisão de afinação, é um preço alto a se pagar em nome de um purismo, não podendo deixar de ser considerada uma atitude radical. Além disto, é inegável o alto padrão de qualidade atingido pelos melhores fabricantes de saxofones da atualidade.

Um dos itens mais cruciais na produção do som no saxofone é a boquilha. De fato, há no mercado uma grande variedade de tipos e modelos, com variações em sua abertura, no tamanho e formato da câmara, no material com que são fabricadas (ebonite<sup>95</sup>, madeira, metal, cristal) e assim por diante. Muitos músicos passam a vida à procura da tal “boquilha perfeita”. Evidentemente muitas das razões que levam a uma sensação de frustração nesta busca residem na deficiência em fundamentos técnicos, sobretudo da respiração.

Uma questão frequentemente levantada é o material utilizado para a fabricação de boquilhas, o famoso confronto metal *versus* massa. É importante mencionar que o material com o qual a boquilha é fabricada tem pouca influência no resultado sonoro. Muito mais determinante é o seu *design*, as variações de abertura, formato e tamanho da câmara, altura do defletor (os elementos que compõem a boquilha são ilustrados na Figura 1.

---

<sup>95</sup> As boquilhas feitas deste material são conhecidas entre os saxofonistas como boquilhas de massa.



**Figura 1 - Elementos da boquilha.**

O projeto original de Adolph Sax previa o uso de uma câmara arredondada. Por volta dos anos 1930 os saxofonistas descobriram que poderiam realçar os parciais superiores do som, deixando-o mais brilhante, “pontagudo”, com a elevação do defletor, utilizando plasticina (Ashton, 1998). Acreditavam que este procedimento poderia deixá-los em condições mais favoráveis nas orquestras de dança, ajudando a projetar seu som sobre a massa sonora cada vez mais volumosa. Os fabricantes de boquilhas incorporaram essas modificações e passaram também a investir em mudanças no tamanho e formato das câmaras.

O construtor de boquilhas artesanais Ralph Morgan afirma que tais modificações foram equivocadas.

O objetivo era tornar o som mais brilhante. Hoje chamamos isto de projeção, o que é um termo equivocado. Entretanto, se o som é mais brilhante, é um sinal de que está produzindo mais harmônicos superiores, que são ondas curtas, e ondas curtas não viajam a lugar nenhum (Segell, 2006, p. 174)<sup>96</sup>.

O artesão se refere à ilusão proporcionada por tais aparatos na percepção do som produzido. Embora o resultado para o ouvinte próximo, e aí se inclui o próprio instrumentista,

<sup>96</sup> The goal was to make the sound brighter. Today we call that projection, a misnomer. But if it’s brighter, that’s a sign it’s producing more high harmonics, which are short wavelengths, and short wavelengths don’t travel anywhere.

seja um som brilhante, por vezes irritante, não há de fato uma real projeção, sendo seus efeitos menos sentidos por um espectador mais distante (Ashton, 1998).

Há ainda diversos problemas provenientes de tais alterações: a afinação fica prejudicada, sobretudo nas notas mais agudas. Há também uma falta de estabilidade na emissão do som. O instrumento fica mais difícil de controlar, ficando assim propenso a guinchos inadvertidos. Há ainda dificuldades na execução de passagens com grandes intervalos e na emissão de notas graves, o que justifica os grandes ajustes de embocadura que alguns músicos são obrigados a fazer.

Assim como as boquilhas, há uma grande variedade de palhetas à disposição do saxofonista, com diferentes graduações de dureza e diversos cortes da cana da qual são produzidas, e até mesmo palhetas fabricadas com material sintético. Sua escolha depende de diversos fatores como preferência pessoal e estilo musical, mas está, acima de tudo, diretamente relacionada com o tipo de boquilha usada. Normalmente boquilhas com aberturas menores requerem palhetas mais duras, ao passo que palhetas brandas são mais adequadas a boquilhas mais abertas. O conjunto destes fatores tem um papel decisivo no resultado sonoro final.

De uma forma generalizada, pode-se dizer que saxofonistas clássicos dão preferência a boquilhas mais fechadas, com a câmara arredondada, defletor baixo e palhetas mais resistentes. Por outro lado, músicos de *jazz* ou *rock* preferem boquilhas mais abertas, com câmara quadrada e defletor alto, que conseqüentemente exigem palhetas mais flexíveis. Ao fazer sua opção de equipamento, o músico, qualquer seja o tipo de música praticado, deve levar em consideração o conforto. Embora haja no mercado modelos mais adequados a determinados estilos musicais, é importante priorizar a facilidade na emissão, controle do som e afinação. O ato de tocar um instrumento musical envolve complexos procedimentos de decodificação de sinais, de coordenação motora. Seu equipamento deve ser um aliado, não um

obstáculo a mais em sua já difícil tarefa. É recomendável ao músico que pretende atuar tanto no campo da música clássica quanto da popular, utilizar configurações diferentes para cada estilo, evitando escolhas muito radicais pelos motivos expostos anteriormente.

Muitas vezes o músico é obrigado a ultrapassar limites estilísticos. Na década de 1930, Henry Lindeman já argumentava sobre as possibilidades oferecidas pelo mercado de trabalho e a versatilidade exigida em função da diversidade musical.

O campo da música de hoje pede do músico uma habilidade maior do que era requerido vinte anos atrás. Os padrões do público em exigir um melhor tipo de música e uma orquestra com um calibre mais alto e com melhor treinamento estão mais severos, e as exigências daqueles em posição de contratar músicos estão mais rigorosas. Embora muitos músicos tenham desenvolvido certo estilo individual ou alguma característica que os torna proeminentes em seus grupos locais, eles nunca serão capazes de ter um lugar em uma orquestra realmente excelente até que possam se “encaixar” dentro do conjunto. Uma coisa é ser capaz de tocar para sua própria satisfação, outra é ser capaz de fazer como o maestro quer que você faça. Muitos músicos que têm experiência no trabalho de dança se encontram incapazes de lidar com o trabalho em concerto e rádio; da mesma forma, muitos músicos de concerto ou "legítimos" não são capazes de adaptar-se ao trabalho de dança, embora eles finjam desprezá-lo. (Lindeman, 1934, p. 4)<sup>97</sup>.

Lindeman se preocupava com a crescente utilização do saxofone nas orquestras de rádio e de concerto e os consequentes requisitos aos executantes deste instrumento, no que se refere ao uso de *vibrato*, do fraseado e refinamento sonoro, para uma adequada utilização nessa fatia do mercado musical. Por outro lado, constatava a incapacidade de adaptação, travestida de desdém por parte dos músicos com uma formação mais clássica, ao estilo de música praticado pelas orquestras de dança.

As preocupações de Lindeman vêm ao encontro dos objetivos primários desta pesquisa, ou seja, buscar meios de interpretação de um repertório onde confluem elementos de música clássica e *jazz*. Apesar de, na maioria das vezes, o instrumentista aderir a uma

---

<sup>97</sup> The field of music today calls for finer musicianship than was required twenty years ago. The public's standards in demanding a finer type of music and an orchestra of a higher caliber and better training are more exacting and the demands of those in a position to hire musicians are more stringent. Although many players have developed a certain individual style or some feature which makes them outstanding in their local groups they will never be able to take a place in a really fine orchestra until they can fit in with the ensemble. It is one thing to be able to play to your own satisfaction but quite another to be able to do as a conductor wants you to. Many musicians who are experienced in dance work find themselves unable to cope with concert or radio work; likewise many concert or "legitimate" musicians are unable to adapt themselves to dance work, although they pretend to scorn it.



determinada prática musical como viés principal para sua carreira artística, não raras vezes este se depara com um repertório que lhe exige versatilidade e conhecimento de múltiplos estilos.

As escolhas vão além da dicotomia entre música clássica e *jazz*. Há muitas vertentes, tendências estilísticas no interior das duas esferas. O mais comum para o intérprete é a opção por uma delas, ou situar-se numa faixa de similaridade. Entretanto o caráter de transmigração de elementos estilísticos presente em obras confluentes requer a habilidade de transitar por gêneros diversos. O conhecimento de diversos estilos e escolas musicais pode fornecer os subsídios necessários para embasar suas decisões interpretativas.

## **CAPÍTULO 3 – TRAJETO: DE JAZZISTA BRASILEIRO A COMPOSITOR DE MÚLTIPLOS ESTILOS.**

### **3.1 Revisão Bibliográfica**

Uma das grandes dificuldades da pesquisa envolvendo Victor Assis Brasil é a carência de fontes a seu respeito. Apesar do reconhecimento de sua importância na música instrumental brasileira, há uma precariedade de informações sobre seu trabalho. Em tempos mais recentes alguns textos acadêmicos têm abordado aspectos de sua música, sobretudo envolvendo análises de suas improvisações. Porém, até pouco tempo havia apenas algumas entrevistas do músico em jornais e revistas e esparsos textos na Internet que carecem de um rigor científico.

Por exemplo, um artigo assinado por José Domingos Rafaelli traz a informação de que “em 1976, foi convidado pelo regente Marlos Nobre a apresentar, em primeira audição no Brasil, sua composição *Suíte Para Sax Soprano e Cordas* com a Orquestra Sinfônica Brasileira, na Sala Cecília Meireles, do Rio de Janeiro” (Rafaelli, 2009). A afirmação traz uma informação incorreta, já que na realidade a orquestra que acompanhou Victor na ocasião foi a Orquestra Sinfônica Nacional, da qual Nobre era o regente titular. Este fato pode ser comprovado pelo programa do concerto, que se encontra no arquivo da tradicional sala de concertos.

Além disto, a ambiguidade do uso do pronome possessivo pode ter levado Bezerra (2001), baseando-se presumivelmente no artigo de Rafaelli, a cair na armadilha linguística e assumir uma incorreta interpretação do texto, creditando assim a Nobre a autoria da *Suíte*, em seu artigo para um sítio especializado em música instrumental. A Internet é uma poderosa ferramenta dos tempos modernos, possibilitando o livre acesso a uma enorme quantidade de informações. Entretanto, torna-se um campo perigosamente fértil para a disseminação de dados incorretos ou imprecisos. O pior é quando essa imprecisão deixa os limites

cibernéticos. Maurity (2006), seja por basear-se no texto de Bezerra, seja por fazer a mesma interpretação equivocada do texto de Rafaelli, acaba cometendo o mesmo equívoco.

A dissertação de Maurity, intitulada *A improvisação em Victor Assis Brasil* propõe, através da transcrição e análise de solos, investigar a interação entre aspectos da música brasileira e do *jazz* na música do saxofonista. Para tal, o pesquisador faz um recorte sobre quatro temas dos dois últimos discos gravados por Victor. As canções escolhidas são: *Blues for Mr. Saltzman* e *Penedo*, de autoria de Victor Assis Brasil, *Nada Será como antes*, de Milton Nascimento e Fernando Brandt e *O Cantador*, de Dori Caymmi e Nelson Motta. A justificativa para esta delimitação do foco se baseia em serem amostras da fase mais madura do músico, na qual se encontram mais consolidadas as suas características de síntese entre o *jazz* e a música brasileira.

O interesse de Maurity reside, sobretudo, na construção dos solos, as estratégias, técnicas e princípios utilizados no estilo do improvisador. O estudo funciona como um guia para músicos cuja prática musical faz uso recorrente da improvisação. Reconhece a importância de Victor no estabelecimento de uma linguagem brasileira na música instrumental, mesclando o idioma jazzístico com elementos nacionais. Neste ponto o pesquisador reflete sobre os dilemas, as críticas sofridas ao optar por uma prática musical considerada “americanizada” e o conflito entre suas múltiplas personalidades “de carioca, *jazzman* e músico universal” (Maurity, 2006, p.10).

Já o trabalho de Leonardo Barreto Linhares, intitulado *Pro Zeca de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira*, analisa a manifestação simultânea de elementos de música brasileira e *jazz*, mais especificamente *baião* e *bebop*, na composição do saxofonista dedicada ao contrabaixista Zeca Assumpção.

Sua fonte primária é o registro desta composição no LP *Victor Assis Brasil*, gravado ao vivo em 1974. O autor define esse processo como hibridação, ou hibridismo. Para Linhares,

uma linguagem híbrida resulta da convergência de duas ou mais linguagens distintas, em cuja síntese os elementos constituintes das linguagens anteriores podem se fundir em uma nova linguagem com novas características. Algumas vezes a hibridação rompe com dicotomias anteriores, integrando valores aparentemente não-compatíveis, configurando novos espaços para o exercício da criação, convidando a tríade compositor-intérprete-ouvinte para uma reflexão sobre objetos ou práticas históricas consolidadas, já que os traços característicos dos sistemas que se hibridizam ora permanecem reconhecíveis, ora se fundem (Linhares, 2007, p. 3-4).

O autor contrapõe o conceito de hibridismo ao de fricção de musicalidades, definido por Acácio Piedade como “uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (Piedade, 2005, p. 200). Assim, enquanto o conceito de fricção de musicalidades, que tem uma conotação de atrito, implica numa preservação de identidade, o conceito de hibridismo admite a possibilidade de fusão e incorporação de características entre linguagens distintas. Sob este aspecto, assemelha-se ao conceito de confluência integrada, na maneira que é concebido por Clarence Stuessy (1977), como abordado no primeiro capítulo.

Linhares dá ênfase aos elementos que caracterizam baião e *bebop*. Quanto ao baião, entra em detalhes como sua origem nordestina, figuras rítmicas características, formações instrumentais típicas, as construções escalares modais comumente utilizadas. O que o pesquisador não menciona é que Victor Assis Brasil, na sua condição de músico carioca e com vocação jazzística, não tinha um maior contato direto com a tradição do baião. Quando Linhares fala que o baião se tornou moda e passou a ser reconhecido internacionalmente, citando inclusive o sucesso de Waldir Azevedo com *Delicado*, não pode ser esquecido o fato de que o gênero que estava fazendo sucesso era na verdade uma versão processada pela indústria de entretenimento, provavelmente estereotipada.

Piedade afirma que “Airto Moreira, Flora Purim, Oscar Castro Neves, e outros músicos brasileiros que viviam nos Estados Unidos começaram a trazer para o *jazz* ritmos brasileiros como o baião, e instrumentos de percussão como o pandeiro e o berimbau” (Piedade, 2003, p. 48). Portanto, quando Victor utiliza o baião em suas composições<sup>98</sup> o faz muito mais por estar seguindo uma tendência da música instrumental brasileira (ou de um grupo de músicos. Vale lembrar que Victor Brasil estava nos Estados Unidos nessa época.) que propriamente uma referência ou uma afirmação de uma linguagem musical inerente à sua formação. Outro ponto que Linhares não se dá conta: além da polaridade baião x *bebop*, por ele exaltada, fica nítida, na parte B da composição, a utilização da figuração rítmica de samba, remetendo-o ao movimento samba *jazz* que, este sim, esteve presente nos primeiros anos de sua carreira.

Certas opções terminológicas utilizada por Linhares causam desconforto. O pesquisador utiliza recorrentemente o termo “cadência” quando se refere a uma progressão ou encadeamento de acordes, ao invés de seu significado tradicionalmente aceito de “ponto de repouso marcando o fim de uma frase ou seção” (Stein, 1979, p.10). Ainda que o sistema de notação de acordes por cifras alfanuméricas não esteja totalmente padronizado, muito pelo contrário, a utilização de cifras como “E7(b10)” (Linhares, 2007, p. 23), quando a prática comum do *jazz* e da música popular consagrou o uso de E7(#9) ou E7(+9), é no mínimo estranha, apesar de sua vaga justificativa de condução harmônica.

A pesquisa de Linhares, ao fazer o levantamento de elementos de baião e *bebop* na composição *Pro Zeca*, acaba fazendo um trabalho semelhante ao de Maurity, avaliando procedimentos e dispositivos utilizados na prática improvisatória de Victor Assis Brasil.

---

<sup>98</sup> Outro exemplo da utilização do ritmo nordestino pode ser notado em *Arroio*, composição de Victor Assis Brasil que foi gravada pelo próprio Airto.

Em sua tese *Improvisação no Saxofone: a prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*, Afonso Cláudio Segundo de Figueiredo (2005) discute a utilização da improvisação no desenvolvimento de uma linguagem corrente no meio musical carioca, com a incorporação de elementos da linguagem jazzística. Um dos procedimentos da pesquisa é a da entrevista com músicos proeminentes do cenário musical instrumental carioca.

Diante da impossibilidade óbvia de entrevistar Victor Assis Brasil, Figueiredo presta-lhe um tributo, destinando algumas páginas de sua tese a traçar um perfil biográfico, baseado nas poucas informações disponíveis citadas anteriormente. Por consequência, acaba cometendo o mesmo equívoco de Maurity, ao também divulgar informações incorretas sobre a autoria e estreia da *Suíte para saxofone soprano e cordas*. Outras afirmações contidas no texto, como o fato de músicos como Chick Corea e Jeremy Steig terem se tornado amigos de Victor Assis Brasil também carecem de confiabilidade<sup>99</sup>.

De qualquer forma, o trabalho reconhece a importância do trabalho do saxofonista no estabelecimento da prática da improvisação no desenvolvimento da linguagem da música instrumental brasileira.

Como se pode perceber, os trabalhos mencionados se concentram no lado mais conhecido da obra de Victor Assis Brasil: sua atuação como instrumentista, com destaque para suas habilidades como improvisador, além do fato de ser o músico, de certa maneira, uma referência àqueles instrumentistas dedicados à prática da improvisação em sua atuação profissional. Os textos de Maurity e Linhares enfatizam a confluência de elementos de música brasileira e *jazz* em sua produção musical, como instrumentista e como compositor.

---

<sup>99</sup> Jeremy Steig, músico norte-americano que reside atualmente no Japão, informou em mensagem eletrônica que não conheceu Victor Assis Brasil muito bem, apesar de ter tocado em alguns poucos trabalhos com o músico brasileiro.

Esta pesquisa, mesmo reconhecendo a relevância desses aspectos na carreira de Victor Assis Brasil, procura ir mais além, enfocando obras nas quais o arranjador e compositor ultrapassa ainda mais os limites estilísticos, unindo música clássica e *jazz* (e também música popular brasileira), oferecendo subsídios para a interpretação desse repertório.

### 3.2 Prelúdio

O nome de Victor Assis Brasil está associado intimamente ao *jazz*. Suas próprias declarações davam conta de sua intenção de desenvolver um trabalho ligado a este estilo musical. “Tocar *jazz* profissionalmente, no Brasil, é uma piada. Não há empresários nem divulgação. Por isso, sou, infelizmente, o único que persevera na luta. Posso fazer isso porque minha família tem recursos para me ajudar e só não desisto porque gosto” (Gente, 1970, p. 82). Os depoimentos de músicos, críticos e aficionados sempre se referem ao músico como o grande jazzista brasileiro, o *jazzman* e outros adjetivos do gênero. Mas é preciso lembrar alguns pontos. Em primeiro lugar, Victor não foi um pioneiro, nem foi um representante de uma causa solitária. Havia um crescente interesse pelo *jazz*, que se no final dos anos 1940 era mais restrito a espaços privados, como os fã-clubes Sinatra-Farney e Dick Haynes-Lúcio Alves, na década seguinte iria se transferir para consagrados espaços noturnos de Copacabana, como o Copacabana Palace e as boates, Vogue’s, Sacha’s, Plaza, e posteriormente Little Club e Bottle’s Bar (Castro, 1990; Saraiva, 2007).

Victor começou a despontar no cenário musical carioca em 1964, sob o impacto da bossa nova e sua incorporação do vocabulário harmônico jazzístico ao samba carioca, um samba novo, estilizado. Longe de passar pela discussão entre saudosistas e modernistas que acaloraram os debates sobre os rumos da música brasileira na época, o que interessa aqui é que havia na comunidade musical um grande número de instrumentistas que de fato faziam uso da linguagem do *jazz*. Nomes como o próprio Farney, Johnny Alf, Sérgio Mendes, Paulo Moura, J. T. Meirelles, Aurino Ferreira, Cipó, Luiz Eça, Baden Powell e tantos outros (Castro,

1990). A fusão entre a batida do samba, ainda que estilizada, e os sofisticados acordes do *jazz*, foram determinantes no estabelecimento da chamada música instrumental contemporânea brasileira, ou simplesmente música instrumental brasileira (Dauelsberg, 2001). Apesar da diversidade estilística e da incorporação de elementos regionais, esta música instrumental que se faz até hoje se baseia muito na prática jazzística, fundamentada na improvisação.

Mas, o que faz com que Victor Assis Brasil tenha atraído para si o rótulo de jazzista? Além obviamente de o *jazz* confessadamente ser uma parte proeminente do seu fazer musical, o saxofonista fez uma escolha em sua carreira artística que o diferencia da maioria dos instrumentistas, daqueles que o antecederam, de seus contemporâneos e dos que vieram depois. Victor decidiu se dedicar exclusivamente à sua música, renunciando a qualquer outro tipo de trabalho. Não tocou em bailes, não acompanhou cantores nem participou de gravações de jingles, que sempre foram atividades que sustentaram a carreira de muitos músicos, de ontem e de hoje. Victor pagou um preço por isso. Passou por enormes dificuldades financeiras para manter-se fiel aos seus princípios. O testemunho do saxofonista Roberto Sion corrobora essa afirmação:

Na minha opinião, o Victor foi o único a ser somente um *jazzman* no Brasil. Dick Farney era pioneiro no *jazz*, Robledo, os saxofonistas da antiga, Abdon Lara, Cipó, Aurino, Juarez Araújo, Zé Bodega, todos esses adoravam *jazz*, como era a nossa escola, mas ninguém se dedicou a viver exclusivamente de *jazz*. Esse foi um dos méritos dele, e a coragem. E custou caro. Estava sempre duro (Sion, 2009).

Vindo de uma família carioca de classe média, Victor Assis Brasil é irmão gêmeo do pianista João Carlos Assis Brasil, que além de uma destacada carreira na música clássica, fez incursões pela música popular e pelo *jazz*. Sua avó paterna foi maestrina e diretora de conservatório. O primeiro instrumento musical foi a gaita, que começou a tocar aos 10 anos de idade. Mais tarde ganharia de uma tia o instrumento que se tornou seu maior meio de expressão: o saxofone. Embora tenha tido algumas aulas com Paulo Moura, Victor demonstrou desde cedo um senso intuitivo muito forte e uma tendência a descobrir por si



próprio os caminhos musicais. Seu aprendizado se deu em muito através do processo de escuta e transcrição de solos de grandes músicos de *jazz*. Segundo João Carlos Assis Brasil seus favoritos eram Cannonball Adderley, Phil Woods e John Coltrane.

Em 1963 conheceu o trompetista Claudio Roditi, que viria a ser um grande amigo e parceiro musical. Nessa época, no colégio Andrews, tocavam em grupos separados: Victor com os irmãos Sauer e Claudio com Antonio Adolfo. Victor começou então a participar das *jam sessions* do Little Club, no lendário Beco das Garrafas, o que serviu para apresentar o jovem músico à comunidade musical (Gomes, 2008).

Em 1965, participou da estreia do Clube de *jazz* e Bossa, fundado por alguns jazzófilos, entre eles Jorge Guinle, Luiz Orlando Carneiro, José Domingos Rafaelli, Silvio Tulio Cardoso, Estevão Herman e outros, estando presente em muitas de suas reuniões subsequentes. Através deste contato, foi convidado pelo clube e pelo Itamaraty a participar do *Internationaler Wettbewerb für Modernen jazz Wien 1966* (Alves, 1977), organizado pelo pianista e compositor austríaco Friederich Gulda, cuja carreira se dividiu entre a música de concerto e o *jazz*.

Sobre a participação de Victor neste festival as informações são controversas. Se Borelli e Rafaelli afirmam que o brasileiro terminou a competição em terceiro lugar na categoria saxofone, Celerier, em seu texto para a contracapa do segundo disco de Victor Assis Brasil, de 1968, afirma ter sido o segundo lugar a sua colocação. Assim também declara Alfredo Gomes, baterista que tocou com Victor na década de 1960. O depoimento de Celerier está mais próximo no tempo da realização do festival, portanto seu conteúdo está menos sujeito à traição da memória. Todavia, mais importante que se estabelecer a real colocação de Victor Assis Brasil naquele evento, é lembrar que o vencedor da categoria saxofone na ocasião foi Eddie Daniels, um dos mais consagrados músicos da atualidade, considerado referência na moderna clarineta do *jazz*, o que dá ideia do nível da competição.

Na Europa, Victor participaria ainda do Festival de Berlim, tendo obtido o 1º lugar na categoria saxofone. Ganhou ainda uma bolsa de estudos na cidade de Gratz e permaneceu em Viena juntamente com o irmão João Carlos e o amigo Claudio Roditi, que também embarcava para a aventura dos festivais.

Naquele mesmo ano de 1966, Victor Assis Brasil gravou seu primeiro disco, *Desenhos*, ao lado do pianista Tenório Jr., do contrabaixista Edison Lôbo e do baterista Chico Batera. O repertório inclui *Naquela Base* (Donato), *Primavera* (Carlos Lyra – Vinícius de Moraes), *Simplesmente* (Edson Lôbo), *Feitiço da Vila* (Noel Rosa - Vadico), *Amor de Nada* (Marcos e Paulo Sérgio Valle), *Minha Saudade* (João Donato - João Gilberto), além de quatro composições de Victor: *Devaneio*, *Dueto*, *Eugenie* e *Desenhos*. É um disco naturalmente influenciado pela bossa nova e pelo samba *jazz*, caracterizado pela mistura entre os ritmos de samba-canção e samba a harmonias de *jazz* e blues, notadamente na composição de Lôbo.

Três faixas merecem destaque. A bela valsa *Eugenie* tem um lirismo e um sofisticado encadeamento harmônico que lembram o trabalho do pianista Bill Evans. Victor viria a ter uma especial atração pelo compasso 3/4 como fica comprovado pelas diversas *waltzes*<sup>100</sup> que ele escreveu no transcorrer de sua carreira.

A peça *Dueto* – que na realidade deveria se chamar trio, já que apenas o piano não toma parte - parece influenciada pelo antológico *A Love Supreme*, de John Coltrane. É uma obra intrigante que traz um longo diálogo entre saxofone e contrabaixo, pontuado por efeitos na bateria. Há uma alternância de seções que tem um caráter recitativo com outras mais rítmicas, com um clima latino acentuado. A obra apresenta ainda uma estrutura modal, sendo as ideias construídas sobre uma única escala, causando a sensação de uma nota pedal que se prolonga por toda a sua extensão, embora nem sempre esteja lá explicitamente.

---

<sup>100</sup> Victor Assis Brasil, seja pela onipresença do *jazz* em seu estilo composicional, seja um reflexo do período vivido nos E.U.A., frequentemente atribuía títulos em inglês para suas obras. *Waltz for Phil*, *Waltzin'* e *The Waltz of the Trees* são exemplos de composições que fazem referência à dança em compasso 3/4.

*Desenhos*, a composição que dá nome ao disco, é um exemplo de que embora o *jazz* tenha um lugar de destaque na produção de Victor Brasil, está longe de ser uma referência única. Esta obra apresenta um *ostinato* do contrabaixo ao qual se aderem uma linha de saxofone, intervenções cordais do piano e efeitos da bateria. Há um pequeno improviso do saxofone, mas não há a presença de uma “levada”<sup>101</sup>. O resultado é mais próximo de Satie que de Charlie Parker ou Cannonball Adderley. Um prenúncio de caminhos que diluiriam fronteiras e ampliariam os horizontes de sua música.

De volta da Europa, Victor continuou a participar das várias *jam sessions* na casa de amigos em Copacabana e Botafogo. Essas reuniões eram muito frequentes e eram importantes pela troca de informações e experiências entre músicos. Além de seu quinteto, que nessa época era formado pelo trompete de Roditi, o piano de Aloísio Aguiar, o contrabaixo de Sergio Barroso e a bateria de Claudio Caribé, Victor montou outro grupo, um sexteto, no qual era ladeado pelo amigo inseparável Roditi, o pianista Haroldo Mauro Jr., o contrabaixista Ricardo Santos, o saxofonista Ion Muniz, também tocando alto, e o baterista Alfredo Gomes. Este músico fez sua estreia como profissional justamente com esse grupo, com o qual participou de diversos shows no Rio de Janeiro, com destaque para o espetáculo *Ad Libitum*, apresentado na Sala Cecília Meireles em 1968, que além do sexteto contou com a participação do Quinteto Villa-Lobos e de um septeto de dança coreografado por Sandra Dieken (Gomes, 2008).

Seu segundo disco também foi gravado neste período, com a participação do quinteto acrescido de convidados, com destaque para o trombonista Edson Maciel e o guitarrista Helinho (Helio Delmiro). Este é um trabalho direcionado totalmente ao *jazz*. Ao contrário de *Desenhos*, marcado pelo clima de *samba jazz*, apresenta sobretudo números tradicionais de compositores norte-americanos. *Round about midnight* (Thelonious Monk) é apresentada

---

<sup>101</sup> O termo se refere ao padrão rítmico de acompanhamento na música popular que caracteriza uma peça, enquadrando-a em um estilo ou gênero (por exemplo, baião, samba, swing, etc.)

sublimemente em trio de guitarra, saxofone e piano. *What's this thing called Love* (Cole Porter) traz um arranjo para *big band* de George André, com destaque para uma excelente seção de saxofones: Victor Assis Brasil e Paulo Moura nos altos, Juarez Araújo e Oberdan Magalhães nos tenores. Há *Mercy, Mercy, Mercy* (Joe Zawinul), um grande sucesso de Cannonball Adderley. “E aquele cara chamado Robertinho que ‘tá’ lá no disco sou eu tocando tenor. Só uma voz no *Mercy, Mercy*” (Sion, 2009). O LP inclui ainda *Search for peace* (McCoy Tyner) e *Summertime* (G. Gershwin - Du Bose Heyward). Mesmo *Stolen Stuff*, composta por Victor, e *Plexus*, por Aloísio Aguiar, são obras escritas totalmente dentro do idioma jazzístico, afastadas de qualquer matriz brasileira, o que deixa claro que seu principal objetivo naquele momento não era criar uma linguagem própria, mas uma tentativa de se estabelecer nos cânones estilísticos do *jazz*. Este é o ponto em sua carreira onde o saxofonista abraça mais aberta e explicitamente este gênero musical.

### 3.3 Berklee

Nos anos 1960 o aprendizado da música popular era feito de maneira totalmente informal. Não havia ainda escolas especializadas como o CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical, criado e dirigido pelos integrantes do Zimbo Trio, em São Paulo, em 1973, ou o CIGAM – Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, criado pelo compositor e arranjador húngaro no Rio de Janeiro, em 1987. Desta forma, aprendia-se música através da troca de informações entre os colegas e também da escuta e das transcrições de solos de artistas consagrados. Esta é uma prática ainda utilizada, sendo de grande valia para a assimilação de estilos.

Mas mesmo isso era mais difícil naqueles dias, já que havia uma menor variedade de títulos disponíveis. Roberto Sion relata essa dificuldade.

Naquela época a gente não tinha uma discografia brasileira de *jazz* - Você ia três, quatro anos nas lojas e estavam sempre os mesmos discos: Modern Jazz Quartet, tinha um do Chet Baker,

um disco do Dave Brubeck, talvez o *Time Out* já tivesse saído. Essa enxurrada de informação que a gente tem hoje de CD's era uma coisa inominável (Sion, 2009).

Além disso, não havia os recursos eletrônicos que auxiliam no trabalho de transcrição, como programas de computador que permitem diminuir a velocidade da gravação sem alterar a altura das notas, para a melhor compreensão de tempos e frases muito rápidos, ou isolar com precisão o trecho a ser transcrito. Todo o trabalho era feito com a imprecisão aleatória da agulha dos toca-discos. Através desse laborioso procedimento se deu a formação de várias gerações de instrumentistas.

*Berklee College of Music*, em Boston, Estados Unidos, foi a primeira instituição americana dedicada ao ensino do *jazz*. Com o decorrer do tempo, seu campo de atuação passou a abranger o *rock* e a música pop. A lista de ex-alunos inclui celebridades do *jazz* como Quincy Jones, Toshiko Akiyoshi, Joe Lovano, Gary Burton, Al di Meola, Joe Zawinul, Makoto Ozone, Branford Marsalis entre outros. A universidade atende a 4.000 alunos e tem 300 *ensembles* de alunos, 300 salas para ensaios e 13 estúdios completos de gravação como alguns de seus inúmeros recursos. Os números são atuais, mas mesmo em 1969, quando a estrutura da escola era bem menor, o abismo entre seus recursos e o aparato disponível no Brasil era gritante.

Victor Assis Brasil, Nelson Ayres e Claudio Roditi estão entre os primeiros brasileiros a estudar em Berklee. Depois vieram muitos outros: Roberto Sion, Zeca Assumpção, Célia Vaz, Alfredo Cardin, Claudio Caribé, Marcio Montarroyos Helio Delmiro e uma legião de músicos. A escola viria a se tornar a Meca dos brasileiros interessados a aprender o idioma jazzístico.

Este pesquisador visitou a Stan Getz Library, na instituição americana de ensino musical, à procura de registros das atividades artísticas de Victor Assis Brasil no período em que o músico residiu em Boston. Os resultados da busca são apresentados no Quadro 4.

Quadro 4 - Atividades de Victor Assis Brasil em Berklee College of Music.

DATA	SÉRIE	TÍTULO	LOCAL	MÚSICOS	REPERTÓRIO	Observações
04/05/1972		Woodwind Recital	Recital Hall – 1140 Boylston Street – Boston, MA	David Keitner – Saxofone e Flauta  Piano – Ken Werner e Fredericka King  Clarineta – Chris Colclessner	<i>Dialogue for flute and Piano</i> – Victor Brasil  <i>Four pieces for flute and clarinet</i> - Newel Kay Brown  <i>Sonata in A Minor, Opus 1, no. 1, for flute and Piano</i> – G.F. Handel  <i>Music for Saxophone and Piano</i> – Leslie Basset  <i>Aria for E♭ Saxophone</i> – Eugene Bozza  <i>Sonata for Alto Saxophone and Piano</i> – Randall Snyder	
20/07/1972	Berklee Faculty Association Concert Series	The music of Victor Brasil – Directed by Claudio Caribé	Recital Hall – 1140 Boylston Street – Boston, MA	Direção – Claudio Caribé Palhetas: Victor Brasil, Jan Konopasék, Paul Moen, Roberto Sion, Yaroslav Yakubovitz Trompetes: Marci o Montarroios, Claudio Roditi, Bob Summers Trombones: John Licatta, Keith O'Quinn Piano: Andy Laverne Baixo: José (Zeca) Assunção Bateria: Ronald Faucher	<i>Extremes</i> <i>Mirage</i> <i>Modal</i> <i>Ballad</i> <i>Untitled</i>  (todas composições de Victor Assis Brasil)	Este concerto foi apresentado como segunda parte de um evento que contava ainda com a participação de um grupo chamado Que Mara Vilha de Xibaba, formado por Sion, Claudio Caribé, Roditi, Célia Vaz (vocal) entre outros
10/01/1973		Berklee International Jazz Ensemble	Concert Hall – 150, Massachussets Avenue – Boston, MA	Regente – Victor Brasil Trompetes – Claudio Roditi, Marcio Montarroios, Bob Summers e Pancho Saens Saxofones – Eddie Alex, Harvey Einapel, Paul Moen, Tod Anderson, Noel Casey Piano - Alan Zavod Baixo – Chris Amberger Bateria – Joe Hunt	<i>Prelude for saxophone and piano</i> - V. Brasil  <i>Improvisations</i> – Victor Brasil  <i>Black Ecstasy</i> – Eddie Alex  <i>Blues</i> – V. Brasil  <i>Sketches</i> – V. Brasil  <i>Jazz Concerto for Piano and Band</i> – V. Brasil	O programa deste concerto apresenta a tarja CANCELADO

Foram encontrados registros de apenas três apresentações onde seu nome é citado. Em uma apresentação de 1972, dirigidos pelo baterista Claudio Caribé, Victor e uma banda formada por músicos brasileiros e norte-americanos apresentaram um repertório formado exclusivamente por composições de sua autoria.

Em outra ocasião, o nome do saxofonista aparece como regente de um grupo denominado *The Berklee International jazz Ensemble*, ao lado dos trompetistas brasileiros Claudio Roditi e Marcio Montarroyos, além de músicos dos EUA, do Canadá, do Peru e da Austrália. No entanto, o programa deste concerto, arquivado na biblioteca Stan Getz, traz a tarja “CANCELADO”. Foram feitos contatos com alguns dos músicos relacionados no documento, mas nenhum foi capaz de afirmar as razões para tal cancelamento.

O nome de Victor Assis Brasil aparece ainda como o compositor da peça de abertura de um recital de formatura de um músico de nome David Keitner. Além de sua composição *Dialogue for flute and piano*, o programa traz obras de G. F. Handel, de Eugene Bozza, um dos mais importantes compositores franceses de música para saxofone, e de compositores que viriam ocupar cadeiras de composição em universidades norte-americanas<sup>102</sup>.

A inserção de uma obra de Victor Assis Brasil em um evento com tais características é um bom indício que sua música poderia cruzar as fronteiras entre música clássica e *jazz*.

No mais, o que se sabe da vida acadêmica de Victor Assis Brasil em *Berklee*, considerando-se que ele teve uma, é dado sobretudo pelo depoimento dos amigos que lá estiveram no mesmo período.

---

<sup>102</sup> Newey Ken Brown, tornou-se doutor em teoria e composição pela Eastman School of Music, lecionou em Centenary College for Women em New Jersey, em Henderson State College, no Arkansas e na University of North Texas. Leslie Basset é professor emérito da Michigan University. Diversas de suas obras foram premiadas, com destaque para *Variations for Orchestra*, que lhe valeu o prêmio Pulitzer. Randall Snyder é chefe do departamento de composição da University of Nebraska-Lincoln, instituição na qual foi o primeiro compositor residente desde 1996.

O compositor Nelson Ayres costuma dizer ter sido o primeiro brasileiro a estudar em *Berklee*, embora Victor Assis Brasil tenha lá chegado dois dias antes que ele. Acontece que, segundo Ayres (2009), o saxofonista nunca conseguia acordar para as aulas matutinas. De fato, vários depoimentos dão conta de sua falta de assiduidade na escola. Dois fatores podem ter levado a isso: uma desestruturação de comportamento e uma tendência à boemia. Entretanto, vários relatos apontam para uma desilusão, de certo modo, uma frustração da expectativa pelo que iria encontrar nos Estados Unidos.

O irmão, João Carlos Assis Brasil, costuma dizer que quando Victor chegou aos Estados Unidos para estudar saxofone, os professores perguntaram se ele estaria ali para aprender ou para ensinar o instrumento, devido ao seu avançado nível técnico. Este relato poderia muito bem soar como uma declaração de admiração de um irmão devotado, assumindo até um caráter ufanista. Entretanto, diversos depoimentos ratificam essa afirmação. A compositora Célia Vaz diz que “ele estava também 10.000 pontos na frente daquilo tudo. Ele daria aula para os professores” (Vaz, 2008). Ayres afirma:

Acho que ele como músico naquela época já era muito superior à maioria dos professores e não se interessava pela coisa acadêmica. De qualquer maneira a Berklee é uma faculdade e você tem aquelas ‘História do *jazz*’, ‘Harmonia Tradicional’ e coisas que talvez ele não tivesse ‘saco’ para aprender. Ele gostava de tocar. À tarde e à noite ele estava lá na escola tocando com o pessoal, de brincadeira, *jam sessions*. Mas do que eu saiba ele nunca teve exame, ou teve nota (Ayres, 2009).

O músico americano Kenny Werner, que estudou na Berklee entre 1970 e 1972, fala do nível do saxofonista e da influência sobre outros músicos.

Eu acho que ele estava praticamente pronto antes de chegar lá. Eu não sei quantas aulas ele tomou ou foi, mas ele principalmente teve influência sobre outros estudantes e apresentou-se muito em Boston. (...) Incrivelmente forte com seu próprio estilo e senso de direção. Incrivelmente generoso em mostrar, a mim e a outros, grandes coisas sobre música e mostrarnos muita música que não ouvíamos. Ele foi uma inspiração para todos que o conheceram<sup>103</sup> (Werner, 2009).

---

<sup>103</sup> I think he was pretty finished before he got there. I don't know how many classes he took or went to, but he mostly had influence on other students and performed quite a lot in Boston. (...) Incredibly strong with his own style and sense of direction. Incredibly generous in showing me and others great things about music and turning us on to much music we didn't hear. He was an inspiration to all who knew him.



Quando chegou aos Estados Unidos e foi informado da presença de outro brasileiro, chegado havia dois dias, Nelson Ayres tratou de ir conhecê-lo. Victor morava em um quarto alugado no porão do número 404 da Marlborough Street, o qual dividia com o pianista chileno Matias Pizarro. Coincidentemente, seu vizinho de quarto, um estudante de arquitetura, estava à procura de alguém para dividir os custos do aluguel. Desta maneira, na maior parte do tempo em que esteve em Boston, Ayres se tornou vizinho de Victor.

Com a chegada de Claudio Roditi, e posteriormente do contrabaixista Zeca Assumpção, os brasileiros decidiram formar um quinteto instrumental, que contou ainda com a participação de um baterista americano chamado Buss Blackledge. O grupo, denominado *Os Cinco*, tinha uma rotina obsessiva diária de ensaios e começou a fazer apresentações nas redondezas de Boston.

Em certa ocasião houve uma apresentação dos professores de Berklee em um centro comunitário e o quinteto foi convidado para fazer a abertura. Segundo Ayres houve um grande constrangimento, uma vez que o grupo brasileiro apresentava um grande entrosamento adquirido através da maratona de ensaios. Além disso, o grupo contava com Victor e Claudio, que, além de suas qualidades individuais como solistas e improvisadores, tinham um entrosamento fantástico, uma afinidade musical indescritível (Ayres, 2009). Para completar, o grupo tocava composições originais e fazia uso de solos em instrumentos não convencionais em formações jazzísticas, como o berimbau. Em contrapartida, o grupo formado pelos professores limitou-se a apresentar *standards* no tradicional esquema tema-solos-tema. O resultado não poderia ser outro. O grupo dos alunos se destacou mais do que o dos mestres.

A partir daquele momento, Victor passou a ter grande prestígio e consideração entre a comunidade musical de Berklee e adjacências, embora o ocorrido pudesse também ter rendido algumas manifestações de ciúmes por parte de alguns saxofonistas. O grupo continuou

reunido até o regresso de Ayres ao Brasil em 72, chegando a tocar com a cantora Astrud Gilberto.

Se Victor Assis Brasil não era muito assíduo aos cursos disponíveis em *Berklee*, a rotina e sobretudo o calendário escolar devem ter sido respeitados ou levados em consideração, pelo menos por um tempo. O músico aproveitou o período de férias escolares para gravar no Brasil os próximos dois discos de sua carreira. Ao chegar, sugeriu ao amigo e produtor Roberto Quartin a gravação de um LP. Roberto, fã confesso do saxofonista desde os tempos do Beco das Garrafas e do Clube de *jazz* e Bossa, respondeu: “Um não, dois!”, sugerindo que gravassem um com composições de Victor e outro com composições de Antônio Carlos Jobim. Assim, entre 1º e 23 de agosto de 1970 foram gravados *Jobim* e *Esperanto*. Ambos os discos foram relançados em CD no final dos anos 1990, tendo o segundo recebido o título de *The Legacy*. Em ambos os discos Victor é acompanhado pela guitarra de Hélio Delmiro, pelo órgão e piano de Don Salvador, o baixo de Edison Lôbo e a bateria de Edison Machado.

O trabalho dedicado a Jobim traz em sua abertura uma versão bem livre de *Wave*, com longos solos construídos sobre uma escala nordestina (lídio/mixolídio), prenunciando um sabor regional que estaria presente em algumas composições futuras de Victor, como *Arroio* e *Pro Zeca*, mas com algumas referências ao *free jazz*. É a faixa mais extensa do disco, com 14m24s.

Só *Tinha de Ser com Você* e *Bonita* apresentam interpretações bastante convencionais, baseadas no estilo samba *jazz*, que foi marcante na formação de todos os músicos participantes da gravação. *Dindi* chama a atenção pela rearmonização cromática, e pela desconstrução da sustentação rítmica, resultando numa interpretação bastante pessoal. Este disco registra ainda a primeira gravação de Victor Assis Brasil tocando saxofone soprano.

*Esperanto* é um disco jazzístico em sua essência. Embora a proposta fosse a gravação apenas de composições de Victor Assis Brasil, sua faixa de abertura, *Gingerbread Boy*, na realidade foi escrita por Jimmy Heath, embora fosse incorretamente creditada a Victor. O disco traz ainda a bela *Marília*, uma valsa cheia de lirismo, que o compositor viria mais tarde orquestrar para *big band*. Em *Quarenta Graus à Sombra* há também referências do *free jazz*, com solos simultâneos, seguindo as trilhas traçadas por John Coltrane, Ornette Coleman e outros.

A faixa que encerra o disco destoa da atmosfera jazzística que o caracteriza. *Ao Amigo Quartin* tem uma estrutura minimalista, um caráter quase litúrgico. Pode ter sido essa diversidade estilística que levou a gravadora Atração, responsável pelo relançamento dos dois discos, a retirá-la do disco autoral, preferindo incluí-la naquele com obras de Jobim, renomeada *Quartiniana nº 1*. Em seu lugar entraram uma versão alternativa de *Marília* e *Friends*, gravação que ficara excluída da edição original e que conta com a participação de Claudio Roditi.

É difícil afirmar de maneira precisa o que Victor Assis Brasil estudou em *Berklee*. Roberto Sion afirma que estudou composição e arranjo, além de saxofone com Joseph Viola. Zeca Assumpção afirma que ele estudou composição e arranjo, embora saliente o aspecto intuitivo de sua criação musical (Assumpção, 2008). De fato, ao observar seus arranjos para *big band*, percebe-se o desenvolvimento de uma linguagem própria, em detrimento de uma sistematização e da adoção de práticas consagradas na escola americana. Se por um lado isto resulta em trabalhos onde se pode perceber a falta de um maior domínio de tradicionais procedimentos e técnicas de arranjo, por outro lado sobressaem a originalidade e individualidade de seu estilo, adquiridas de suas experimentações.

Em 1972, quando chegaram a Boston Célia Vaz e Roberto Sion, Victor já não frequentava mais as aulas, embora gozasse de prestígio e tivesse acesso às dependências da

escola. O compositor tinha uma *big band* que lá ensaiava aos sábados, formada por brasileiros e americanos. É provável que esse prestígio se estendesse para além dos domínios de Berklee. Conforme informações constantes do programa da estreia brasileira de sua *Suíte para sax, piano e Cordas*, esta obra teve sua primeira apresentação em 1973, pela orquestra dos alunos do Conservatório de Boston, instituição localizada nas cercanias de *Berklee*.

Desta forma, o grande estímulo que Victor Assis Brasil recebeu para fomentar a sua produção foi a abundância de músicos e grupos musicais que tinha à sua disposição. O depoimento de Célia Vaz dá a dimensão das facilidades a que tinha acesso:

Eu acho importante essa facilidade de oportunidades da convivência com pessoas muito capazes. Isto incentiva muito o cara a escrever. Se eu tivesse uma orquestra de cordas aqui dentro do meu armário eu ia escrever uma sinfonia de seis em seis meses. [...] Provavelmente ele teve como exercitar isto muito lá. [...] Porque tinha as *big bands* à disposição, entendeu? Tinha supermúsicos à disposição pra tocar o que você escrevesse. Então ele tinha grandes pianistas pra tocar o concerto dele. Teve um concerto que o Kenny Werner tocou, e como o Kenny, vários outros músicos maravilhosos que estavam à disposição e ansiosos pra tocar as coisas que ele escrevia. Isto é claro que é um incentivo muito grande pra qualquer compositor, você ter quem toque maravilhosamente sua obra, quem que não quer? Aqui você escreve e guarda numa gaveta porque não tem onde tocar. É muito mais difícil você conseguir alguém pra tocar um concerto seu pra piano e cordas, ou piano e sinfônica, do que lá. Ainda mais em Boston, onde havia milhares de escolas, milhares de músicos de todos os níveis e de todos os lugares do mundo, você tem na esquina. Sempre tinha alguém bom pra tocar aquilo (Vaz, 2008).

Assim, mais que a formação que o compositor pudesse vir a ter nas classes de Berklee, foi o imenso, farto laboratório musical que teve à disposição que incentivou a sua criação, abrindo caminho para a expansão de sua música para além da linguagem puramente jazzística.

Uma hipótese cogitada no início desta pesquisa baseava-se no fato de Victor Assis Brasil ter sido influenciado diretamente pelas ideias de Schuller, Blake, Russel e outros adeptos da *Third Stream*, uma vez que o músico brasileiro residiu em Boston justamente no período em que Schuller presidia o *New England Conservatory*. Assim, era bastante plausível que Victor tivesse sido afetado pela música que o grupo de compositores de Boston estava produzindo, uma vez que não havia muitos anos que o movimento tinha sido lançado e a proximidade física entre as escolas possivelmente pudesse favorecer um intercâmbio.

Entretanto, depoimentos de amigos que presenciaram esse momento da vida de Victor Assis Brasil são contrários a essa hipótese. Um deles em especial: o trompetista Claudio Roditi, que vive hoje em dia nos Estados Unidos e é um dos mais respeitados músicos da atualidade. Claudio e Victor sempre tiveram uma intensa relação de amizade e afinidade musical. “Eram irmãos siameses na música” (Ayres, 2009). Estiveram juntos em vários momentos: nas *jam sessions* do Clube das Garrafas e do Clube de *Jazz* e Bossa, nos festivais de *jazz* na Europa, no segundo disco gravado por Victor, nos tempos de Boston e da Berklee. O trompetista é taxativo ao afirmar que

a influência da música clássica na música do Victor veio do João Carlos Assis Brasil. O Victor sempre ouviu clássico, mais pela influência do João do que outra coisa. O movimento *Third Stream* que existia em Boston com o Gunther Schuller e o Raí Blake não influenciou o Victor, que eu saiba. ... Nós fomos colegas de apartamento na Áustria (Victor, João e eu) e o João teve muita influência no interesse que Victor teve pelo piano e pela música que João estudava todo o tempo. Entretanto o contrário também aconteceu, pois tempos depois João Carlos se interessou pelo *jazz* também. Eu acho que o movimento *Third Stream* não teve influência no Victor (Roditi, 2009).

Não há motivos para discordar de Roditi. Seu estreito convívio com Victor Assis Brasil, pessoal e musicalmente avaliza o seu depoimento. Deve-se ainda lembrar que o período no qual moraram na Áustria é anterior à viagem aos Estados Unidos, corroborando suas declarações.

Mesmo que o compositor não tenha sofrido influência direta da chamada *Third Stream*, é fato que existe um número razoável de obras escritas pelo brasileiro que compartilham das mesmas características descritas por Schuller, sendo provável que o cenário musical de Boston tenha fornecido as condições que propiciaram suas experimentações no campo da composição e do arranjo.

### 3.4 O retorno

Em 1974 Victor Assis Brasil decidiu voltar ao Brasil. Desta vez seu grande amigo e parceiro Claudio Roditi não seguiu seus passos, permanecendo nos Estados Unidos, onde até hoje tem uma bem sucedida carreira musical, sendo um dos mais reconhecidos e respeitados

trompetistas da atualidade. Victor seguiu seu caminho comandando pequenos grupos, gravando mais três discos: *Victor Assis Brasil*, gravado ao vivo em 1974 no Teatro da Galeria; *Victor Assis Brasil Quinteto*, de 1979 e *Pedrinho*, de 1980. Uma apresentação em duo com o pianista Luiz Eça, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1977, seria postumamente lançada em CD. Participaria ainda do Festival de *jazz* de São Paulo, em 1978.

Victor escreveu também música para cinema e televisão. Trabalhou como arranjador na Rede Globo de Televisão, tendo composto a música para a novela *O Grito*, exibida entre 1975 e 1976, cuja trilha sonora se encontra disponível no mercado em CD. Normalmente este tipo de coletânea é usado como estratégia de mercado para inserir ou consolidar artistas ligados à canção popular no circuito da música comercial. Todavia, além das canções populares usualmente incluídas neste produto televisivo-fonográfico, a trilha de *O Grito* traz também quatro composições de Victor. Pode-se deduzir de sua escuta que apesar dos problemas que possa ter tido em conciliar seus princípios de criação musical com os interesses comerciais da emissora, do que Radamés Gnattali também se queixava (Barbosa e Devos, 1985), no curto período em que lá trabalhou o saxofonista pôde por em prática suas habilidades de arranjador e compositor. A Globo dispunha na época de uma orquestra no modelo conhecido como *jazz-sinfônica*, reunindo cordas, metais, madeiras (aí incluídos os saxofones) e seção rítmica, tendo o compositor utilizado o grupo para fazer o registro das suas obras que integram o disco.

*Tema em 5/4* tem uma forma binária ABA e um caráter regionalista evidenciado em sua exposição modal. Na segunda seção destaca-se um coral de trombones. Em *O Grito* o compositor aproveita o tema de uma das seções da composição *Dialogues*, que será analisada no próximo capítulo. *Berceuse* é apresentada pelo trio Radamés Gnattali, provavelmente formado pelo próprio Radamés, ao piano, e integrantes da orquestra global. Tem a candura compatível com seu título e uma inspiração romântica. *Vice-Versa*, executada por uma *big*

*band*, com destaque para as flautas, sintetiza a mistura estilística de Victor Brasil, onde *jazz*, música brasileira urbana e regional e música clássica convergem.

A música entrou na vida de Victor por muitas vias. A primeira delas foi a herança familiar, através da influência da avó maestrina e, sobretudo, do irmão João Carlos, por quem nutria um profundo sentimento de admiração. Houve também uma sensibilidade incomum, um grande senso intuitivo e um talento para desvendar seus próprios caminhos. O ambiente musical de meados dos anos 1960, o impacto da bossa-nova e do *jazz* serviu para nortear o seu trabalho, definindo a corrente principal.

O período que passou em Boston forneceu as condições para assimilar e fundir as diversas fontes que acabaram por definir o seu estilo. Pôde o compositor lá, através de um trabalho de experimentação, tentativa e erro, burilar suas habilidades como compositor e arranjador. Seu depoimento em matéria da revista *Veja*, em 1974, confirma isto: “De 1970 a 1974 tive a oportunidade de ouvir e tocar tranqüilamente. Eu organizava grupos e orquestras e aprendia ouvindo meus erros. Invadi então outras esferas” (Souza, 1974, p 83).

Embora o lado jazzístico tenha ficado em evidência e se tornado o mais conhecido de sua carreira, comprovadamente pelos discos que gravou, é importante lembrar que o compositor não queria que sua música ficasse confinada aos limites do *jazz*, como comprova sua declaração a Aramis Milarch: “Esse rótulo de *jazz* não tem nada mais a ver comigo. Estudo música há algum tempo, escrevi um concerto para piano e orquestra, uma suíte para quarteto de cordas e gostaria que o público soubesse dessa minha faceta” (Milarch, 1977, p.1).

Victor deixou um legado de cerca de 400 composições inéditas. A morte prematura, aos 35 anos de idade, o impediu de conseguir divulgar a pluralidade de seu trabalho. O pianista João Carlos Assis Brasil contou recentemente que ele e seu irmão chegaram a pensar em realizar um trabalho conjunto, tocando música clássica, mas que não houve tempo para tal

(Brasil, 2008). É interessante notar como os irmãos gêmeos acabaram chegando a um ponto muito próximo. Victor, tão estigmatizado pelo rótulo de jazzista, assimilou em sua música várias outras vertentes. João Carlos, por sua vez, com sua carreira de pianista clássico, acabou por fazer várias incursões no campo da música popular e do *jazz*. Em seu disco *Self Portrait*, de 1990, prestou um tributo ao irmão saxofonista, apresentando várias de suas obras inéditas, onde fica claro como podem ser tênues as linhas que separam os diversos gêneros e estilos musicais.



## CAPÍTULO 4 – A MÚSICA CONFLUENTE DE VICTOR ASSIS BRASIL

### 4.1 *Suíte para Sax, piano e cordas*

A ideia original desta pesquisa baseava-se na existência de uma obra para saxofone e orquestra apresentada por Victor Assis Brasil, em 1976, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. As poucas informações na época, disponíveis por meio de alguns textos na internet ou por meio de relatos de músicos ou apreciadores de música, eram imprecisas ou ambíguas, quanto à autoria, ao título da obra ou mesmo ao grupo musical com o qual o músico se apresentara. A consulta ao arquivo daquela sala de concertos permitiu a apuração de alguns fatos sobre a referida apresentação. Através do programa de concerto (Figura 2), foi possível apurar que se tratava da *Suíte para Sax, piano e cordas*, composta por Victor Assis Brasil. Sua apresentação ocorreu no dia 2 de maio de 1976, representando a primeira audição brasileira da obra. O saxofonista foi acompanhado pela Orquestra Sinfônica Nacional, sob a regência de Marlos Nobre. O evento marcou a abertura da temporada da OSN daquele ano.

A obra se enquadrava no modelo musical enfocado por esta pesquisa, já que se tratava da incursão de um músico reconhecidamente ligado à música popular urbana, “possivelmente a mais forte imagem de um músico brasileiro que se projetou através do *jazz*” (Mello, 1987, p. 284), no campo da música clássica, atuando ao mesmo tempo como compositor e intérprete. Além disso, o concerto aconteceu em uma das mais tradicionais salas de concerto do país, sendo o solista acompanhado por uma conceituada orquestra, regida por um dos mais importantes compositores brasileiros.

**CONCERTO INAUGURAL**  
**TEMPORADA 1976**  
**ORQUESTRA SINFONICA NACIONAL**

Domingo, 2 de maio de 1976 às 21 horas

**Programa**

1ª Parte

- ALBERTO NEPOMUCENO — Série Brasileira  
 1. Madrugada na Serra  
 2. Intermédio  
 3. A Sesta (Na Rede)  
 4. Batuque (Dança de Negros)
- SERGE RACHMANINOFF — Concerto nº 1 para piano e orquestra  
 1. Vivace  
 2. Andante  
 3. Allegro vivace  
 Solista: EDSON ELIAS

2ª Parte

- MARLOS NOBRE — Biosfera para orquestra de cordas  
 1. Variantes  
 2. Interlúdio
- VICTOR ASSIS BRASIL — Suite para Sax, Piano e Cordas  
 Solista: O autor
- P. TSCHAIKOWSKY — Romeu e Julieta (Abertura Fantasia)  
 Regente MARLOS NOBRE

**Sala Cecília Meireles**

**Figura 2 - Programa da estreia brasileira da *Suíte para Sax, piano e cordas* de Vitor Assis Brasil.**

As notas de programa descrevem a obra como a “síntese de suas [de Victor] experiências [sic] musicais abrangendo Pergolesi, Villa-Lobos, Strawinsky [sic] e Ravel amalgamados com a vivência jazzística fundamental em sua formação”. Por esse documento foi possível saber ainda que a *Suíte* foi composta em 1973, nos Estados Unidos e sua estreia teria sido feita pela orquestra de alunos do Boston Conservatory.

Sendo um escopo em potencial para a pesquisa, foram feitas diversas tentativas no intuito de localizar a partitura ou alguma outra forma de registro da composição: com o maestro Marlos Nobre, com os arquivos não só da OSN, mas também da Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, da Rádio MEC (à qual a OSN era vinculada por ocasião do concerto), da Biblioteca Nacional, da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ e do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Em nenhum desses acervos foi possível localizar a peça, como também não foi possível localizá-la junto aos irmãos do compositor, o pianista João Carlos e o produtor musical Paulo Assis Brasil. Este último desenvolve projeto de preservação da memória e obra de Victor, detendo o acervo das composições de Victor Assis Brasil. Todavia, a partitura da *Suíte* também não pôde ser encontrada em seus arquivos.

Músicos que foram contemporâneos do saxofonista em Boston, nos Estados Unidos da América, como Nelson Ayres, Zeca Assumpção, Célia Vaz, Claudio Roditi e Kenny Werner, afirmaram em entrevistas não se lembrar da obra, ou não ter ideia de seu paradeiro. Por fim, foram feitos contatos com *Berklee College of Music*, onde o saxofonista estudou, com *Boston Conservatory*, e mesmo com *New England Conservatory*, que sob a influência de seu presidente Gunther Schuller e, portanto, aberto a iniciativas de confluência entre música clássica e *jazz*, talvez pudesse ter algum registro em seus arquivos. Contudo, em nenhuma dessas instituições foi encontrado algum sinal da obra.

Diante da impossibilidade de ter acesso à partitura ou mesmo a um registro sonoro, restou a tarefa de focar o estudo em outras obras que também apresentassem a característica de combinarem elementos de música clássica e *jazz*.

## 4.2 A seleção das obras a serem analisadas

Victor Assis deixou um grande número de obras inéditas. Há diversos relatos sobre um material esquecido em um apartamento. O depoimento do produtor Mário Aratanha ilustra o acontecido, dando ideia do legado deixado pelo saxofonista.

Durante anos, eram apenas duas malas comuns, com 50 quilos de partituras, guardadas na casa de D. Elba Assis Brasil. Eram "as malas do Victor", que seu irmão-gêmeo João Carlos, de casa nova no Leblon, acabou "herdando" da mãe. E quando abriu, teve uma grande surpresa: eram mais de 400 composições inéditas, que revelam quão compositor era o saxofonista Victor Assis Brasil (Aratanha, 1988).

A citação foi tirada do encarte do CD *Self Portrait*, gravado pelo pianista João Carlos Assis Brasil, um dos primeiros esforços no sentido de preservar e divulgar a parcela inédita da obra do saxofonista.

Em 2001, o produtor Paulo Assis Brasil, na fase inicial de seu Projeto Victor Assis Brasil, entrou em contato com o professor José Rua, responsável pela cadeira de saxofone da Escola de Música da UFRJ e diretor da UFRJazz Ensemble<sup>104</sup>. O objetivo era apresentar parte do material encontrado nas malas deixadas por Victor, especificamente as obras escritas para a formação de *big band*. O professor José Rua trabalhou ativamente na tarefa de organização, revisão e digitalização do material. O resultado da empreitada foi a realização de uma série de concertos, na Escola de Música da UFRJ (11/07/2001), na Sala Baden Powell e no Centro Cultural Pró-Música, de Juiz de Fora-MG (17/10/2001).

Além do material apresentado pela UFRJazz Ensemble, esta pesquisa teve acesso ao acervo que se encontra sob a guarda de Paulo Assis Brasil. Trata-se de uma extensa e variada coleção, incluindo desde esboços, *lead sheets*, cadernos de exercícios, estudos, até composições mais elaboradas e arranjos para as mais diversas formações. Uma relação com as obras cujas características se enquadram em maior ou menor grau no perfil da pesquisa é apresentada no Quadro 5.

<sup>104</sup> A UFRJazz Ensemble é um grupo criado inicialmente para a prática de conjunto dos alunos do curso de bacharelado em saxofone da UFRJ. Tem em seu currículo 3 CD's gravados e tem trabalhado com importantes músicos brasileiros, como Gilson Peranzetta, Nivaldo Ornelas, Hermeto Paschoal, Raul de Souza, entre outros.

**Quadro 5 - Relação das obras confluentes compostas por Victor Assis Brasil.**

no.	Título	Instrumentação	Data
1	<i>Asa Branca</i> (arranjo)	<i>big band</i>	s.d.
2	<i>Blues For Oliver</i>	3 saxofones soprano, 4 flautas, piano, contrabaixo, bateria	s.d.
3	<i>Brazilian Sketches</i>	<i>big band</i>	12/01/1973
4	<i>Dialogues</i>	<i>big band</i>	s.d.
5	<i>Estudo #1</i>	saxofone solo	s.d.
6	<i>Faces</i>	<i>big band</i>	s.d.
7	<i>Fugue</i>	piano	set/1973
8	<i>Greensleaves</i> (arranjo)	5 flautas, trombone, guitarra, piano, contrabaixo, bateria	s.d.
9	<i>Lines</i>	<i>flugelhorn</i> , 2 saxofones altos, trombone, baixo, piano	s.d.
10	<i>Marília</i>	<i>big band</i>	s.d.
11	<i>Minueto</i>	piano	04/03/1975
12	<i>Mirage</i>	metais e piano	s.d.
13	<i>Mirage</i>	saxofone tenor, trompete, trombone, piano, baixo, bateria	s.d.
14	<i>Modal</i>	<i>big band</i>	s.d.
15	<i>Modinha</i>	piano	jan/1974
16	<i>One for Madam</i>	piano	28/03/1973
17	<i>Osmosis</i>	saxofone alto, guitarra, cello	23/03/1977
18	<i>Penedo</i>	piano, saxofone soprano	12/1973
19	<i>Ponteio #1</i>	piano	20/08/1975
20	<i>Prelude</i>	quarteto de cordas	s.d.
21	<i>Prelude for alto sax and piano</i>	saxofone alto e piano	22/06/1971
22	<i>Prelude for trumpet piano and strings</i>	trompete, piano, cordas	s.d.
23	<i>Prelúdio</i>	piano	13/05/1979
24	<i>Quarteto #1</i>	quarteto de cordas	s.d.
25	<i>Reflexos</i>	saxofone alto, vibrafone, baixo	28/01/1977
26	<i>Saxophone Quartet #1</i>	quarteto de saxofones (satb)	s.d.
27	<i>Scattered Clouds</i>	piano	26/04/1979
28	<i>Sem título</i>	piano	15/12/1977
29	<i>Sem título</i>	saxofone alto, piano	s.d.
30	<i>Sem título</i>	saxofone alto, trompete, piano	s.d.
31	<i>Sem título</i>	piano	s.d.
32	<i>Sem título</i>	piano	set/1973
33	<i>Sem título</i>	<i>big band</i>	s.d.
34	<i>Suite for a Lost Lady</i>	trompete, saxofone soprano (alto), piano, baixo, bateria	s.d.
35	<i>Suite in Three</i>	<i>big band</i>	s.d.
36	<i>Tema</i>	saxofone tenor, trompete, trombone, piano, baixo, bateria	s.d.
37	<i>To Booker Little</i>	piano, trompete	s.d.
38	<i>Visions</i>	trompete, saxofone soprano, cordas	s.d.
39	<i>Winter Song</i>	<i>big band</i>	s.d.

Diante da impossibilidade de se analisar todo o repertório, restou fazer um recorte, obedecendo aos seguintes critérios:

1. Ter o saxofone uma participação proeminente.
2. Ser estruturado em seções contrastantes, evidenciando a intenção do compositor de uma expansão além das formas tradicionalmente utilizadas no *jazz* (*blues*, AABA, entre outras).
3. Ser o material autoral.

Pelos critérios expostos, tornaram-se elegíveis à análise as seguintes obras: *Prelude for saxophone and piano*, *Saxophone Quartet #1* e *Dialogues*.

#### 4. 3 Sobre os procedimentos analíticos

Um dos principais dilemas do início desta pesquisa residiu na decisão de qual procedimento analítico deveria ser tomado, dada a diversidade do material musical enfocado. Nicholas Cook (1987) categoriza os principais métodos em voga: (1) tradicionais, (2) análise Schenkeriana, (3) psicológicos – fenomenologistas, Leonard Meyer, Rudolph Reti, (4) formais – com ênfase na teoria dos conjuntos de Allen Forte e na análise semiótica e (5) técnicas de análise comparativa. O texto de Cook tem uma orientação pragmática, descrevendo e criticando cada método, apontando sua aplicabilidade e detectando suas vantagens e vulnerabilidades. A elaboração de questões como “O que nos diz a análise musical?”<sup>105</sup> (Cook, 1987, p. 215), e o decorrente questionamento sobre o que faz uma análise boa ou má, leva à reflexão sobre o porquê da análise, e sobre quais aspectos devem ser deixados em evidência. Assim, a leitura de Cook representa um bom ponto de partida na determinação de uma ferramenta apropriada para a análise.

Cook chama atenção para o fato das consagradas técnicas de análise funcionarem para determinado tipo de música e para outros não. Por exemplo, a análise Schenkeriana é basicamente uma ferramenta útil para ser aplicada sobre um repertório tonal, em especial a

---

<sup>105</sup> What does musical analysis tell us?

música dos séculos XVIII e XIX. Outro ponto levantado por Cook é uma tendência ao isolamento e à rivalidade por parte de analistas adeptos de um ou outro método.

Pela vertente jazzística, Thomas Owens (2002), traça uma linha descrevendo as principais iniciativas no campo da análise, citando o trabalho pioneiro de autores como Roger Pryor Dodge e Whintrop Sargeant, que apesar de sua contribuição, não podem ser considerados especialistas no assunto, já que seu principal interesse se encontrava de fato em outras áreas, sendo Dodge um coreógrafo e dançarino, Sargeant, um crítico musical, cujo principal foco era a música clássica.

Um novo estágio no campo da análise musical aplicada ao *jazz* foi atingido nos trabalhos de André Hodeir e, sobretudo, Gunther Schuller, cujos dois volumes dedicados à história do *jazz*, são hoje considerados indispensáveis. Owens ressalta ainda o crescente interesse da comunidade acadêmica, com o incremento expressivo do número de trabalhos a partir dos anos 1970. A experiência em análise por parte de seus autores torna seus textos acentuadamente distintos das perspectivas de Hodeir e Schuller. Muitos utilizam como metodologia a aplicação dos procedimentos analíticos como os descritos por Cook a solos improvisados, como Gushee (1981), que analisa o solo de Lester Young na composição *Shoe Shine Boy*, sob quatro perspectivas: motívica, formulaica, esquemática e semiótica.

Com o mesmo objetivo de Owens, Lewis Potter (1997) organizou uma antologia de artigos exemplificando algumas das formas sob as quais o *jazz* tem sido objeto de análise ao longo dos tempos. Um texto de Glenn Waterman, datado de 1924, dedicado a pianistas, tem um tom didático, reconhecendo a importância da improvisação e fornecendo orientações para a realização do *swing* e elementos característicos do *jazz*. A problemática do *swing* é também abordada no texto de Virgil Thompson, de 1936.

Porter aponta em um escrito de Sargeant seu ponto de vista centrado na tradição musical europeia, bem como sua concepção do *jazz* em sua fase inicial como um tipo de música folclórica, a qual Porter considera errônea. A antologia inclui ainda um artigo discutindo a técnica de cantoras de *jazz*, escrito por Richard Rodney Bennett, considerado por Lewis como uma opinião mais abalizada, dada sua atuação, como compositor e pianista, no meio jazzístico. A última peça da seleção elaborada por Porter apresenta excertos do mesmo texto de Gushee sobre Lester Young, citado por Owens.

Há um ponto em comum na maioria dos textos que tornam o *jazz* objeto de análise: o foco primário na improvisação. Desta forma, transcrições de solos registrados fonograficamente são utilizadas com frequência como ferramenta para avaliação das práticas improvisatórias, como produto ou processo de criação. No caso das composições de Victor Assis Brasil ora analisadas, a utilização deste procedimento torna-se inviável, já que a única das obras que foi objeto de gravação é justamente aquela onde a improvisação não se faz presente. Além disto, o escopo aqui, ao contrário da maioria das análises dirigidas ao *jazz*, como as elaboradas por Maurity (2006), não é desvendar os mistérios da improvisação jazzística, mas identificar a manifestação da confluência de *jazz* e música clássica. A partitura constitui, portanto, a fonte primária, embora a gravação existente seja utilizada para fins de comparação.

Como afirma Nascimento, “A partitura é um roteiro do que deve soar à audiência, portanto, aponta para o futuro; já a gravação é o registro de uma *performance* específica, e assim recupera um passado” (2010, p. 632). Esta afirmação está de acordo com o objetivo desta pesquisa, de fornecer subsídios para a interpretação de obras onde interagem elementos de música clássica e *jazz*. A análise da partitura consistirá primariamente na identificação desses elementos.



As obras analisadas são caracterizadas pela utilização de diversas linguagens e procedimentos composicionais. Uma hipótese para a elaboração da análise seria, portanto, a utilização de diferentes técnicas adequadas a cada situação. Entretanto, isto implicaria no aprofundamento das tecnicidades dos métodos, e na negociação nos possíveis atritos entre as diferentes teorias. Como os objetivos desta pesquisa são bem mais modestos, decidiu-se não aderir a nenhum modelo analítico em especial.

Assim, cada análise contém um quadro com o resumo formal bem como anotações de pontos de interesse, como o tipo da linguagem musical utilizada (tonal, modal, etc.), motivos melódicos e rítmicos, formações escalares, estruturas verticais e assim por diante, identificando possíveis pontos de contato entre a música clássica e *jazz*, visando nortear a interpretação das obras, bem como de repertório de características semelhantes.

#### ***4.4 Prelude for saxophone and piano***

Instrumentação: saxofone alto e piano

*Prelude* foi concluído em 22 de junho de 1971, conforme indicado no manuscrito autógrafo. A obra é formada por oito seções curtas contrastantes, sendo um resumo de sua organização formal apresentado no Quadro 6. O compositor dá indícios de sua concepção da obra claramente estruturada em oito seções através de sua anotação das letras de ensaio na partitura. Essas marcações estão de acordo quase que integralmente com o seccionamento proposto pela análise. Desta forma, as referências às seções terão correspondência com as letras de ensaio, com as devidas ressalvas.

**Quadro 6 - Esquema formal de *Prelude for saxophone and piano*.**

Seção	Andamento	Subseções - características motivicas, harmônicas e texturais		
A	(1-21) FAST 3/4	(1-11) ostinato piano	(1-4) "intro" piano (c. repetição) (5-11) - entrada sax	
		(12-17) uníssono sax e piano	(12-13) 1º membro de frase – movimento ascendente (14-17) 2º membro de frase – inciso em sequência descendente	
		(18-21) retorno ostinato		
B	(22-28) SLOW 4/4	(22-24) inclinação a Mi <sub>b</sub> menor (dórico)		
		(25-26) superposição de quintas e quartas		
		(27-28)	direcionamento a Ré <sup>♯</sup> (E <sub>b</sub> ) dórico 1ª <i>cadenza</i>	
C	(29-40) ♩=200 5/4	(29-36) estruturação em camadas	(29-30) mão esquerda - "walking bass" (31-32) + <i>background</i> mão direita completando acorde Eb7(11) (33-36) + linha sax (modo dórico)	
		(37-40) textura homofônica – célula rítmica estabelece a subdivisão do compasso em 3+2		
D	(41-54b) LENTO – 4/4	(41-42) frases de dois compassos em semínimas		
		(43-44)		
		(45-46)		
		(47-48)		
		(49-50)		
		(51-52)		
		(53-54 <sup>b</sup> )		
E	(55-74) MODERATO 2/4 – Lá menor	(55-64) piano Período ternário	(55-58) mão direita	(55-56.1) inciso – (ultrapassa barra compasso) (56.2-58) inciso sobre o III grau
			(58-60) mão esquerda (elisão)	(58-59.1) inciso sobre o III grau (8ª abaixo) (59.2-60) inciso sobre o V/III
			(61-64) duas mãos em homofonia (10ªs paralelas)	
			(64-68) entrada do sax	(64-65.1) inciso – retorno ao I grau (65.2-68) inciso sobre o III grau – 2ª figuração ampliada
		(69-74) retorno piano	(69-72) – inciso em terças, 2º figuração ampliada, cadência em Lá maior (terça de picardia)	
			(73-74) repetição 2º figuração ampliada (G7#11)	
F	(75-81) FAST 2/2	(75-76) frase baseada no inciso da seção anterior (G7M(#11))		
		(77-78) idem C7M		
		(79-80) idem – E7sus4		
		(81) (segunda) <i>cadenza</i> saxofone (E7sus4)		
G	(82-93) FAST 3/4	(82-87) motivo baseado no ostinato da seção A apresentado pelo piano		
		(88-93)	(88-88.2) sextinas elemento de ligação (88.3-93) sequências de "blocos" cadenciando numa dominante alterada de Fá	
H	(94-124) FAST 3/4 (recapitulação e coda)	(94-104) <i>ostinato</i> piano (repetição canônica)	(94-97) "intro" piano (c. repetição) (98-104) entrada do sax	
		(105-114) uníssono sax e piano	(105-110) frase original	(105-106) 1º membro de frase – movimento ascendente (107-110) 2º membro de frase – inciso em sequência descendente
			(111-114) ampliação da linha transposta	(111-112) 1º membro – mov. Ascendente (Si dórico)
				(113-114) 2º membro – mov. Descendente (esc.

			Octatônica)
		(115-124) coda	(115-117) “arpejos” Ascendentes (4 <sup>as</sup> e 5 <sup>as</sup> superpostas)
			(118-121) motivo derivado do inciso do segundo membro de frase da segunda parte seção A sobre uma dominante de Fá com 9 e ♭5 (sem fundamental)
			(122-124) escala hexafônica descendente, concluindo sobre um cluster

A primeira seção da obra (A – Fast – c. 1 a 21) apresenta uma forma ternária ABA. A definição de seus limites representa a principal divergência entre a avaliação do compositor e a da análise ora proposta. A obra começa com um *ostinato* executado pelo piano (Exemplo 6), também apresentado em notação alternativa para uma visão mais linear (Exemplo 7).



Exemplo 6 - Figuração recorrente na seção A.



Exemplo 7 - Notação alternativa da fig. de A.

Pode ser deduzido das marcações da partitura que o compositor considera os oito compassos (quatro compassos com repetição) que precedem a entrada do saxofone uma unidade autônoma, funcionando como uma introdução e estabelecendo um padrão de acompanhamento. Um procedimento semelhante é bastante usado em composições jazzísticas de orientação modal, onde frequentemente encontram-se presentes seções *vamp*<sup>106</sup>, no início e fim de composições. Assim, é natural que um músico ligado ao *jazz*, como Victor, tenha assimilado essa concepção. De acordo com tal entendimento, a seção de fato iniciaria apenas no compasso 5. É interessante notar que o compositor assume o mesmo critério na marcação da letra H, que é uma reapresentação da seção inicial. Porém, em termos de unidade e de

<sup>106</sup> Seções de acompanhamento improvisado, geralmente sobre um ou dois acordes, que se repetem indefinidamente até a entrada do solista. Embora a prática esteja associada ao *jazz*, o termo *vamping*, tem sua origem no início do século XVIII (Gammond, 2010).

continuidade, é preferível pensar nos oito compassos introdutórios já como integrantes da seção, e não como um evento isolado.

Embora à primeira vista essa figuração tenha um papel de mero acompanhamento, de preenchimento harmônico ou sustentação rítmica, ela acaba tendo um caráter temático, já que a obra apresentará posteriormente material dela derivado. Além disto, em contraste com a linha mais rarefeita do saxofone, a movimentação do piano deixa-o em evidência.

Há diversas interpretações possíveis para o acorde que predomina em sua primeira parte. Pode-se, por exemplo, concebê-lo como um acorde suspenso<sup>107</sup> de Fá com sétima e nona menor (F7(b9) ou pensá-lo como uma superposição de um acorde de Mi bemol menor (enarmonizando o Fá#) a um acorde de Fá (ainda que a terça esteja omitida). Todavia, qualquer que seja a interpretação tomada, é mais importante compreender que a prolongação deste acorde estabelece a sonoridade do modo frígio. Na segunda parte da seção, uma frase executada em uníssono pelos dois instrumentos (o piano em oitavas) ratifica a utilização desse modo. É relevante o fato de que essa frase é formada por dois elementos: o primeiro membro é um movimento escalar ascendente, enquanto o segundo é formado a partir de um inciso em sequência descendente (Exemplo 8). O desenho deste elemento apresenta uma acentuação implícita, sugerindo certa inflexão jazzística, seja por meio de uma articulação característica, ou mesmo através da interpretação das colcheias com *swing*.



**Exemplo 8 - Membros da frase da segunda parte da seção A.**

Ritmicamente a seção é caracterizada por uma movimentação contínua. A utilização do compasso 3/4 em tempo rápido sugere uma pulsação predominante em um, com exceção do deslocamento provocado pela hemíola do compasso 7. Outro aspecto a ser ressaltado é a

<sup>107</sup> Acorde com a quarta no lugar da terça. A ausência da terça deixa o acorde em estado de indefinição.

assimetria apresentada na seção. A partir da entrada do saxofone, as frases que a compõem têm respectivamente 7, 6, e 4 compassos.

A passagem para a segunda seção (B – Slow - c. 22 a 28) apresenta uma questão interpretativa. O primeiro impulso leva a conduzir naturalmente a movimentação da figuração do piano até a primeira fermata da seção. Entretanto, a indicação *on cue*<sup>108</sup> sugere que a intenção do compositor é a que haja uma *cesura* entre os compassos 21 e 22 (Exemplo 9). Ambas opções são válidas, porém a última parece ser mais coerente com a estrutura da obra, caracterizada por ruptura e aparente descontinuidade nas passagens entre as seções.

Exemplo 9 - Passagem entre as seções A e B.

As constantes interrupções provocadas pelas fermatas que delimitam as pequenas frases imprimem à seção que se inicia um caráter de recitativo, uma alternância entre movimentação e repouso, sem o estabelecimento de um pulso métrico.

As duas primeiras intervenções do piano (compassos 22 e 23) sugerem uma aproximação à tonalidade de Mi<sub>b</sub> menor, representando verticalizações sobre o I grau (com sétima, nona e décima primeira) e o V grau (suspenso, com nona e décima terceira). Entretanto, já a partir da segunda metade do compasso 24, esta inclinação tonal é enfraquecida com o aparecimento de acordes dissonantes aparentemente não funcionais. A partir da segunda frase até o acorde que precede a *cadenza*, predomina a utilização de

<sup>108</sup> Ao sinal.

estruturas verticais construídas pela superposição de intervalos de quintas e quartas justas. Uma exceção fica por conta do ataque do piano em 25.3, que apresenta uma estrutura triádica na mão direita. Entretanto, não pode ser descartada a hipótese de a presença do Mi no topo do acorde ser um equívoco do compositor, já que em todo o trecho a linha do saxofone aparece quaduplicada na parte do piano (Exemplo 10). No quarto tempo do compasso 27, o aparecimento de um acorde perfeito de Mi $\flat$  menor, quebrando o paralelismo das estruturas de quartas e quintas, pode ser interpretado como uma reaproximação da tonalidade inicial. Este retorno é confirmado no último ataque da parte escrita da seção, ainda que por enarmonia, já que se trata de um acorde de Ré $\sharp$  menor com sétima e décima primeira adicionada (D $\sharp$ m7(11)).

The image shows a musical score for Example 10. It consists of three staves: a single staff for the saxophone and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The saxophone part begins at measure 25 with a melodic line. The piano accompaniment features a complex texture of stacked chords and intervals, with a star symbol (\*) above the first piano chord. The score ends with a cadenza ad lib. marking.

**Exemplo 10 - Segunda seção – Linha do saxofone quaduplicada.**

A seção termina com uma *cadenza* improvisada. Além desta haverá outra na seção F. A elaboração de ambas será discutida posteriormente como sugestões de interpretação da obra.

Apesar da assimetria do compasso 5/4, a pulsação volta a ser uma característica marcante na seção seguinte (C -  $\text{♩} = 200$  - c. 29 a 40). Em sua primeira parte o compositor introduz os elementos que compõem a textura com entradas sucessivas, estabelecendo três planos ou camadas. Este é um procedimento bastante comum em composições jazzísticas de inclinação modal do período, como *Footprints*, de Wayne Shorter (Exemplo 11).

**Footprints** Wayne Shorter

Medium Swing  $\frac{6}{4}$  (Intro)  $\text{♩} = 174$

(bass only)  $C_{Mi}^{11}$  (add pn. & dr.) (4x5s)

(A)  $C_{Mi}^{11}$  (bass)

Exemplo 11 - Compassos iniciais de *Footprints* de Wayne Shorter.

No *Prelude* de Victor, a mão esquerda inicia com uma figuração em *ostinato* simulando um *walking bass*. A seguir, a mão direita, com notas longas, completa o acorde de  $Mi_b$ , menor com sétima e décima primeira. Finalmente, a linha melódica do saxofone completa a estrutura. Apesar de seu âmbito reduzido, compreendido entre  $Sol_b$ , 3 e  $Mi_b$ , 4, é possível reconhecer o modo dórico, pela presença de notas características.

A configuração rítmica da primeira parte da seção não permite o estabelecimento da subdivisão rítmica que é peculiar a compassos assimétricos. Isto somente será possível na segunda parte, quando o compositor abandona a textura com três elementos independentes e passa a utilizar uma figuração rítmica que lembra o padrão de acompanhamento de composições como *Take Five* (Paul Desmond) e *Mission Impossible Theme* (Lalo Schifrin), determinando a configuração interna do compasso em grupamentos de 3+2 tempos, como demonstra o Exemplo 12.

37

37 3 + 2

Exemplo 12 - Figuração rítmica 3+2.

A segunda parte da seção contrasta também com a que lhe antecede pela movimentação harmônica. A estrutura monocórdica é substituída por uma sequência de acordes suspensos com sétima e nona, interrompida pelo surgimento de dois acordes dissonantes sem aparente função harmônica: Dó com sétima, quarta suspensa e nona (C7sus4(9)) e Si<sub>b</sub> com sétima e décima primeira aumentada<sup>109</sup> Bb7(#11), que encerram a seção de maneira abrupta.

A próxima seção (D – Lento - c. 41 a 54b) apresenta um grande lirismo, sendo caracterizada por uma linha melódica ondulante construída com semínimas sobre notas longas sustentadas pela mão esquerda do piano. O contorno melódico dos dois primeiros compassos sugere a tonalidade de Sol maior, com um encadeamento harmônico de I – V/V (3ª inversão), embora a progressão vá gradativamente dela se afastar. Apesar do surgimento de estruturas triádicas na mão direita do piano, a partir do compasso 44, o ritmo harmônico é ditado pela progressão da mão esquerda.

O manuscrito autógrafo oferece algumas questões interpretativas. A primeira delas se refere à entrada do saxofone. O instrumento dobra a linha superior do piano. Entretanto a partitura traz a indicação “alto play x time only”. A questão principal aqui é definir qual seria o significado de ‘x’. A seção apresenta *ritornello* com casas de primeira e segunda vez e a parte do saxofone contém notação em ambas as casas, o que leva a se deduzir que o saxofone deva tocar na segunda vez, antecipando sua entrada para a casa de primeira vez, já que não há sentido no material nela notado se o início da participação do saxofone só se der diretamente no compasso 41. Por outro lado, o caráter tético da frase leva justamente a essa opção, ou seja, abandonar a indicação do compositor na casa de primeira vez, e realizar a entrada do saxofone exatamente na volta do início da seção.

---

<sup>109</sup> Por enarmonia, uma vez que na partitura o baixo do acorde é grafado como um Lá #.



Outra questão decorre da falta de marcações de dinâmicas no manuscrito. A textura deixa a linha conduzida por saxofone e a voz superior da mão direita do piano em evidência. O ondular do seu contorno melódico sugere sucessões de *crescendo* e *decrescendo*. No entanto, a partir do compasso 53 a altura fixa da nota superior parece deixá-la subordinada às vozes internas, sendo recomendável a adoção de uma dinâmica *p* pelo saxofone para colocar em evidência a sua movimentação (Exemplo 13).

Exemplo 13 - Linha interna compassos 51 a 53.

A passagem para a seção E se dá através de um acorde dissonante no quarto tempo do compasso 54b. A proximidade das notas no registro grave causa o efeito de um *cluster*, cuja função principal é criar ruptura.

A seção E (Moderato - comp. 55 a 74) tem uma inspiração claramente barroca. Apesar de ser escrita em 2/4, a estrutura do motivo ultrapassa a barra de compasso (Exemplo 14).

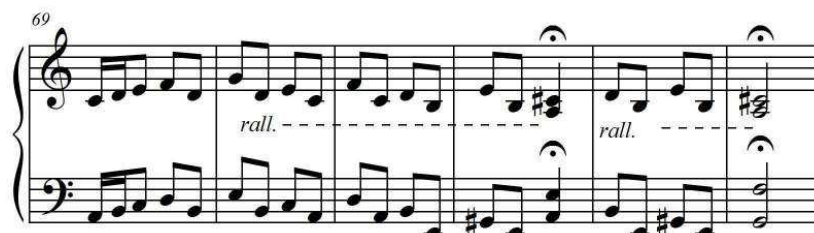
Exemplo 14 - Motivo da seção E.

Nesta seção o compositor adota integralmente uma linguagem tonal. Ainda que a textura apresente poucas estruturas cordais, a harmonia implícita nos contornos melódicos estabelece a tonalidade de lá menor.

Os compassos iniciais dão a impressão de que a seção terá uma textura polifônica, o que acaba não se concretizando, já que as entradas de piano e saxofone se dão de maneira alternada, e mesmo quando o piano executa duas linhas, estas se movimentam paralelamente.

A primeira intervenção do piano pode ser assumida como um pequeno período ternário irregular (frases de três compassos), sendo o primeiro antecedente apresentado pela mão direita, o segundo pela mão esquerda e o consequente pelo movimento de décimas paralelas. O fraseado do saxofone parte do motivo inicial ampliando sua segunda figuração.

O piano retorna com o motivo principal, desta vez apresentado com as duas linhas superpostas, em intervalo de décima. O compositor reforça o clima barroco fazendo uso de uma terça de picardia na cadência do compasso 72. Entretanto, a repetição da última figuração desfaz essa ambiência harmonizando o último ataque com um acorde de sol com sétima e décima primeira aumentada (G7#11) (Exemplo 15).



Exemplo 15 - Seção E comp. 69 a 74.

A seção F (*Fast* – comp. 75 a 81) apresenta material derivado da anterior, organizado em três frases de dois compassos, em sequência diatônica descendente, executada em oitavas e pontuadas por acordes tipicamente utilizados no *jazz*, respectivamente Sol maior com sétima maior, nona e décima primeira aumentada (G7M(9,#11)), Dó com sétima maior (C7M) e Mi suspenso com sétima e nona (E7 sus4(9)). O andamento rápido e a escrita em compasso 2/2 contribuem para a atmosfera jazzística sugerindo a utilização de *swing* para a interpretação das colcheias. A seção é concluída por outra *cadenza*.

A seção G (Fast – comp. 82 a 93) apresenta uma síntese de materiais apresentados até agora. Sua primeira parte apresenta uma figuração derivada do *ostinato* apresentado nos compassos iniciais da obra. Entretanto, aqui a maior estabilidade do movimento Lá – Mi – Lá (I-V-I) da mão esquerda do piano e a sequência descendente da mão direita utilizando notas da escala natural de lá menor caracterizam a utilização do modo eólio. De maneira análoga à primeira seção, a subida em sextinas de semicolcheias do compasso 88, na entrada do saxofone, confirma a utilização das notas desse modo. O intervalo de décima que separa as duas linhas de piano apresenta uma relação com a textura do instrumento na seção “barroca”.

Este breve elemento de ligação conduz a uma sequência de blocos de notas, estabelecendo uma relação com a textura da seção B, onde saxofone e piano também têm uma movimentação predominantemente homofônica. Os deslocamentos dos ataques para o terceiro tempo do compasso e a presença das fermatas no final da seção diluem a sensação de pulso. Os blocos de notas respeitam praticamente a mesma relação intervalar interna, estando a estrutura formada pelos intervalos, em relação com os baixos, de quarta justa, quarta aumentada, sétima menor, nona maior e décima primeira justa presente em todos os ataques.

A única diferença fica por conta do primeiro ataque, que além dos intervalos citados contém também uma terça menor. Os blocos se movimentam em saltos de quintas descendentes e quartas ascendentes. Apesar de toda dissonância provocada pelo choque das quartas justa e aumentada, a movimentação das notas sobre as quais são construídos os blocos (Si<sub>b</sub> - Mi<sub>b</sub>- A<sub>b</sub> - Ré<sub>b</sub>) permite alguma identificação com encadeamentos tonais. O ciclo de quartas é interrompido com um movimento de semitom descendente em 92.3, conferindo a fermata um sentido cadencial.

Na próxima fermata (comp.93) a relação intervalar interna da sequência é desfeita. Partindo da mesma fundamental do último ataque, é construído um acorde dominante alterado (com quinta e nona abaixadas) de Fá (C7(<sub>b</sub>5,<sub>b</sub>9)), preparando o retorno do material exposto na

primeira seção. Ainda que a seção A e, conseqüentemente, sua rerepresentação sejam de fato construídas no modo frígio, a expectativa natural de resolução desse acorde cumpre muito bem a função de reaproximação, além de que, com exceção do Mi (terça do acorde), as demais notas que o compõem pertencem à escala que predomina na seção.

A reexposição se dá de maneira canônica até o compasso 110. A partir deste ponto a segunda parte da seção é ampliada e modificada, com a utilização de novas configurações escalares (Exemplo 16).



**Exemplo 16 - Ampliação da 2a. parte da seção H.**

A estrutura ABA de sua versão original é abandonada, uma vez que não há aqui o retorno do *ostinato* do piano. O contraste provocado pelos arpejos quartais em semínimas a partir do compasso 115, em comparação ao movimento de colcheias em graus conjuntos, permite estabelecer aqui o início de uma *coda*.

A estrutura quartal é mantida brevemente, pois no compasso 117 o movimento Fá – Dó – Fá coloca em evidência novamente a nota polarizadora nas seções A e H. A partir de 118 até o final da obra será utilizada a escala hexafônica de tons inteiros. A linha, executada em terças pelo saxofone e a mão direita, é derivada do inciso do segundo membro de frase da segunda parte de A, sendo sustentada harmonicamente por um acorde dominante alterado de Fá com a fundamental omitida (Exemplo 17).

deriv. do inciso  
do 2º membro da  
2ª parte de A

118

rit.

118

rit.

C7(b9) (sem fundamental)

**Exemplo 17 - Comp. 118 e 119 - inciso derivado da seção A.**

Após a fermata do compasso 121, a obra é concluída com um movimento descendente pontuado por um *cluster*.

Percebe-se na obra, a confluência de gêneros e estilos presente não somente na citação “estilizada” de um motivo barroco, mas principalmente na postura do compositor ao utilizar um veículo da música clássica, a partitura mais detalhada, (apesar de deixar a *cadenza* em aberto) para grafar em notação tradicional elementos como acordes e levadas, que seriam deixados indeterminados num *lead sheet* comum na linguagem jazzística.

#### 4.4.1 A elaboração das *cadenze*

A *cadenza*, na música clássica, definida como “uma passagem virtuosística inserida próxima ao final de um movimento de concerto ou ária, usualmente indicada pelo aparecimento de uma fermata sobre um acorde inconclusivo, como o de tônica 6-4<sup>110</sup>” (Badura-Skoda et al., 2010), representa um momento de grande exposição e destaque ao solista em obras de cunho concertante. Originalmente passagens desse tipo eram o veículo ideal para cantores e instrumentistas demonstrarem seus dotes improvisatórios. Porém, a partir do século XIX começou a haver uma mudança nessa prática. Os compositores passaram a

<sup>110</sup> A virtuoso passage inserted near the end of a concerto movement or aria, usually indicated by the appearance of a fermata over an inconclusive chord such as the tonic 6-4.

escrever tais passagens, bem como se tornou comum a utilização de *cadenze* criadas por intérpretes renomados. Em tempos atuais raramente um concertista faz uso da improvisação. Pode ser citado como de exceção a essa prática a gravação de Branford Marsalis do *Concertino da Camera* de Jacques Ibert, onde o saxofonista cria sua própria *cadenza*, ainda que estilisticamente coerente com a obra. Entretanto, isto está obviamente relacionado com o fato de o *jazz*, e conseqüentemente a improvisação serem a principal veia do fazer musical do saxofonista.

Na prática jazzística a *cadenza* apresenta uma similaridade estrutural com sua utilização na música clássica. Normalmente apresentada no final de baladas, sobre a dominante que antecede o acorde final da obra, abre um espaço no qual o solista pode demonstrar suas virtudes técnicas, líricas e interpretativas. Como é de se esperar, no *jazz* a *cadenza* é improvisada resgatando uma prática perdida pelos concertistas clássicos.

*Prelude* apresenta duas *cadenze*, encerrando as seções B e F, ou pelo menos, há indicações em seu manuscrito autógrafo dos locais onde devam ser inseridas. No final do compasso 28 aparece indicado o termo *cadenza*. No final da seção F (comp. 81), aparece a indicação “**alto cadenza**” [grifo nosso], além de uma cifra (E7sus4) que deverá servir de base para o desenvolvimento da improvisação. Este detalhe traz à tona uma questão interpretativa. O fato de apenas a segunda *cadenza* estar explicitamente atribuída ao saxofone levanta a possibilidade de ser a primeira executada pelo piano, ainda que na partitura a indicação da primeira *cadenza* esteja anotada na pauta do saxofone. A adoção desta opção colocaria os dois instrumentistas em uma posição mais igualitária, talvez mais de acordo com o espírito da obra, já que como um todo, o piano não desempenha uma função subalterna, de mero acompanhamento. Por outro lado, a adoção dessa opção exigiria a participação de um pianista com experiência em improvisação. Logo, esta escolha fica associada ao grau de familiaridade dos músicos envolvidos em sua realização com a improvisação.

Ainda que considerando a hipótese de a primeira *cadenza* poder ser tocada pelo piano, serão apresentadas a partir de agora, sugestões para a realização de ambas no saxofone, como ilustração de duas possíveis abordagens em sua elaboração.

Em um artigo de 1958, Gunther Schuller identifica uma tendência de alguns músicos daquele momento em “trazer unidade temática (ou motívica) e estrutural à improvisação” (Schuller, 1999, p. 88)<sup>111</sup>. O texto de Schuller, considerado “talvez a mais famosa de todas as análises de *jazz*<sup>112</sup>” (Owens, 2002, p. 288), dissecou o solo do saxofonista Sonny Rollins em *Blues 7*, enfatizando a improvisação a partir da elaboração de fragmentos temáticos. Com inspiração nesse célebre artigo, o objetivo passou a ser a criação de uma *cadenza* que mantivesse uma coerência com o material originalmente composto, partindo do desenvolvimento de alguns motivos.

O primeiro passo foi a escolha de uma escala para servir de fio condutor. Conforme pôde ser observado pela análise, na primeira seção da obra prevalece a utilização do modo frígio, construído sobre a nota Fá. A segunda seção, a despeito da presença de acordes não funcionais e da movimentação paralela de estruturas de quartas e quintas, apresenta uma inclinação a Mi<sub>♭</sub> menor, como comprovam os acordes que iniciam e fecham a seção. As extensões dos acordes (7, 9, 11) sugerem a utilização de uma escala dórica. Reforçando esta ideia está o fato de ser a primeira parte da seção C de fato construída em um modo dórico sobre Mi<sub>♭</sub>. Vale ressaltar que ambos os modos, Fá frígio e Mi<sub>♭</sub> dórico, fazem uso exatamente das mesmas notas, sendo o sentido definido apenas pelas notas cadenciais. Portanto, a utilização das notas desses modos cumpriu em parte a função unificadora.

---

<sup>111</sup> to bring thematic (or motivic) and structural unity into improvisation.

<sup>112</sup> perhaps the most famous *jazz* analysis of all.

O segundo passo constou em selecionar as células ou motivos a serem trabalhados no decorrer da criação. O Exemplo 18 relaciona os elementos escolhidos para o desenvolvimento.

a) seção A - ostinato piano



b) seção A - entrada saxofone



c) Seção A - 2ª parte - 1º membro de frase



d) Seção A - 2ª parte inciso do 2º membro de frase



e) Seção B - 1ª Frase



**Exemplo 18 - Elementos utilizados na 1ª *cadenza*.**

O Exemplo 19 apresenta uma proposta para realização da primeira *cadenza*. Para fins de descrição dos processos envolvidos ela foi dividida em setores, identificados pelas marcações numéricas.



1  
*accel. poco a poco*  
*rit.*

2

3  
*accel. poco a poco*  
*p*

4  
*f* *accel. poco a poco*

5

6  
*mp* *accel. poco a poco*

7

8  
*accel. poco a poco*

9

10  
*rit.*  
*p*

Exemplo 19 - Proposta de realização da 1ª cadenza de *Prelude*.

O primeiro setor inicia com um processo de expansão gradativa de fragmentos derivados do elemento “d”. Ao atingir seu formato original, o elemento é apresentado recorrentemente e em sequência (Exemplo 20).

Exemplo 20 - Setor 1 da 1ª cadenza.

O Exemplo 21 destaca os elementos trabalhados nos setores 2 e 3. O elemento “b”, com seu segundo membro da frase ampliado pela duplicação dos valores das figuras, constitui o corpo do setor 2. É interessante notar que a apojatura de seu início é composta por notas retiradas do elemento “a”. A longa escala que inicia o setor 3 apresenta uma ampliação do elemento “c” e seu movimento ascendente é compensado com a utilização de material derivado do primeiro membro de “b”.

Exemplo 21 - Setores 2 e 3 da 1ª cadenza.

O setor 4 é formado basicamente por duas sequências descendentes usando o elemento “d” como base (Exemplo 22).

Exemplo 22 - Setor 4 da 1ª *cadenza*.

O *ostinato* executado pelo piano no início da obra, identificado no Exemplo 18 como elemento “a”, fornece a base para os setores 5 e 6 da *cadenza*. Inicialmente, sua estrutura aparece fragmentada, ritmicamente alterada e reorganizada (Exemplo 23). Posteriormente, o elemento completo é apresentado repetidamente, sendo também apresentado transposto cromaticamente. (Exemplo 24).

Exemplo 23 - Setor 5 da 1ª *cadenza*.

Exemplo 24 - Setor 6 da 1ª *cadenza*.

O setor 7 é constituído por uma sequência formada pela inversão do elemento “d”. (Exemplo 25). Este procedimento é também utilizado no próximo setor, cuja frase é derivada inicialmente de inversões em sequência do segundo membro de “b”. Note-se que aqui há a

elisão entre o final e início de cada fragmento. O setor é concluído com a apresentação do fragmento em sua disposição original (Exemplo 26).

7

*sequência*

*"d" - inversão*

*accel. poco a poco*

Exemplo 25 - Setor 7 da 1ª *cadenza*.

8

*sequência com elisões*

2º membro "a" inv. 2º membro "a" inv. 2º membro "a"

Exemplo 26 - Setor 8 da 1ª *cadenza*.

O Exemplo 27 demonstra o emprego de mais uma sequência na elaboração do setor 9, desta vez com a utilização do retrógrado do elemento “c” em transposições descendentes de terça menor.

9

*sequência descendente (transposição em 3ª menor)*

*"c" - retrógrado*

Exemplo 27 - Setor 9 da 1ª *cadenza*.

A conclusão da *cadenza* é composta por três pequenas frases livremente inspiradas no elemento “e” (Exemplo 28).

10

*frases livremente baseadas em "e"*

*rit.*

*p*

Exemplo 28 - Seção 10 da 1ª *cadenza*.

Como observado anteriormente, Victor indica na partitura, através de cifra alfanumérica, o acorde que deve servir de base para a elaboração da segunda *cadenza*. O Exemplo 29 demonstra esse acorde, bem como sua horizontalização. Embora não esteja presente na cifra (E7sus4), a adição de uma nona ao acorde ajuda a conferir-lhe uma maior fluência melódica. De fato, esta nota já era ouvida na intervenção do piano que antecede o início da *cadenza*.



**Exemplo 29 - O acorde de E7(9)sus4, e sua horizontalização.**

Vale lembrar que a horizontalização do acorde coincide com o segundo modo de uma escala pentatônica construída sobre Ré. Essa formação escalar, “talvez a mais universal entre todas, se pensarmos na sua antiguidade e na primazia de que desfruta nas músicas dos mais diferentes pontos do planeta” (Wisnik, 1999, p. 74), é também amplamente utilizada em *jazz*, *blues* e diversas outras formas de música popular urbana.

Ramon Ricker discute a utilização desse tipo de escala como ferramenta para a improvisação. Segundo esse autor, pentatônicas são “escalas de cinco notas compostas de segundas maiores e terças menores. Dentro de uma escala há dois saltos de terça menor em uma oitava, assim produzindo uma lacuna” (Ricker, 1976, p. 2)<sup>113</sup>. Embora sua definição seja um tanto turva, o exemplo musical utilizado por Ricker deixa claro que a formação a que se refere corresponde a uma escala maior sem o quarto e o sétimo graus. Não contendo estas estruturas uma sensível, ou qualquer semitom, elas se comportam como acordes e são suscetíveis a inversões, definidas por Ricker como modos.

<sup>113</sup> Five note scales made up of major seconds and minor thirds. Within a scale there are two minor thirds leaps in an octave, thus producing a gap.

Ricker propõe a superposição de pentatônicas a estruturas cordais classificando o efeito obtido de acordo com o grau de consonância e dissonância das notas das escalas com cada acorde, que seriam, em suas palavras, *more inside* ou *more outside*. Por exemplo, em um acorde de sétima dominante sobre Dó (C7), uma escala pentatônica de Dó, que contém as notas Dó, Ré, Mi, Sol e Lá, que representam no acorde respectivamente fundamental (1), nona (9), terça (3), quinta (5) e sexta (6), estaria “mais dentro”. A escala construída sobre a nota Si (Si, Dó#, Ré#, Fá#, Sol#), no outro extremo possui as sonoridades de sétima maior (7M), nona menor<sup>114</sup> (b9), nona aumentada (#9) e quinta aumentada (#5), sendo considerada mais dissonante.

Ricker apresenta em um quadro as escalas que mais caracterizam cada categoria de acordes. Para os acordes dominantes suspensos o autor sugere a construção de pentatônicas sobre notas separadas da fundamental por um intervalo de sétima menor, quarta, ou terça menor, o que significa, no caso do acorde proposto por Victor Assis Brasil (E7sus4), escalas sobre as notas Ré, Sol e Lá, apresentadas no Exemplo 30. Os números abaixo de cada nota representam a relação intervalar com o acorde.

D pentatônica                      Sol pentatônica                      A pentatônica

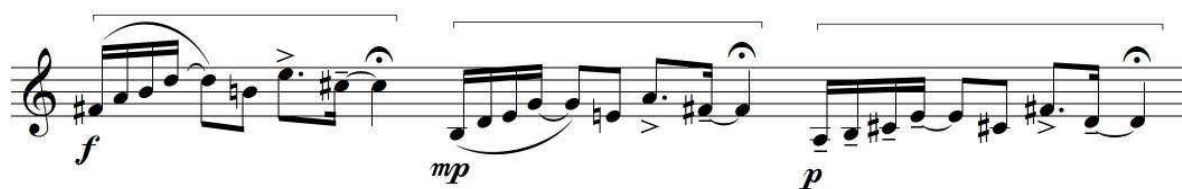
7m fund. 9 4 5                      3m 4 5 7m fund.                      4 5 13 fund. 9

**Exemplo 30 – Pentatônicas a serem utilizadas sobre o acorde E7sus4.**

Como é possível observar, as notas das escalas cumprem bem a função de delinear as sonoridades do acorde. O maior cuidado deve ser tomado em relação à nota Sol, que por representar o intervalo de terça menor deve ser utilizada como nota de passagem, para não enfraquecer o estado de suspensão que caracteriza o acorde.

<sup>114</sup> Por enarmonia.

Desta forma, a proposta aqui foi construir a *cadenza* fazendo uso da combinação dessas três pentatônicas. Não houve uma maior preocupação com um desenvolvimento temático, embora possam ser identificados incisos derivados da seção F (Exemplo 31).



Exemplo 31 - Incisos da seção F utilizados na 2ª *cadenza*.

Com exceção desta citação, o objetivo principal foi criar livremente frases ou fragmentos tendo como base as escalas mencionadas. O resultado é apresentado no Exemplo 32, com anotações das formações utilizadas, através da representação alfabética das notas que dão nome a cada pentatônica.

Exemplo 32 - 2ª Cadenza com anotação das pentatônicas utilizadas.

Estas são, portanto, duas possíveis abordagens para o preenchimento do espaço destinado à improvisação em *Prelude*. Embora as pequenas *cadenze* ora elaboradas possam até ser efetivamente utilizadas, o objetivo principal foi apontar caminhos e gerar estímulo para que o intérprete desenvolva suas próprias ideias.

#### 4.5 *Saxophone Quartet #1*

Instrumentação: Quarteto de saxofones (soprano, alto, tenor, barítono)

Apesar de o título indicar a possível existência de outros quartetos de saxofones, esta é a única composição de Victor Assis Brasil para esta formação de que se tem conhecimento. É provável que o compositor tivesse a intenção de criar outras obras para este grupo, o que



acabou não se concretizando. Entre as obras ora analisadas, o quarteto para saxofones é a que apresenta menos referências explícitas ao *jazz*. Não há seções com espaço para a improvisação e as sonoridades remetem mais a obras de compositores de música clássica do século XX que propriamente ao idioma jazzístico.

Apesar disso, há um registro fonográfico da obra, realizado pelo quarteto Saxophonia, (formado pelos músicos Idriss Boudrioua, *sax soprano*; Renato Buscacio, *sax alto*; Fernando Trocado, *sax tenor*; e Sueli Faria, *sax barítono*), cuja interpretação é bastante impregnada de um “sotaque” de *jazz*. A presunção da natural associação do nome do compositor com a música jazzística, bem como a inclinação estilística dos integrantes do grupo, podem ser apontadas como justificativas para tal opção interpretativa.

A organização formal da obra é apresentada no Quadro 7.

**Quadro 7 - Organização formal de *Saxophone Quartet #1*.**

Seção/Andamento	Subseções - características motívica, harmônicas e texturais		
A (1-19) LENTO – C (4/4)	introdução barítono (1-2b)		
	tema (2b.3-17) modo mixolídio com a sexta abaixada.	(2b.3-6.2)	
		(6.3-10.2) repetição	
		(10.3-14.2) repetição transposta 4ª justa acima	
		(14.3-17) repetição na altura original	
(17-19) codeta - “pirâmide” – F7M(9) terça omitida.			
B (20-64) ALEGRO – 2/4	1ª. parte (20-31) (estabilidade ao redor de Fá)	(20-23) barítono ostinato.	
		(24-27) soprano, alto e tenor em intervalos de quartas, movimento contrário ao barítono	
		(28-31) retorno do ostinato do barítono sobre um <i>pad</i> <sup>115</sup> em intervalos de quartas	
	2ª parte (32-52)	(32-33) barítono: movimento escalar ascendente (Fá dórico), tenor e alto: semicolcheias em quintas, soprano: conduz a melodia	
		(34) transposição um semitom acima. Barítono e soprano em oitavas (arpejo de F#m), tenor e alto continuam semicolcheias	
		(35-36) todos em oitavas.	
		(37-44) barítono, tenor e alto - harmonia em quartas. Semínimas contra colcheias do soprano. Sequência sobre a escala de tons inteiros.	(43-44) prolongação do último fragmento da sequência
		(45-49) estrutura semelhante sobre a movimentação Mi <sub>b</sub> - Ré	
		(50-53) idem sobre Ré - Mi	

<sup>115</sup> Terminologia usada por definir um tipo de acompanhamento em segundo plano, geralmente formado por figuras de maior duração (Lowell e Pullig, 2003).

Seção/Andamento	Subseções - características motívica, harmônicas e texturais		
	3ª parte (53-64)	(53-56) “introdução” por barítono, alto e tenor. F7m(9#11) sem terça (57-64) melodia soprano no mesmo modo da seção a uma 2ª. acima	
C (65-83) SLOW – 3/4	introdução (65-66) com repetição– barítono, tenor e alto – alternância de F7m e E <sub>b</sub> 7m		
	(67-83) entrada do soprano	1ª frase (67-75) frase irregular sobre harmonia recorrente (F7m-C(add9, omit.3)) 2ª frase (76-83) frase regular movimentação harmônica de Lá menor a Si bemol maior.	
D (84-110) FAST – 2/4	(84-89) textura homofônica - F#7M(#5) na segunda inversão	1ª frase (84-86.1) 2ª frase (86.2-87) 3ª frase (86.2-87)	
	(90-95) melodia barítono (arpejo Si <sub>b</sub> , aumentado)	(90-91) prolongamento Si <sub>b</sub> , (92-95) arpejo descendente – acorde aumentado sobre Si <sub>b</sub> ,	
	(96-99) retorna textura homofônica	movimento ascendente cromático das vozes (com exceção do tenor)	
	(100-110) melodia soprano/alto sobre colcheias tenor/barítono	(100-101) “intro” tenor e barítono 1ª frase (102-103) 2ª frase (104-105) 3ª frase (106-110) um semitom abaixo, ampliada	
		(111-114) entradas consecutivas	
	E (111-130)	(115-130) estrutura antifonal ( <i>call and response</i> )	(115-120) soprano ( <i>call</i> ) (121-136) alto, tenor, barítono. ( <i>response</i> ) harmonia em tríades maiores (127-130) independência do barítono anunciando a coda
CODA (131-149)		(131-134) movimento cromático ascendente baseado na disposição intervalar de D	
		(135-140) reapresentação de D, deslocamento do pedal do barítono para o início dos compassos	
	(141-144) retorno da movimentação cromática ampliada		
	(145-148) trinados – mesma disposição intervalar de D (149) conclusão em uníssono (oitavas) sobre Si <sub>b</sub>		

Em sua primeira seção (comp. 1-19), para uma atmosfera de música regional, ainda que diluída pelas dissonâncias provocadas pela movimentação paralela entre as vozes.

Lento

Exemplo 33 - Saxophone Quartet #1 - compassos 1 a 5.

A linha melódica é elaborada a partir de uma escala mixolídia com a sexta abaixada (Exemplo 33). Como afirma Peter Spitzer (2001), este modo, também conhecido como mixolídio b6, é construído sobre o V grau de uma escala menor melódica. Na realidade, o compositor utiliza a superposição desta formação escalar sobre as notas Fá, Dó e Réb, caracterizando uma politonalidade ou uma superposição de um mesmo modo construído sobre diferentes alturas, uma vez que pode ser percebida uma ambiguidade entre o procedimento tonal e o modal. A relação entre as vozes extremas (soprano e barítono) da textura permite estabelecer a nota fá, como polarizadora.

A construção obedece ao esquema “frase, repetição da frase, repetição da frase transposta uma quarta acima, repetição da frase na altura original”, caracterizando um encadeamento I-I-IV-I. Sob esse aspecto é possível estabelecer um vínculo com a tradição jazzística, já que este tipo de encadeamento pode ser encontrado nos oito primeiros compassos do *blues* tradicional (Exemplo 34).

**Exemplo 34 - Progressão de acordes do blues tradicional.**

A seção é concluída por uma “pirâmide”<sup>116</sup>, sobrepondo uma tríade perfeita de Dó maior à nota Fá, com um efeito de Fá com sétima maior e nona, com a terça omitida. (F7M(9)).

<sup>116</sup> Técnica de arranjo na qual as notas de um determinado acorde são apresentadas por meio de entradas sucessivas dos instrumentos.

Como mencionado há pouco, a interpretação do quarteto Saxophonia tem um caráter acentuadamente jazzístico. Isto fica mais evidente na segunda seção da obra (comp. 20-64), com a leitura das colcheias com *swing*. A vivência profissional dos integrantes do grupo, e a natural associação do nome do compositor ao *jazz* foram apontados como elementos determinantes para tal opção interpretativa. Entretanto, a observação da partitura pode apontar para um entendimento alternativo.

The image shows a musical score for Saxophone Quartet #1, measures 20 to 27. The score is in 2/4 time and marked *Allegro*. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Measures 20-23 show the beginning of the second section with various rhythmic patterns. Measures 24-27 continue with more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes.

Exemplo 35- *Saxophone Quartet #1*, comp. 20 a 27.

O Exemplo 35 apresenta os compassos iniciais da segunda seção de *Saxophone Quartet #1*. Dois aspectos podem dar indícios de não ser exatamente a intenção do compositor a realização das colcheias com *swing*. Em primeiro lugar, pode ser observada a indicação *Allegro*. Em obras de caráter jazzístico não é habitual a utilização de termos em italiano para designar o andamento, sendo muito mais comum o emprego de expressões como *fast*, *bright*, ou *up-tempo*. A fórmula de compasso utilizada, 2/4, é ainda mais significativa. Apesar de a maioria das composições jazzísticas terem um senso de pulso binário, sobretudo em tempos rápidos, é normalmente utilizada a notação em compasso 4/4 (♩) ou, em menor grau, 2/2 (♩). A obra *Three improvisations for Saxophone Quartet*, escrita pelo saxofonista Phil Woods, é reconhecida por sua transmigração de elementos estilísticos. “Ele [Woods] escreve com disciplina clássica embora nunca perca a inconfundível condução do ímpeto rítmico

jazzístico, combinado com uma autêntica tensão harmônica” (Ingham, 1998, p. 71)<sup>117</sup>. O terceiro movimento do quarteto de Woods tem como característica marcante a presença de sucessivas mudanças de compasso, sendo a constância da duração da colcheia um elemento de unidade. A partir do compasso 47 (Exemplo 36), quando deseja que seja adotada uma inflexão jazzística, o compositor passa a utilizar os compassos 4/4 e 3/4, passando a duração previamente estabelecida para a colcheia ser atribuída à semínima. Este procedimento torna a notação musical mais adequada à práxis dos músicos de *jazz*.

The image displays a musical score for a saxophone quartet, divided into two systems. The first system (measures 40-46) features four staves: Bb Soprano Sax, Eb Alto Sax, Bb Tenor Sax, and Eb Baritone Sax. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature is 3/4. The second system (measures 47-52) also features the same four staves, with a key signature change to two flats and a time signature of 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f, sfz), articulation (accents), and performance instructions like 'LEAD' and 'SOLO'. Measure 47 is specifically marked '(Jazz style)'.

Exemplo 36 - Phil Woods, *3 Improvisations for Sax Quartet - III* (comp. 40 a 52).

Victor Assis Brasil foi um músico com grande fluência no idioma jazzístico. É portanto presumível que se a sua intenção fosse a leitura das colcheias com *swing* ele teria lançado mão de uma fórmula de compasso mais usual nesse gênero musical.

Na seção B do quarteto de Victor prevalece a utilização de estruturas verticais em intervalos de quarta justa, como pode ser notado nas linhas sobrepostas descendentes

<sup>117</sup> He writes with classical discipline yet never loses the unmistakable drive of *jazz* rhythmic impetus, combined with authentic harmonic tension.

que soprano, alto e tenor realizam em oposição ao *ostinato* do barítono, entre os compassos 24 e 31, ou o suporte “harmônico” fornecido ao soprano entre os compassos 37 e 52. A simetria é também um princípio que guia a construção da seção. O Exemplo 37 demonstra a célula motívica que sofre transposições. Note-se que a movimentação entre os compassos 37 e 42 delinea uma escala hexafônica de tons inteiros, simétrica por si só. A alternância entre notas adjacentes, a partir do compasso 42 confere ainda ao segmento um caráter minimalista.

**Exemplo 37 - Saxophone Quartet #1 - comp. 37 a 44.**

É possível estabelecer uma ligação entre a última parte da seção e o início da obra. A figura de acompanhamento sugere um acorde de Fá com sétima maior, nona e décima primeira aumentada (F7M(9,#11)), com a terça omitida, que é muito semelhante à estrutura que delimita as duas seções. Sobre esse padrão, o saxofone soprano apresenta uma linha melódica que utiliza notas derivadas da mesma formação escalar no tema da seção inicial, transposta uma segunda maior acima.

A seção C, compreendida entre os compassos 65 e 83, é baseada em uma estrutura simples. Em compasso ternário, barítono, tenor e alto fornecem um acompanhamento tipo “um-pa” para a linha melódica conduzida pelo soprano. É notória uma referência a uma composição bem conhecida de Eric Satie, *3 Gymnopédies no. 1* (Exemplo 38), em termos de textura, estrutura e caráter.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "Lent et douloureux" and "pp". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass line consists of a simple, repetitive accompaniment pattern of quarter notes. The treble line has sparse, rhythmic chords. The second system is marked "p" and continues the same accompaniment pattern in the bass, with a more developed melodic line in the treble. The music is characterized by its simplicity and repetitive nature.

Exemplo 38 - Eric Satie, *Gymnopédie no. 1*, comp. 1-10.

A obra de Satie compartilha com este segmento da composição de Victor Assis Brasil a singeleza melódica, apoiada por uma figura de acompanhamento recorrente. A primeira parte desta seção da obra do saxofonista brasileiro utiliza inclusive o mesmo encadeamento de acordes da primeira *Gymnopédie*.

Aqui fica clara uma estruturação baseada em progressão de acordes. Ela pode ser dividida em três partes: uma pequena introdução formada pela célula de acompanhamento, uma parte baseada na alternância dos acordes de Fá com sétima maior (F7M) e Dó com nona adicionada e terça omitida (C(add9, omit.3)) e a última parte formada por uma frase que se desloca de Lá menor a Si<sub>b</sub> maior, através da utilização de acordes derivados da escala diatônica desta tonalidade.

Apesar de sua aparente simplicidade, a irregularidade fraseológica desta seção, em especial de sua primeira parte, abre espaço para possibilidades interpretativas. A introdução da seção, caracterizada pela apresentação do padrão de acompanhamento e da alternância dos acordes de sétima maior sobre Fá e Mi<sub>b</sub>, sugere uma tonalidade de Fá maior, sendo entendidos como acordes construídos sobre o I grau e o VII abaixado. Na entrada do soprano (comp. 67)

a substituição do acorde de Mi bemol pelo de Dó com nona<sup>118</sup>, cria uma situação de ambiguidade.

O segmento tem um número ímpar de compassos, o que faz com que o trecho inicie e conclua sobre o acorde de Fá, reforçando a inclinação tonal anunciada pela introdução. Mesmo com a mudança no par de acordes, que ocorre na entrada do soprano, poderia ficar caracterizado um encadeamento I-V em Fá maior, já que a ausência da terça e da sétima na estrutura vertical sobre o Dó, deixa sua função indefinida. A linha melódica delineada pelo soprano, que passa pela nota si nos compassos 68 e 72 (Exemplo 39), onde prevalece o acorde de Dó, acaba caracterizando um encadeamento I-IV no tom de Dó maior. Entretanto, a presença do Fá# nessa mesma linha aumenta a sensação de ambiguidade, deixando em evidência uma sonoridade lídia.

Exemplo 39 - Introdução e 1ª parte da seção C de *Saxophone Quartet #1*.

As seções de *Saxophone Quartet #1* abordadas até agora tiveram seus limites claramente demarcados por fermatas e mudanças de andamento. Entretanto, a partir do compasso 84 a obra manterá um mesmo andamento (Fast) até o seu final. Este trecho poderia até ser compreendido como uma única seção. Porém, mudanças texturais fornecem os parâmetros para o seccionamento ora proposto.

<sup>118</sup> Na realidade apenas o baixo do segundo acorde realmente muda, Dó em lugar do Mi<sub>b</sub>.



Entre os compassos 84 e 110 prevalece uma textura caracterizada pela presença das colcheias repetidas que funcionam como uma força motriz, uma mantenedora do pulso. A seção obedece a um esquema “*tutti* (comp.84-89) – solo (barítono, comp. 90-95), *tutti* (comp. 96-99) e *solí* (soprano e alto, comp. 102-110)”.

A notação utilizada no manuscrito autógrafo é omissa em relação a marcações de dinâmica. Entretanto, o estabelecimento de níveis diferenciados facilita a identificação dos elementos que compõem a textura, como pode ser observado nas sugestões do Exemplo 40.

Fast

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 84-91. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. The tempo is marked "Fast".

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 92-99. The score includes dynamic markings such as *mp*.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 100-105. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and a **D9** chord symbol.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 106-110. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*.

Saxophone Quartet #1 - Score

Exemplo 40 - Saxophone Quartet #1, comp. 84 a 110, com sugestões de marcações de dinâmica.

Um ponto a ser também ressaltado resulta das estruturas verticais presentes no início da seção D. O item “a” do Exemplo 41 apresenta a primeira delas, com a enarmonização do Fá# para uma melhor visualização. Reordenando-se as notas a estrutura pode ser interpretada como uma téttrade com quinta aumentada e sétima maior sobre a nota Sol $\flat$ . O motivo da seção é constituído pela alternância entre esta estrutura e outra, formada pela transposição um semitom acima de todos os instrumentos, exceto o tenor, gerando a verticalização descrita no item “b” do mesmo exemplo.

The image shows a musical staff with two measures, labeled 'a)' and 'b)'. Measure 'a)' contains a chord with notes G $\flat$ , B $\flat$ , D $\flat$ , and F $\sharp$ . Above it is the label G $\flat$ 7M(#5). Measure 'b)' contains a chord with notes G $\sharp$ , B $\flat$ , D $\flat$ , and F $\sharp$ . Above it is the label G7(#5). Both chords have an asterisk above them. Below the staff, the text '\* por enarmonia' is written.

**Exemplo 41 - Disposição das vozes no início da seção D com reordenação.**

É interessante a identificação dessas estruturas verticais, uma vez que atuarão elementos unificadores. A partir do compasso 90, quando o saxofone barítono assume o papel de solista, a estrutura remanescente é uma tríade aumentada de Si $\flat$ , cujas notas inclusive estão presentes nos arpejos descendentes do solo. Como poderá ser verificado, esta polarização ao redor de Si $\flat$  também tem uma função de unificação.

A partir do compasso 111, uma mudança significativa na textura determina o aparecimento de uma nova seção. Este segmento, que funciona como uma transição, uma ponte entre as duas seções por ela separadas, é constituído basicamente por dois elementos. A princípio, a textura anterior, predominantemente homofônica, é substituída por uma linha melódica em semicolcheias apresentada sucessivamente de maneira segmentada pelos quatro instrumentos. A manutenção da continuidade e fluidez melódica representa um desafio na execução deste trecho, sobretudo a última intervenção do saxofone barítono, já que se encontra no registro mais grave do instrumento, que por suas propriedades físicas e acústicas tem uma resposta menos rápida (Exemplo 42).

Exemplo 42 - *Saxophone Quartet #1* - comp. 111-114 (melodia fragmentada).

A segunda parte desta seção tem uma estrutura antifonal, um padrão *call-and-response*. O saxofone soprano é o responsável pelo chamado (compassos 115 a 120) e os demais instrumentos pela resposta (compassos 120 a 130). A harmonização é feita exclusivamente com tríades maiores em estado fundamental, construídas a partir da linha do barítono. O Quadro 8 apresenta os acordes utilizados e a relação que pode ser estabelecida com a tonalidade de Si $\flat$  maior, reforçando a ideia da força gravitacional em torno de sua tônica.

Quadro 8 - Encadeamento de tríades e sua relação harmônica com Si bemol maior.

acorde	F	B $\flat$	C	A	D	C	F	E $\flat$	B $\flat$	F	E $\flat$	B $\flat$
Relação harmônica (Si $\flat$ maior)	V	I	V/V	V/III	V/VI	V/V	V	IV	I	V	IV	I

Nos quatro últimos compassos da seção, o saxofone barítono desfaz a estruturação triádica com uma linha em *ostinato*. É interessante notar que as notas que integram esta linha, em conjunto com as notas sustentadas do tenor e do alto, remetem à sonoridade característica do início da seção D (Exemplo 43, comparar com o Exemplo 40).

Exemplo 43 - *Saxophone Quartet #1*, comp. 127 a 130 com a marcação de notas características.

A caracterização da última seção como uma Coda, se dá, além de sua óbvia localização no final da obra, pela função de confirmação de materiais que haviam sido apresentados na seção D. A textura volta a ser predominantemente polifônica. A seção apresenta uma segmentação em quatro blocos. Entre os compassos 131 e 134, os instrumentos, dispostos na mesma relação intervalar que caracteriza o início da seção D realizam uma movimentação paralela cromática ascendente. O mesmo procedimento se dá de maneira ampliada entre os compassos 141 e 144. A relação com a seção D fica mais clara entre os compassos 135 e 140, onde é apresentada uma variação de seu motivo rítmico característico. Os trinados presentes nos compassos 145 e 148 são igualmente construídos sobre as estruturas verticais que originaram a seção D, concluindo em oitavas sobre a nota Si<sub>b</sub>. Como destacado anteriormente, a utilização desta nota como centralizadora foi anunciada em diversos momentos da obra.

Em resumo, Podem ser identificados neste quarteto indícios da intenção do compositor de se expressar além da práxis jazzística. A ausência de espaços para improvisação, recurso tão representativo de sua atuação como saxofonista, o caráter por vezes minimalista, a citação de Satie, o encadeamento de tríades maiores, todos estes elementos sugerem uma aproximação da obra com a música clássica. Por outro lado, a falta de detalhamento na

notação musical, em temas de dinâmicas e articulações, bem como a própria associação de seu compositor com a música de *jazz*, deixam a obra aberta a possibilidades de interpretação como a proposta pelo quarteto *Saxophonia*. A adoção de um *approach* mais jazzístico ou mais clássico depende do grau de familiaridade com um ou outro estilo. Não há necessidade de a opção ser dicotômica. Pelo contrário, a existência de uma miríade de interpretações, situadas em algum ponto entre música clássica e *jazz* é válida e extremamente desejável.

#### 4.6 *Dialogues*

Instrumentação: Big Band (saxofone soprano (alto), saxofone alto, saxofone tenor, saxofone barítono, 3 trompetes, 2 trombones, guitarra<sup>119</sup>, piano, contrabaixo e bateria).

Ao contrário da tradicional formação 5-4-4<sup>120</sup> mais seção rítmica, *Dialogues* apresenta uma instrumentação mais reduzida, como a maioria das composições de Victor Assis Brasil para orquestra de *jazz*. Das partituras às quais esta pesquisa teve acesso, apenas a composição *Brazilian Sketches* utiliza a instrumentação padrão para *big band*.

Se no quarteto para saxofones os elementos com inspiração jazzística se apresentam de maneira mais diluída, esta composição é caracterizada pela alternância de seções ora inclinadas à música clássica, ora mais próximas do *jazz*, configurando o que Stuessy (1977) denomina estilo confluyente adjacente-horizontal. Seu título faz referência aos diversos “diálogos” que ocorrem durante a obra, gerados pelos entrelaçamentos de melodias executadas por grupos de instrumentos.

Um resumo de sua organização formal é apresentado no Quadro 9.

---

<sup>119</sup> Na partitura manuscrita autógrafa não consta guitarra. Porém, foi encontrada parte cavada para o instrumento.

<sup>120</sup> 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e barítono), 4 trompetes e 4 trombones.

**Quadro 9 - Resumo da Organização formal de *Dialogues*.**

<b>Seção/Andamento</b>	<b>Subseções - características motivicas, harmônicas e texturais</b>	
A (1 a 24) MEDIUM/SLOW - 4/4	(1 a 4) pergunta (soprano e trompete 1)	
	(3 e 4) resposta (trompete 2 e 3, trombones)	
	(5 a 9) “coro” (trombones, saxofones e base <sup>121</sup> )	
	(8 a 12) pergunta	
	(12 a 14) resposta	
	(14 a 19) pergunta	(16 e 17) pedal (piano e baixo)
	(18 a 19) resposta	
	(20 a 24) “coro”	
B (25 a 52) MEDIUM/SWING - 4/4	(25 e 26) “intro” – saxofones (sem o soprano), trombones e base	
	(27 a 34) tema – trompetes e soprano	
	(35) solos (improvisação) – indefinido	
	(36 e 37) reprise “intro” – saxofones (sem o soprano), trombones e base	
	(38 a 45) reprise tema – trompetes e soprano (alto)	
	(46 a 52) conclusão – melodia altos e trompetes, acompanhamento base e trombones	(51. 2) – orquestra para. Alto 1 e trompete 1 concluem em quartas paralelas.
C (53 a 78.b) SLOW - 3/4	(53 a 54.b) intro - ( <i>ostinato</i> piano)	
	(54b.3 a 74) tema – soprano, trompete 1 e trombone 1. Piano e guitarra em <i>ostinato</i> . Na repetição adiciona <i>contracanto</i> dos demais instrumentos.	
	comp. 75 a 78b – segue <i>ostinato</i> guitarra e piano.	
D (79 a 100) MEDIUM/SWING - 4/4	intro (barítono, trombones e piano) comp. 79 e 80. + melodia (soprano e trompetes), contrabaixo, bateria, trombones e saxofones. Comp. 81 a 88	
	(89 a 93) esquema pergunta-resposta-coro similar à primeira seção	(89) trompetes (pergunta)
		(90) soprano, alto (resposta)
	(94 a 100) conclusão	(91 a 93) alto, tenor, barítono, trombones e base (coro)
		(94 e 95) barítono e piano retomam movimentação. Trompetes e demais saxofones dobram arpejo piano. (96 a 100) <i>riff</i>
E (101a 107) VERY SLOW - 4/4	(101 e 102) soprano solo. Frase em terças menores descendo cromaticamente.	
	(103 a 106) repetição da linha anterior ampliada em dois compassos. Alto e trompetes 1 e 2 movimentam-se paralelamente à linha do soprano. Tenor, barítono trompete, trombones, guitarra e piano sustentam acorde baseado na escala de tons inteiros sobre dó.	
	(107) improvisação coletiva sobre a escala de tons inteiros	
F (108-115) SLOW - 4/4	(108 a 114) recapitulação. Reexposição canônica dos 7 primeiros compassos da seção inicial	
	(115) “pirâmide”. Sobreposição de duas tétrades: Lá bemol com sétima maior (Ab7M) e Si, com sétima maior (B,7M).	

A seção inicial apresenta a orquestra dividida em três grupos. A linha melódica principal é apresentada por saxofone soprano e o primeiro trompete com surdina *harmon*. O segundo grupo de instrumentos, formado pelos demais trompetes, também com surdinas, e trombones, ecoa a linha do grupo anterior, formando um esquema pergunta-resposta. Os

<sup>121</sup> Forma sob a qual comumente é referida a seção rítmica (piano, guitarra, contrabaixo e bateria)

trombones têm uma função dupla, porque se juntam aos demais saxofones e seção rítmica, formando um coro, que divide a seção em dois blocos (Exemplo 44).

As entradas de cada grupo são interpoladas, ou seja, há a elisão da terminação de uma frase com a intervenção do grupo subsequente, conferindo à seção uma movimentação constante e reforçando a referência ao título da composição. Após a primeira intervenção do “coro” (compassos 5 a 9) o procedimento imitativo dos grupos anteriores é ampliado através da expansão e transposição das frases, até ser concluído pela repetição da textura coral.





diálogo entre os grupos 1 (soprano/trompete 1) e 2 (trombones/trompetes), um pedal sobre a nota Dó, executado por piano e contrabaixo no compasso 16, além de marcar o retorno do material em seu formato original, reforça a atmosfera modal que permeia a seção.

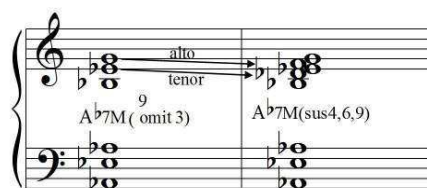
A seção B funciona quase como uma entidade em separado no decorrer da obra. O autor chegou a utilizar seu material temático como faixa-título de sua trilha sonora para a telenovela *O Grito*, da rede Globo, da qual foi produtor musical, em 1975. Este segmento é característico da linguagem jazzística. Além da indicação “*Medium/Swing*”, que sugere a inclinação interpretativa, apresenta ainda a fórmula tema-solos-tema, tradicionalmente utilizada no *jazz*.

A seção é construída sobre um único acorde, que é apresentado nos compassos iniciais. O compositor se utiliza de uma sobreposição de uma tríade de Mi $\flat$  maior sobre a nota Lá $\flat$ , resultando um acorde com sétima maior e nona, com a terça omitida (Exemplo 45).

A figuração de acompanhamento é reforçada pelos sopros: a linha executada pelo contrabaixo e pela mão esquerda do piano é dobrada pelo saxofone barítono, com algumas intervenções do segundo trombone. A mão direita do piano é auxiliada pelo primeiro trombone e os saxofones tenor e alto. Interessante notar que ao invés de simplesmente dobrar as notas do instrumento de teclado, a movimentação descendente em segundas que realizam os instrumentos de palheta enfatiza o estado suspensivo do acorde, como demonstra o Exemplo 46.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DRUMS). The score is in 4/4 time and consists of two measures. The piano part (PNO.) has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass part (BASS) has a bass clef and the same key signature. The drum part (DRUMS) has a bass clef and the same key signature. The piano and bass parts feature a descending second interval in the left hand, while the piano right hand has a sustained chord. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The score is enclosed in a box with repeat signs at the beginning and end of each line.

**Exemplo 45 -Padrão de acompanhamento da segunda seção de *Dialogues*.**



**Exemplo 46 - Estrutura cordal gerada pela movimentação dos saxofones.**

Sobre esta figuração recorrente, Victor Brasil constrói a melodia apresentada por soprano e trompetes, apresentada no Exemplo 47. Os números acima das notas estruturais referem-se à relação intervalar (identificada de acordo com o sistema de cifras alfanuméricas) entre estes e o acorde predominante na seção. Como pode ser observado, a linha melódica se apoia principalmente no intervalo de quinta e em extensões superiores do acorde.



**Exemplo 47 - "Tema" da segunda seção de *Dialogues*.**

Terminada a apresentação do tema, tem início a fase improvisatória. Há na partitura a indicação, através de cifra alfanumérica, o acorde de A<sup>♭</sup>7M(9), que servirá de base para os solistas, apesar de, como foi demonstrado, as estruturas cordais utilizadas até este ponto não terem se apoiado em uma téttrade completa, omitindo sua terça.

Esta fase tem a duração indeterminada, variando em função do número de solistas, e de suas habilidades improvisatórias<sup>122</sup>. A circularidade proporcionada pela estrutura monocórdica cria o campo propício para exploração de variações de dinâmica e texturas, do diálogo entre os solistas e seção rítmica, e de experimentação de sonoridades sobre a base harmônica.

<sup>122</sup> A título de exemplo, em apresentação realizada no dia 15 de agosto de 2010, na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro, cujo registro está incluído nos anexos deste trabalho, houve três solistas: saxofone soprano, piano e saxofone tenor.

Após os solos o tema é reapresentado e a seção é concluída por uma passagem cuja estrutura pode ser descrita como uma linha executada pelos saxofones altos, trompetes e piano, tendo o suporte de estruturas quartais realizadas por saxofone barítono, trombones e seção rítmica. A partir do compasso 51, a orquestra deixa em descoberto a conclusão da frase, realizada pelo primeiro saxofone alto e pelo trompete (Exemplo 48), com material derivado da escala pentatônica menor sobre a nota Fá, apontando a tonalidade à qual seção seguinte (C – Slow) está atrelada.

**Exemplo 48 - Conclusão da segunda seção de *Dialogues*.**

A realização deste segmento apresenta um dilema de ordem técnica. O compositor indica ao saxofonista soprano a execução da passagem no saxofone alto. Entretanto não há tempo hábil para a troca de instrumento, já que o músico é responsável pela reexposição do tema, juntamente com os trompetes. Pode-se especular que o motivo para a indicação do compositor para a mudança seja o fato de a tessitura do saxofone alto deixar a passagem em uma região mais confortável.

Desta forma, é necessário um procedimento alternativo para sua realização. O Quadro 10 apresenta algumas opções, bem como suas vantagens e desvantagens. Na partitura em anexo a este texto está expressa a opção pela primeira alternativa.

**Quadro 10 - Opções para a conclusão da 2ª seção de *Dialogues*.**

<b>Opção</b>	<b>Vantagem</b>	<b>Desvantagem</b>
1. Executar a reexposição do tema no saxofone alto	Não há a necessidade de uma troca rápida de instrumentos.	A variação tímbrica entre a apresentação e a reexposição do tema.
2. Como o tema é formado por oito compassos com repetição, o soprano pode deixar de tocar a segunda vez.	O tema é reapresentado com a instrumentação original (pelo menos a 1ª. Vez).	Diferença de timbre provocada pela subtração do soprano no ritornello.
3. Ignorar a indicação da mudança para o alto e executar o trecho no soprano.	Eliminação definitiva da troca de instrumentos.	Possível diferença de equilíbrio entre trompete e soprano na conclusão da seção. Descumprimento de uma orientação explícita do compositor.

A terceira seção é construída dentro da linguagem tonal, baseada em progressão de acordes. Um resumo da estruturação tonal é apresentado no Quadro 11.

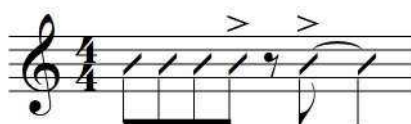
**Quadro 11 - Organização tonal da 3ª seção de *Dialogues*.**

Compassos	Acorde	relação com Fá menor
53-54b (intro)	Fm7	I
55-56	Fm7	I
57-58	Bbm7/F	IV
59-60	Fm7	I
61-62	Bbm7/F	IV
63-64	Eb7(sus4)	V/III
65-66	Fm7	I
67-68	F7(alt.)	V/IV
69-70	B <sub>b</sub> m7(9)	IV
71-72	A <sub>b</sub> 7(sus4)	V/VI
73	Db7M	VI
74	C7	V
75-78b (ostinato)	Fm7	I

A seção tem um clima melancólico, assumindo ares de um cortejo fúnebre. O piano apresenta um acompanhamento em *ostinato*, delineando nos quatro compassos introdutórios o acorde de fá menor. A partir da entrada da melodia passa a ser auxiliado em sua tarefa pela guitarra. A linha melódica principal fica por conta do saxofone soprano e do primeiro trompete, em uníssono, e do primeiro trombone, uma oitava abaixo.

A seção é apresentada duas vezes. Na primeira, apenas a melodia e o acompanhamento em *ostinato* são ouvidos. Na repetição, a entrada dos demais instrumentos (Os saxofones alto e tenor, juntamente com o segundo trombone realizando um contracanto, trompetes completando a harmonia em pontos isolados, o saxofone barítono dobrando a linha do contrabaixo e a bateria, tocada com escovas, preenchendo com efeitos) acrescenta densidade à textura e reforça a carga dramática da seção. Nos compassos 73 e 74 há um esvaziamento repentino da textura, com a saída de todos os instrumentos, exceto piano e guitarra, que prosseguem com o *ostinato*.

O elemento mais proeminente da quarta seção (D - medium/swing) é a figuração rítmica demonstrada no Exemplo 49. Este motivo é apresentado inicialmente por piano e saxofone barítono, com o suporte dos trombones (nas notas acentuadas). A seguir, o contrabaixo, o saxofone alto e o tenor, estes em movimento contrário, contrabaixo e bateria reforçam a figuração, que assume características de um *riff*, sobre a qual trompetes e saxofone soprano, em uníssono, tecem uma linha em notas longas.



**Exemplo 49 - Motivo rítmico da 4a. seção de *Dialogues*.**

A parte central da seção apresenta um ponto em comum com a seção inicial da obra, caracterizado pela interação de grupos de instrumentos (Exemplo 50). Os trompetes executam uma linha descendente em tercinas, sendo respondidos pelos dois saxofones mais agudos, que repetem a frase do grupo anterior em intervalo de sextas. O saxofone alto integra ainda o grupo subsequente, o coro juntamente com tenor, trombones e base. É possível estabelecer ainda uma relação com o desfecho da segunda seção, sendo este caso a conclusão, após a parada da orquestra, realizada através de uma frase com forte sabor de *blues*, executada pelos saxofones alto e tenor, guitarra e piano.

Exemplo 50 - Parte central da 4ª seção de *Dialogues*.

O compositor prepara a reapresentação do *riff* com uma ponte realizada pelo piano, sendo seu material duplicado e distribuído entre os sopros (Exemplo 51). O sincronismo na transição entre cada grupo, a despeito da participação unificadora do piano constitui um desafio, a exemplo do que pôde ser notado em *Saxophone Quartet #1*.

Exemplo 51 - Distribuição do material do piano.

O retorno do motivo rítmico (ver Exemplo 49), desta vez executado por toda a orquestra, com exceção da guitarra, que permanece *tacet*, confirma sua importância como elemento estrutural.

A seção E é baseada na escala em princípios de simetria. Horizontalmente, o segmento é baseado num movimento cromático descendente baseado em saltos descendentes e ascendentes de terça menor (Exemplo 52).

movimentação paralela do primeiro trompete, uma sexta abaixo e do saxofone alto, uma oitava abaixo, enquanto os demais sopros, guitarra e piano sustentam um acorde formado pela verticalização da escala de tons inteiros. É interessante notar a notação pouco convencional utilizada pelo compositor para a representação da estrutura cordal, “C *whole tone*” na parte da guitarra. Em notação mais tradicional esta poderia ser representada pela cifra C7(#5,9,#11). Após o término da descida de soprano, alto e trompete, há uma indicação para a improvisação coletiva sobre a escala de tons inteiros. Ao mesmo tempo em que o elemento improvisado pode ser considerado uma aproximação ao estilo jazzístico, a construção sobre a escala de tons inteiros, tão associada à música de Debussy, cria uma atmosfera impressionista.

A última seção pode ser vista como uma recapitulação. De fato, o segmento consiste da reexposição canônica dos sete primeiros compassos da seção inicial. A obra é então concluída com uma pirâmide construída através da superposição de duas tétrades de sétima maior, sobre Lá<sub>b</sub> e Si<sub>b</sub>.

#### 4.6.1 O papel do saxofone soprano

Um aspecto interessante em *Dialogues* é o tratamento dado ao soprano, que tem uma atuação em separado em relação ao naipe de saxofones. Enquanto os demais membros da família desempenham funções de sustentação rítmica, preenchimento harmônico ou realização de melodias secundárias, o soprano é responsável juntamente com os trompetes, por apresentar as linhas melódicas principais da obra.

O saxofone soprano é considerado, entre os membros da família de instrumentos criados por Adolphe Sax, o de mais difícil controle. Devido a suas características físicas, exige do intérprete extrema dedicação, sob pena de soar “rouco, desafinado e geralmente bastante desagradável”<sup>123</sup> (Turner, 1998, p. 96). Sua sonoridade nasalada e exótica, ao mesmo

---

<sup>123</sup> Raucous, out of tune and generally rather unpleasant.



tempo em que lhe confere destaque e distinção, torna difícil sua combinação com o som de outros instrumentos.

Para contornar seus conhecidos problemas com afinação, muitos músicos passaram a empregar o instrumento quando queriam evocar uma atmosfera oriental (Segell, 2006) ou criar uma atmosfera de *blues*. O próprio Victor Assis Brasil, como fica evidenciado por seus registros fonográficos, fazia bastante uso desse recurso. Entretanto, esta flexibilidade microtonal só pode ser aplicada aqui na seção improvisatória, uma vez que a maioria das linhas aparece dobrada por um ou mais instrumentos, exigindo precisão na entonação. Mesmo na passagem *solo* que inicia a quinta seção (comp. 101 e 102), deve ser observada esta exatidão, já que o saxofone alto e o primeiro trompete reproduzirão sua movimentação dois compassos adiante. O fato de que boa parte do material utiliza a região extrema aguda do instrumento, que é mais crítica, exige do músico o máximo controle. Não se pretende afirmar aqui que precisão na emissão do som e de afinação sejam atributos exclusivos de músicos com orientação clássica. Pelo contrário, são requisitos obrigatórios a qualquer instrumentista e em qualquer estilo musical. É importante ressaltar, entretanto, que músicos ligados à prática jazzística podem encontrar na disciplina da escola clássica do saxofone clássico, um dispositivo eficaz para o aprimoramento técnico e interpretativo.

Assumindo que o saxofonista soprano execute a função de improvisador, é importante que o músico conheça os dispositivos e técnicas de improvisação, aproveite as possibilidades de variação tímbrica do instrumento, ora mais suave, ora mais agressivo, crie interação com a seção rítmica e assim por diante. Por outro lado, as passagens de *ensemble* requerem não só o já citado rigor de entonação, mas também a capacidade de amalgamar seu som aos demais instrumentos. Portanto, é necessário ter uma grande versatilidade. Transitar com naturalidade e fluência entre os estilos clássico e jazzístico certamente pode enriquecer sua *performance*.

#### 4.7 A interpretação das obras confluentes de Victor Assis Brasil.

O enfoque dado às três composições ajuda a apontar caminhos para sua interpretação. A confluência de elementos de *jazz* e música clássica se manifesta de diversas maneiras e em variáveis níveis de intensidade, requerendo a versatilidade do intérprete. A formação instrumental e o próprio apelo contido no título de *Prelude for saxophone and piano* sugerem uma interpretação mais camerística, mas sempre levando em conta as matrizes de *jazz* presentes na obra. Neste sentido, as duas *cadenze* representam um especial ponto de contato com a prática jazzística, já que foram concebidas como espaços para a improvisação, um procedimento que era preponderante na atuação do instrumentista Victor Assis Brasil. A descrição dos processos de sua elaboração visou apontar caminhos para músicos menos acostumados com a prática da improvisação, uma amostra das inúmeras possibilidades para sua realização. Nas *cadenze* criadas, não houve a preocupação de se adotar um sotaque jazzístico, embora uma inclinação estilística nessa direção possa ser utilizada, em termos de timbre, articulação e assim por diante.

A análise de *Saxophone Quartet #1* apontou também para uma abordagem mais aproximada da escola clássica, já que os elementos jazzísticos parecem mais diluídos. Isto, entretanto, não invalida a opção interpretativa do Quarteto Saxophonia, que pela orientação de seus integrantes, aproxima-se da linguagem característica do *jazz*. Desta forma, a obra apresenta um leque de possibilidades para sua interpretação, variando em função da maior familiaridade dos músicos envolvidos na *performance* com um estilo musical ou outro.

A massa sonora da formação de *quasi big band* utilizada em *Dialogues*, a presença de extensa seção com solos improvisados e manutenção do pulso com o suporte de uma seção rítmica, remetem naturalmente a uma interpretação mais jazzística. Fazendo uma analogia inversa com o tratamento dado a *Dialogues*, é igualmente importante considerar os elementos que aproximam a obra da música clássica em diversos momentos.

Isto não quer dizer que o conhecimento pleno das duas escolas principais do saxofone seja condição *sine qua non* para a interpretação das obras confluentes de Victor Assis Brasil. O próprio compositor, a despeito de seu interesse por música clássica e da efetiva utilização de elementos dela provenientes em composições como as ora analisadas, enquanto saxofonista, foi praticamente um autodidata e sua maneira de tocar era totalmente inserida nos cânones do estilo jazzístico, sem qualquer referência ao saxofone clássico. Todavia, o intercâmbio entre os preceitos das duas escolas com certeza traz muitas vantagens para os adeptos de uma ou outra.

Como chama a atenção Kyle Horch (1998b), há benefícios de músicos com orientação clássica desenvolverem, ainda que minimamente, alguma habilidade em improvisação. Este ponto de vista é compartilhado por Claudio Dauelsberg.

Pode-se considerar, contudo, que, mesmo que o intérprete erudito não seja exposto à necessidade de improvisar em tempo real em seus concertos e recitais, a improvisação, ainda assim, pode ocupar um espaço de grande importância em sua formação. O desenvolvimento nas práticas improvisatórias permitiria ao intérprete a elaborar ou precompor cadências para concertos, prelúdios ou até mesmo arranjos próprios de composições já existentes, além de ampliar sua visão para o entendimento da obra a ser interpretada (Dauelsberg, 2001, p. 159).

A manifestação de elementos estilísticos de *jazz* vai além do simples do fato de se utilizar improvisação ou não. Há um complexo conjunto de características envolvendo articulação, *swing*, formações escalares, vocabulário harmônico, e assim por diante. O saxofonista treinado na tradição clássica deve levar em conta a presença desses elementos na construção de um ideal interpretativo deste tipo repertório. Não se trata da literal aplicação do sotaque jazzístico na interpretação das obras, mas a busca pelo equilíbrio entre elementos da escola jazzística e da escola clássica, tornando as leituras mais interessantes.

Por outro lado, o intérprete de *jazz* (e também de música popular, de uma maneira geral) pode obter muitas vantagens do conhecimento do assim chamado *legit saxophone*. O refinamento em aspectos como sonoridade, afinação e articulação certamente contribui para um melhor desempenho em sua *performance*. Um conhecimento mais aprofundado de

questões como forma, estrutura, fraseologia, estilo, pode promover um amadurecimento interpretativo que só lhe pode trazer benefícios.

A questão então é encontrar o ponto de equilíbrio entre *jazz* e música clássica na realização das *performances*. A pianista Sara Cohen, referindo-se à *Brasileana n° 7 para saxofone tenor e piano*, de Radamés Gnattali, obra caracterizada pela fusão de elementos de música clássica e popular urbana brasileira, afirma que “o grande desafio dessas obras é portanto achar um amálgama entre essas coisas, quer dizer, encontrar a ‘ginga’ do popular sem exageros e ao mesmo tempo realizar as sonoridade e inflexões filigranadas do mundo erudito (Pinto, 2005, p. 82)”. Este tipo de direcionamento interpretativo se mostra adequado na leitura das obras confluentes de Victor Assis Brasil. Logicamente, o *approach* tomado vai variar em função do grau de familiaridade do intérprete com cada estilo. O reconhecimento das peculiaridades de cada escola de saxofone e a versatilidade para transitar entre elas configura-se em uma ferramenta apropriada para a realização de *performances* equilibradas e consistentes.

Em anexo ao presente texto, encontra-se um CD com o registro de um show realizado no dia 15 de agosto de 2010, na Sala Baden Powell, no Rio de Janeiro, do qual tomaram parte o pianista Eduardo Henrique, o quarteto de saxofones Palheta Carioca (Marco Túlio – soprano, Wladimir Marques – alto, Vinicius Macedo – tenor, Vitor Medeiros – barítono), e a UFRJazz Ensemble, dirigida pelo prof. José Rua. No espetáculo, denominado *A Música Confluente de Victor Assis Brasil*, foram apresentadas, além das 3 composições que foram objeto de análise, outras obras compostas ou arranjadas por Victor Assis com as mesmas características confluentes. O registro representa, portanto, um resultado prático dos argumentos aqui propostos. Consta também a gravação de *Saxophone Quartet #1*, realizada pelo quarteto Saxophonia, para exemplificar as possibilidades interpretativas aplicáveis à obra. A comparação com a interpretação do quarteto Palheta Carioca, cujos integrantes são

formados pelo curso de bacharelado da UFRJ, que tem um currículo voltado para a escola clássica do saxofone, permite a percepção das diferenças em termos de articulação, timbre, ornamentação e utilização de *swing* na leitura das colcheias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título desta tese traz em si a síntese dos objetivos da pesquisa, indicando pontualmente seu escopo. Em outras palavras, pode-se dizer que a pesquisa visou identificar a ocorrência de elementos de dois estilos musicais, o *jazz* e a música clássica, em um repertório escrito por um músico que, embora normalmente associado com o primeiro, teve respeito e admiração pela música clássica, o que o levou à criação de um considerável número de obras em que as características de ambas as linguagens podem ser percebidas de maneira simultânea ou alternada. Buscou-se então criar subsídios para a interpretação desse repertório.

Assim, o presente texto foi direcionado em primeiro lugar aos saxofonistas, aqueles que escolheram a criação de Adolphe Sax como o meio para a expressão musical. O instrumento, menosprezado por alguns críticos por sua aparente (e ilusória) facilidade no manejo, mal visto por outros pela aspereza e pela falta de *finesse* de alguns de seus executantes, tornou-se, acima de tudo, amado por muitos: compositores, intérpretes e sobretudo o público, por sua sonoridade marcante e cativante e por seu potencial expressivo.

Desta forma, uma substancial parcela desta tese foi dedicada ao instrumento, ou melhor, à família de instrumentos criada por Sax. Foram descritas as duas mais importantes escolas do saxofone, o emblemático papel do instrumento na música jazzística, cujas sonoridades acabaram por deixar suas marcas nas diversas formas de música popular (*pop-rock, reggae, funk, etc.*), e seu menos conhecido, mas não menos interessante papel na música clássica, na orquestra, em formações camerísticas e como instrumento solista. Foram apontados os pontos que distinguem as duas escolas, muitos deles decorrentes de degenerações estilísticas e deficiências no aprendizado. Foram apontados também os pontos que deixam as escolas mais próximas e as vantagens do conhecimento de ambos os estilos para uma interpretação consistente de repertório com características confluentes.

O personagem principal desta pesquisa, o saxofonista Victor Assis Brasil, teve sua música associada à prática jazzística. Suas declarações, sobretudo no início da carreira, confirmam suas intenções de se expressar através da improvisação, seguindo os passos de John Coltrane, Phil Woods, Cannonball Adderley e outros ícones do saxofone jazzístico. Sem ter sido um pioneiro, seu nome acabou se tornando um emblema da música jazzística no Brasil.

Entretanto, no decorrer de sua trajetória musical, especialmente o período em que viveu no diversificado ambiente musical de Boston (EUA), em *Berklee College of Music* e suas cercanias, propiciou o ambiente adequado para suas experimentações, resultando numa coleção variada de obras para diversas formações nas quais se manifestou a confluência de elementos diversos.

Acredita-se que o breve perfil biográfico elaborado para este trabalho represente uma contribuição ao fornecer mais detalhadamente aspectos da trajetória artística de Victor Assis Brasil, indo além das parcas e imprecisas informações disponíveis no meio cibernético, as quais infelizmente contaminaram textos acadêmicos.

Tendo o *jazz* representado uma parte importante de sua obra, um espaço significativo foi dado a essa música, com ênfase ao processo de transformação a que foi submetido no decorrer de sua história, tendo passado de música com origem no folclore a música de entretenimento e, posteriormente, a música predominantemente artística. Ao adquirir tais características, o *jazz*, ainda que preservando suas peculiaridades, se aproximou da música clássica, no sentido de música para ser apreciada e avaliada por valores e padrões artísticos e estéticos. Quando abraçou o *jazz* como principal veio artístico, Victor o fez pensando em expressar-se através de uma linguagem musical que considerava autêntica, uma posição de resistência a um circuito musical comercial dominado por banalidades. Desta forma, uma

aproximação de suas composições, ou de parte de sua produção, com a música clássica é compreensível e justificável.

A consciência de validade artística tem sido compartilhada pelos músicos de *jazz*, sobretudo após o *bebop*. Isto fortaleceu a imagem desta linguagem musical como manifestação cultural. Antes porém, já podiam ser notadas as colaborações mútuas e a transmigração de elementos estilísticos entre as duas linguagens. O movimento *Third Stream*, que teve suas bases no pensamento de Gunther Schuller, foi uma das mais conhecidas tentativas de se sistematizar essa miscigenação entre *jazz* e música clássica. Na fase inicial da pesquisa chegou-se a levantar a hipótese de Victor Assis Brasil ter sido influenciado diretamente pelo movimento, o que foi refutado por pessoas de seu convívio direto, como o trompetista Claudio Roditi, amigo e parceiro musical, e o pianista João Carlos Assis Brasil, irmão gêmeo do saxofonista. A natureza restritiva do pensamento de Schuller, estreitando os limites da música *Third Stream* contribui para o não enquadramento da música de Victor nessa categoria. Entretanto, muitas de suas características são compartilhadas, conforme foi discutido na seção destinada ao movimento liderado por Schuller.

O conceito de música confluyente, desenvolvido por Clarence Stuessy, mais amplo e flexível, acabou sendo mais adequado para encampar a parcela de produção de Victor Assis Brasil que mescla características de clássico e *jazz*. O termo confluyente foi usado recorrentemente nesta pesquisa.

Há que se registrar o sentimento de frustração por não ter sido possível localizar a *Suíte para Sax, piano e cordas*, obra que foi inspiradora para a elaboração desta pesquisa e que sintetizaria os ideais de confluência estilística aqui abordados. É lamentável a perda de qualquer obra de arte, ainda mais uma que, tendo sido apresentada pelo próprio autor, como solista, em uma das mais tradicionais salas de concerto do país e regida por um dos maiores compositores brasileiros, coroou os esforços de Victor Assis Brasil no campo da confluência.



Contudo, espera-se que a abordagem dada às três obras que foram objeto de procedimentos analíticos, *Prelude for saxophone and piano*, *Saxophone Quartet #1* e *Dialogues*, tenha sido suficiente para ilustrar as características confluentes de suas composições, bem como possa ter apontado caminhos possíveis para sua interpretação.

Puderam ser verificados vários elementos que caracterizam a confluência: A citação de compositores de música clássica, como Satie, a presença de motivos derivados de música barroca, a utilização de uma notação mais convencional, o uso de uma escrita contrapontística, bem como a presença de espaços para improvisação, passagens com a interpretação de colcheias em *swing*, uma notação com menor detalhamento em relação a dinâmicas e articulações, propiciando uma maior liberdade ao intérprete.

A abordagem interpretativa destas obras e de outras com as mesmas características varia em função da familiaridade com uma ou outra escola de saxofone. As opções em termos de timbre, articulação e inflexão são naturalmente afetadas pelo meio onde o músico está inserido ou pela linguagem musical com a qual está mais habituado. Não há uma interpretação que possa ser considerada única, correta, em detrimento a todas as outras. Pelo contrário, a riqueza deste tipo de repertório reside justamente na ampla gama de possibilidades com que pode ser interpretado.

Esta pesquisa reflete o pensamento de seu autor e foi, em parte, inspirada em sua atuação profissional, como instrumentista que tem transitado por diversos gêneros e estilos: MPB, samba, choro, *jazz*, música instrumental, *soul music*, música clássica (de câmara e orquestral), e também como professor universitário, orientando alunos e apresentando-lhes repertórios, ampliando seus horizontes e conciliando suas práticas musicais. Este pesquisador, acima de tudo, comunga com as ideias de Duke Ellington, Radamés Gnattali e Victor Assis Brasil, de que a música, ainda que respeitadas as peculiaridades idiomáticas, está muito acima de qualquer tipo de categorização.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

ALVES, Izilda. A despedida de Victor Assis Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 jun. 1977. Folha Ilustrada, p. 21.

ARATANHA, Mario. Encarte de JOÃO CARLOS ASSIS BRASIL. *Self Portrait: Assis Brasil por Assis Brasil*. Kuarup Produções Ltda, 1988. 1 CD (ca. 36 min). KCD041.

ASHTON, Don. In the twentieth century. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 20-36.

BADURA-SKODA, Eva et al. Cadenza. In: *Grove Music Online. Oxford music online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023>>. Acesso em: 24 mai. 2010.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, 1985.

BASKERVILLE, David Ross. *Jazz influence on art music to mid-century*. 1965. Tese (Doutorado em Música) - University of California, Los Angeles.

BATE, Philip. Saxophone In: SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 534-539.

BERKLEE COLLEGE OF MUSIC HOME PAGE. Disponível em: <<http://www.berklee.edu>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

BERLIOZ, Hector. *Treatise on instrumentation*. Enlarged and Revised by Richard Strauss. Translated by Theodore Front. New York: Edwin F.Kalmus, 1948.

BEZERRA, V. A. Victor Assis Brasil (1945-1981). *E- jazz, o site do jazz e da música instrumental brasileira*. Disponível em < <http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=164>>. Acesso em: 23 fev. 2009.

BIERLEY, E. Paul. *John Philip Sousa, american phenomenon*. Revised Edition. Miami: Warner Bros. Publications, 2001.

BLAKE, Ran. Third Stream and the importance of the ear. A position paper in narrative form. *College Music Symposium*, Volume 21/2. Disponível em <[http://www.music.org/cgi-bin/symp\\_show.pl?h=36&f=28&id=277](http://www.music.org/cgi-bin/symp_show.pl?h=36&f=28&id=277)>. Acesso em: 28 de mar. De 2009.

BORELLI, Marcos. *Victor Assis Brasil*. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/vitorbio.html>>. Acesso em: 23 fev. 2009.

BRASIL, Victor Assis. *Partituras*. Seleção Paulo Assis Brasil. Rio de Janeiro: Compasso Produções Artísticas, 2001, v-1.

BRUBECK, Darius. 1959: the beginning of beyond. In: COOK, Mervin; HORN, David (Ed.). *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 177-201.

CARAVAN, Ronald. *Preliminary exercises & etudes in contemporary techniques for saxophone*. Medfield: Dorn Productions, 1980.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHEW, Geoffrey. Articulation and phrasing. In: *Oxford music online*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40952>. Acesso em: 24 mar. 2010.

CIPOLLA, Frank J.. Patrick S. Gilmore: the Boston years. *American music*. University of Illinois Press. Vol. 6, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 281-292. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3051884>>. Acesso em: 15 out. 2009.

CLAM – Centro Livre de Aprendizagem musical. *Nossa história*. Disponível em <<http://www.clamzimbo.com.br/principal.html>>. Acesso em: 17 fev. 2009.

COKER, Jerry. *Listening to jazz*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1978.

COMETTANT, Oscar. *La musique de La Garde Républicaine en Amérique. Histoire complète et authentique*. Paris: Imprimerie Boullay, 1894.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.

CREASE, Robert P.. Jazz and dance. In: COOKE, Mervin; Horn David (Eds.) *The Cambridge companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge Press, 2002, p. 69-80.

DANIELS, Douglas Henry. *Lester leaps in: the life and times of Lester Young*. Boston: Beacon Press, 2002.

DANIELS, Eddie. Biography. In: Eddie Daniels Home Page. Disponível em <<http://www.eddiedanielsclarinet.com/bio.html>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

DAUELSBERG, Claudio Peter. *A importância da improvisação na formação musical do intérprete*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de pós-graduação em música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DAVIS, Nathan. *Writings in jazz*. Dubuque: Gorsuch Scarisbrick, Publishers: 1978.

DEAN, Jeffrey. Swing. In: *Oxford music online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e6582>>. Acesso em: 31 mar. 2010.

DELANGLE, Claude ; MICCHAT, Jean-Denis. The contemporary saxophone. Trad. Peter Nichols. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 161-183.

DELANNOY, Luc. *Pres: The life of Lester Young*. Trad. Elena B. Odio. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1993.

DIEKEN, Sandra. Curriculum vitae. Disponível em:  
<<http://www.myballet.de/index.php?id=636&L=0>>. Acesso em: 14 fev. 2009.

DYER, Richards. Composer builds a bridge between classical and jazz. *The Boston Globe*. Boston, 19 out. 2003. Seção Arts/Entertainment. P. N6.

E-PIPOCA. Sala Vip. A rainha da noite. Disponível em:  
<[http://epipoca.uol.com.br/filmes\\_detalhes.php?idf=11873](http://epipoca.uol.com.br/filmes_detalhes.php?idf=11873)>. Acesso em: 23 fev. 2009.

ESCUDIER, Leon et Marie. *Dictionnaire de musique théorique et historique*. 5. ed. Paris: E. Dentu, Libraire Éditeur, 1872.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. Artigo (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

FERLING, Franz Wilhelm. *48 famous studies for oboe or saxophone and 3 duo concertants for 2 oboes or 2 saxophones*. San Antonio: Southern Music Co., 1958.

FIGUEIREDO, Afonso C. S. *Improvisação no saxofone: a prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FRANCIS, André. *Jazz*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FULLER, David. Notes inégales. In *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20126>>. Acesso em: 24 mai. 2010.

G. SCHIRMER INC. Associated music publishers, Inc. Gunther Schuller. Informação Disponível em:  
<[http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2419&State\\_2872=2&ComposerId\\_2872=1400](http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2419&State_2872=2&ComposerId_2872=1400)>. Acesso em: 13 fev. 2009.

GAMMOND, Peter. Vamping. *The Oxford companion to music*. Ed. Alison Latham. *Oxford music online*. Disponível em:  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7062>>. Acesso em: 6 mai 2010.

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

GUEST, Ian. Curriculum Vitae. Disponível em:

<<http://www.mariana.com.br/ianguest/cvitae.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2009.

GUSHEE, Lawrence. Lester Young's 'Shoe Shine Boy'. In: INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY. *Report of the Twelfth Congress, Berkeley. 1977*. Kassel: Barenreiter, 1981. p. 151-169.

HENDERSON, Clayton W. Minstrelsy, american. In: *Grove music on line*. Oxford University Press. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18749>>. Acesso em: 18 nov. 2009.

HORCH, Kyle. Saxophone technique. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 75-87.

\_\_\_\_\_. Teaching saxophone. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 189-197.

INGHAM, Richard. The saxophone quartet. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 65-74.

\_\_\_\_\_. Jazz and the saxophone. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 125-152.

JACKSON, Roland. *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2005.

JAMES, Burnett; DEAN, Jeffrey. Jazz. In: LATHAM, Alison (Ed.) *The Oxford companion to music. Oxford music online*. Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3532> (Acesso em: 1 Out. 2010).

JOHNSON, Bruce. Jazz as cultural practice. In: COOKE, Mervin; Horn David (Eds.) *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge Press, 2002, p. 83-113.

JOYNER, David. Analysing Third Stream. In: *Contemporary music review*. 2000, Vol. 19, Part 1, pp. 63-87.

KENNEY III, William Howland. Jazz and the concert hall: The Eddie Condon concerts, 1942-1948. *American Music*, Vol. 1, No. 2 (Summer, 1983), pp. 60-72.

LACOUR, Guy. *Douze esquisses dans le style contemporain*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 1987.

LIEBMAN, David. *Developing a personal saxophone sound*. 2. ed. Medfield: Dorn Publicatons, Inc., 1994.

LINDEMAN, Henry. *Henry Lindeman method: a detailed analysis of embouchure, breathing, tone production, vibrato, tonguing, phrasing, articulation*. New York: Mills Music, Inc., 1934.

LINHARES, Leonardo Barreto. *Pro Zeca, de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira*. 2007. Artigo (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

LISZT, Franz. *Letters of Franz Liszt*. Charleston: BiblioBazaar, 2008, v.1.

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. *Arranging for large jazz ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.

LYLEY, Thomas. Invention and development. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 1-19.

\_\_\_\_\_. The repertoire heritage. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 52-64.

MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

McKIM, Debra Jean. *Joseph Allard: his contributions to saxophone pedagogy and performance*. 2000. Tese (Doutorado em Artes). University of Colorado.

MELLO, Zuza Homem de. O jazz no Brasil. In: FRANCIS, André. *Jazz*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 279-285.

MILLARCH, Aramis. A Batalha de Assis. *Estado do Paraná*. Curitiba, 27 de abril de 1975. *Jornal da Música Popular*. p. 44.

\_\_\_\_\_. *Jazz não jaz*. Vive, hoje, no Guaíra. *Estado do Paraná*. Curitiba, 03 de junho de 1977. *Almanaque*. Tablóide. p.1.

MILSON, David. Vibrato. In: *Oxford music on line*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e7129>>. Acesso em: 16 mar. 2010.

MOENS-HANEN, G.. Vibrato. In: *Grove music on line*. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29287?q=vibrato&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29287?q=vibrato&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>. Acesso em: 16 mar. 2010.

NASCIMENTO, Hermilson. A partitura na análise da música popular: construindo uma instância provisória de representação do original virtual. In: RAY, Sonia (Org.) ANAIS DO XX CONGRESSO DA ANPPOM. p. 631-635.

NEUMANN, Frederik. The notes inégales revisited. In: *New essays on performance practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1989, p. 65-76.

NEW ENGLAND CONSERVATORY. Gunther Schuller. Disponível em: <<http://necmusic.edu/archives/gunther-schuller>>. Acesso em: 13 fev. 2009.

NEWMAN, Anthony. *Bach and the Baroque: European source materials from the Baroque and early classical periods with special emphasis on the music of J.S. Bach*. 2. ed. Hillsdale: Pendragon Press, 1995.

NIEHAUS, Lennie. *Basic jazz conception for saxophone*. Hollywood: Try Publishing Company, 1966, v. 1.

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL. Notas de programa do concerto inaugural da temporada 1976. 2 mai. 1976. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles.

OWENS, Thomas. Analysing jazz. In: COOK, Mervin; HORN, David (Eds.). *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 286-297.

PERRIN, Marcel. *Le saxophone : son histoire, sa technique et son utilisation dans l'orchestre*. Paris: Éditions Fischbacher, 1955.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: ATKINS, E. Taylor (ed.). *Planet jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

\_\_\_\_\_. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: *Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM*. Associação Brasileira. N. 11. Dezembro 2005, p. 197-207.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. 2005. Dissertação (Mestrado em música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1969.

PORTER, Lewis. *Jazz, a century of change. Readings and new essays*. New York: Schirmer Books, 1997.

\_\_\_\_\_. *John Coltrane: his life and music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 2001

RAFAELLI, José Domingos. *Victor Assis Brasil*. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/vitorbio.html>>. Acesso em: 9 set. 2009.

RASCHER, Sigurd. *Top-tones for the saxophone: four-octave range*. 3. ed. New York: Carl Fischer, Inc., 1977.

RASULA, Jad. The jazz audience. In: COOK, Mervin; HORN, David (Eds.). *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.55-68.

RICKER, Ramon. *Pentatonic scales for jazz improvisation*. Miami: Belwin Inc., 1976.

ROACH, David. Jazz and rock techniques. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 88-93.

ROBINSON, J. Bradford. Swing. In: *Oxford music online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27219>>. Acesso em: 31 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. Riff. In *Grove Music Online. Oxford music online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23453>>. Acesso em: 4 mar. 2010.

RONKIN, Bruce e FRASCOTTI, Robert. *The orchestral saxophonist*. Cherry Hill: Roncorp Publications, 1978, v. 1.

\_\_\_\_\_. *The orchestral saxophonist*. Cherry Hill: Roncorp Publications, 1984, v. 2.

ROSSARI, Gustavo. *53 melodious etudes for saxophone or oboe - Book 1 (arranged by Gerardo Iasilli)*. San Antonio: Southern Music Co., 1966.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHULLER, Gunther. *Early jazz: its roots and musical development (the history of jazz)*. New York: Oxford University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *The Swing Era: The development of jazz, 1930-1945 (the history of jazz)*, New York: Oxford University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Musings: the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Encounters – Programme note. In: G. SCHIRMER INC. Associated Music Publishers, Inc. Disponível em: <[http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State\\_2874=2&workId\\_2874=32660](http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=32660)>. Acesso em: 13 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. Third stream. In *Grove Music Online. Oxford music online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27850>>. Acesso em: 28 set. 2010.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SCOTT Jr., Rowney Archibald. *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.

SEGELL, Michael. *The devil's horn: the story of the saxophone, from noisy novelty to king of cool*. New York: Picador, 2006.

SOUZA, Tárík de. Um sax a mais. *Veja: Revista semanal de informação*. São Paulo, n°324, p. 83, 20 nov. 1974.

SPIELMANN, Daniela. *“Tarde de Chuva”: A Contribuição Interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SPITZER, Peter. *Jazz theory handbook book*. Pacific: Mel Bay Publications, Inc., 2001.

STEIN, Leon. *Structure & style. The study and analysis of musical forms*. Expanded edition. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.



STUESSY Jr., Clarence Joseph. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970*. 1977. Tese (Doutorado em Filosofia). Eastman School of Music. University of Rochester.

TEAL, Larry. *The art of saxophone playing*. New Jersey: Summy-Birchard Music, 1963.

TICK, Judith; BEAUDOUIN, Paul. (Eds.). *Music in America: a documentary companion*. New York: Oxford University Press, Inc., 2008.

TRIER, Stephen. The saxophone in orchestra. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 101-108.

TUCKER, Mark. *Ellington: the early years*. Champaign: The University of Illinois Press, 1995.

TURNER, Nick. The saxophone family: playing characteristics and doubling. In: INGHAM, Richard (Ed.). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge Press, 1998, p. 94-100.

Gente. *Veja: Revista semanal de informação*. São Paulo: Editora Abril, n. 104, 2 de setembro de 1970. p. 82.

VERMAZEN, Bruce J. *That moaning saxophone: the six Brown brothers and the dawning of a musical craze*. New York: Oxford University Press, 2004.

VILLE, Paul de. *The world's edition universal method for the saxophone*. New York: Carl Fischer, 1908.

VOXMAN, Himie. *Selected studies for oboe or saxophone*. Milwaukee: Rubank Publications, 1991.

WALSER, Robert (Ed.). *Keeping time: readings in jazz history*. New York: Oxford University Press, 1999)

WALSH, Tomas. *Jazz & classical saxophone: what is the difference?* Yamaha Educator Series. Wind Instrument. Disponível em: <[http://www.yamaha.ca/advertising/downloads/wsp\\_articles/Wind\\_Tips\\_Walsh.pdf](http://www.yamaha.ca/advertising/downloads/wsp_articles/Wind_Tips_Walsh.pdf)>. Acesso em: 12 mar. 2010.

WHITE, Bryan. Articulation. In: *Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e420>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. Nacionalismo musical. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª reimpressão da 2. ed. de 1983. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WITMER, Robert. Bend. In: *Grove music on line*. Disponível em: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J036400?q=bend&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J036400?q=bend&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>. Acesso em: 15 mar. 2010.

WOIDECK, Carl. *Charlie Parker: his music and life*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.

### Entrevistas e e-mails recebidos

ASSUMPÇÃO, Zeca. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 14/10/2008. Arquivo digital (27m13s).

AYRES, Nelson. Entrevista realizada em São Paulo, 19/01/2009. Arquivo digital (24m29s).

BRASIL, João Carlos Assis. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 27/10/2008. Arquivo digital (23m48s).

GOMES, Alfredo. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 07/10/2008. Arquivo digital (45m39s)

RODITI, Claudio. Mensagem recebida por mtuliosax@gmail.com em 08/10/2008.

\_\_\_\_\_. Mensagem recebida por mtuliosax@gmail.com em 10/01/2009.

SION, Roberto. Entrevista realizada em São Paulo, 19/01/2009. Arquivo digital (1h13m1s).

STEIG, Jeremy. Mensagem recebida por mtuliosax@gmail.com em 16/01/2010.

VAZ, Célia. Entrevista realizada no Rio de Janeiro, 22/10/2009. Arquivo digital (32m17s).

WERNER, Kenny. Mensagem recebida por mtuliosax@gmail.com em 05/01/2009.

### Discos e Vídeos

ALTMAN, Robert. *Kansas City*. [File video]. Produção e Direção de Robert Altman. CIBY 2000, 1995. 1 DVD, 115 min. Color. son.

JOÃO CARLOS ASSIS BRASIL. *Self Portrait: Assis Brasil por Assis Brasil*. Kuarup Produções Ltda, 1988. 1 CD (ca. 36 min). KCD041.

LUIZ EÇA & VICTOR ASSIS BRASIL. *Ao Vivo no Museu de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Imagem, 1997. 1 CD (75m02s).

O GRITO. Rio de Janeiro: Som Livre, 2001. 1 CD (31m10s). 3021-2.

SAXOPHONIA. *Saxophone Quartet #1* (4m34s). Victor Assis Brasil. [Compositor] In: \_\_\_\_\_. *Saxophonia*. Rio de Janeiro: Novas Direções Marketing Cultural Ltda., s.d. 1 CD (ca 42m13s). ND005P002001.

- VICTOR ASSIS BRASIL. *Desenhos*. Rio de Janeiro: Forma. 1966. 1 LP (45m42s). FM 17.
- \_\_\_\_\_. *Trajeto*. Rio de Janeiro: Equipe. 1968. 1 LP (38m45s).
- \_\_\_\_\_. *Victor Assis Brasil*. Rio de Janeiro: Magic Music (CID). 1974. 1 LP (43m.49s). MM 3010.
- \_\_\_\_\_. *Victor Assis Brasil Quinteto*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon. 1979. 1 LP (43m18s). 064 422844.
- \_\_\_\_\_. *Pedrinho*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980. 1 LP (37m08s). 064 422856.
- \_\_\_\_\_. *Jobim*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 2003. 1 CD (37m13s).ATR 32006.
- \_\_\_\_\_. *The Legacy*. Rio de Janeiro: Atração Fonográfica, 1999. 1 CD (43m57s). ATR 31058.

## **ANEXOS**

## Ficha Técnica do CD

Gravado ao Vivo no show A Música confluyente de Victor Assis Brasil, realizado no dia 15 de agosto de 2010, na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro.  
Idealização, produção e direção musical – Marco Túlio

1. *Prelude for saxophone and piano*
2. Pedrinho
3. *Saxophone Quartet #1*
4. Asa Branca (L. Gonzaga – Humberto Teixeira – arr. V.A. Brasil)
5. Faces
6. Suite In Three
7. *Dialogues*
8. Brazilian Sketches

### Músicos

Marco Túlio – saxofone alto (1, 6, 7, 8), saxofone soprano (2, 3, 4, 7, 8) e flauta (6)  
Eduardo Henrique – piano (1,2)

### Quarteto Palheta Carioca (3)

Marco Túlio – soprano  
Wladimir Marques – alto  
Vinícius Macedo – tenor  
Vitor Medeiros -

### UFRJAZZ ENSEMBLE (4 a 8)

Direção musical e regência – José Rua

Tiago Martins	Alto (4,5,7,8), flauta (8)
Michel Niremberg	Alto (4,5,6), clarineta (6)
Denize Rodrigues	Tenor, flauta (6,8)
Rafael Morais	Tenor
Liana Magalhães	Barítono, clarineta-baixo (6)
Geovane Desidério	Trompete
Lázaro	Trompete
Marcos	Trompete
Leandro Dantas	Trombone baixo
Natália Marthins	Piano
Davi Melo	Guitarra
Rodrigo Ferreira	Contrabaixo
Rafael Alves	Bateria

9. *Saxophone Quartet #1* – gravação do quarteto Saxophonia (Idriss Boudrioua, soprano – Renato Buscacio, alto – Fernando Trocado, tenor – Sueli Faria, barítono)

## Partituras

1. *Prelude for saxophone and piano*
2. *Saxophone Quartet #1*
3. *Dialogues*

# Victor Assis Brasil



## Prelude for Saxophone and Piano

editoração eletrônica  
*MARCO TÚLIO*  
**mtuliosax@gmail.com**

# Prelude for Saxophone and Piano

Victor Assis Brasil

(22/06/1971)

Fast

Alto Sax.

Musical score for Alto Saxophone and Piano, measures 1-4. The Alto Saxophone part is a whole rest. The Piano part consists of a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of quarter notes.

A. Sax.

Musical score for Alto Saxophone and Piano, measures 5-8. Measure 5 is marked with a box containing 'A' and a '3' below it. The Alto Saxophone part has a melodic line with a slur. The Piano part continues with the right-hand melody and a more complex left-hand accompaniment.

A. Sax.

Musical score for Alto Saxophone and Piano, measures 9-12. Measure 9 is marked with a '10' above the staff. The Alto Saxophone part has a melodic line with a slur. The Piano part continues with the right-hand melody and a more complex left-hand accompaniment.



A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

Prelude for Saxophone and Piano -

\* O manuscrito autógrafa apresenta o mi no topo do acorde. Entretanto a estrutura formada exclusivamente por sobreposições de quintas e quartas presente em todos os ataques deste compasso e do próximo sugerem tratar-se de um equívoco do compositor e seria portanto sol a nota correta.

4

A. Sx. *accel. poco a poco*

A. Sx. *rit.*

A. Sx. *accel. poco a poco* *accel. poco a poco*

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx. *accel. poco a poco*

A. Sx. *accel. poco a poco*

A. Sx.

A. Sx. ♩ = 200

29

A. Sx.

33

A. Sx.

37

A. Sx.

40

**D** *Lento*  
*tacet 1ª vez*

*(fermata só na 1ª vez)*

6

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

A. Sx.

63

**F** Fast

A. Sx.

69

rall.

rall.

A. Sx.

76

Alto Cadenza

A. Sx.

81 E7sus4

A. Sx.

8

A. Sx. 

A. Sx. 

A. Sx. 

A. Sx.   


A. Sx.   


A. Sx.

94

A. Sx.

99

A. Sx.

104

A. Sx.

109

10

A. Sx.

113

A. Sx.

118

A. Sx.

122

*a tempo*

*a tempo*

*p8vb*



# Saxophone Quartet #1

Score

(SATB)

Victor Assis Brasil

**Lento**

1. 2. A

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Baritone saxophones, measures 1-5. The score is in common time (C) and marked **Lento**. The Soprano part begins with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a box 'A'. The Alto, Tenor, and Baritone parts also feature first and second endings. The Baritone part starts with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The Alto and Tenor parts also feature triplets. The Soprano part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Baritone saxophones, measures 6-11. The Soprano part continues with a triplet of eighth notes. The Alto, Tenor, and Baritone parts also feature triplets. The Baritone part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The Soprano part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Baritone saxophones, measures 12-18. The Soprano part continues with a triplet of eighth notes. The Alto, Tenor, and Baritone parts also feature triplets. The Baritone part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The Soprano part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The score concludes with a *sfz* dynamic marking.

2

A18  
Allegro

A26

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves with measures 19-26.

B

B9

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves with measures 27-33.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves with measures 34-41.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves with measures 42-49.

[B21] [B25] 3

Soprano: *mf*

Alto: *mf*

Tenor: *mf*

Bass: *mf*

50 51 52 *mf* 53 54 55 56 *mf* 57

Slow

Soprano: *rall.*

Alto: *mf*

Tenor: *mf*

Bass: *mf*

58 59 60 *rall.* 61 62 63 64 *mf* 65

[C]

Soprano: *mf*

Alto: *mp*

Tenor: *mp*

Bass: *mp*

66 *mp* 67 68 69 70 71 72 73

Soprano: *mf*

Alto: *mf*

Tenor: *mf*

Bass: *mf*

74 75 76 77 78 79 80 81

4 (fermata somente na 2ª vez) **D** Fast

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. Measures 82-89. Dynamics: *mf*. Key signature: D major. Tempo: Fast. Performance instruction: (fermata somente na 2ª vez). Measure numbers: 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. Measures 90-97. Dynamics: *mp*. Measure numbers: 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97.

**D9**

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. Measures 98-105. Dynamics: *mf*, *mp*. Measure numbers: 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105.

**E**

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. Measures 106-112. Dynamics: *f*. Measure numbers: 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, measures 113-119. The Soprano part begins with a melodic phrase in measure 113. The Alto part has a similar phrase in measure 114. The Tenor and Bass parts have a more complex rhythmic pattern starting in measure 114. The Soprano part continues with a melodic line through measure 119.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, measures 120-127. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 120. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 121. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 122. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 123. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 124. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 125. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 126. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 127. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 127. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 127. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 127. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 127.

E21

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, measures 128-133. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 128. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 129. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 130. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 131. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 132. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 133. The Soprano part has a melodic line with a fermata in measure 133. The Alto part has a melodic line with a fermata in measure 133. The Tenor and Bass parts have a melodic line with a fermata in measure 133.

6

S  
A  
T  
B

134 135 136 137 138 139 140

S  
A  
T  
B

*crescendo* *f*  
*crescendo* *f*  
*crescendo* *f*  
*crescendo* *f*

141 142 143 144 *f* 145

S  
A  
T  
B

*ff* *ff* *ff* *ff*

146 147 148 149



2 ALO

S. SX.

A. SX.

T. SX.

B. SX.

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

Grp.

PNO.

BASS

Dr

9 10 11 12 13 14 15



Musical score for Dialogue - Score, page 205. The score includes parts for S. SX, A. SX, T. SX, B. SX, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3, Ten. 1, Ten. 2, Gtr., PNO., Bass, and Dr. The score spans measures 16 to 23. Dynamics include mp, p, and pp. A 'SLOW FILL UP' instruction is present for the Dr. part.

4

(ON CUE) **ALB** MEDIUM/SWING **B**

S. SX. *mf*

A. SX. *mf*

T. SX. *mf*

B. SX. *mf*

TRP. 1 *mf* OPEN

TRP. 2 *mf* OPEN

TRP. 3 *mf* OPEN

TEN. 1 *mf*

TEN. 2 *mf*

GR. *mf*

PNO. (ON CUE) *mf*

BASS *mf*

DR. *mf* PLAY STRAIGHT AHEAD 4/4 FILL UP

The musical score for page 5 of "Dialogue - Score" is arranged in a standard orchestral format. It consists of the following parts:

- S. SX:** Soprano Saxophone, playing a melodic line with eighth and quarter notes.
- A. SX:** Alto Saxophone, playing a similar melodic line.
- T. SX:** Tenor Saxophone, playing a melodic line.
- B. SX:** Baritone Saxophone, playing a melodic line.
- Trp. 1, 2, 3:** Trumpets 1, 2, and 3, playing a melodic line.
- Ten. 1, 2:** Tenors 1 and 2, playing a melodic line.
- Gtr.:** Guitar, playing a rhythmic accompaniment.
- PNO.:** Piano, playing a rhythmic accompaniment.
- Bass:** Double Bass, playing a rhythmic accompaniment.
- Dr.:** Drums, playing a rhythmic accompaniment.

The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into four measures, with measure numbers 48, 49, 50, and 51 indicated at the bottom.

6

The musical score is arranged in systems for the following instruments: S. SX., A. SX., T. SX., B. SX., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Ten. 1, Ten. 2, Gtr., PNO., Bass, and Dr. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains musical notation for all instruments. The second section, starting after the double bar line, features the instruction "OPEN SOLOS" for all instruments, with a "TO ALTO" marking above the S. SX. staff. Dynamics "AdMa7(9)" are indicated above the staves for the saxophones, trumpets, trombones, guitar, piano, and bass. The drum part (Dr.) is represented by a series of slashes in the first section and musical notation in the second section.

Musical score for Dialogue - Score, page 7. The score includes parts for S. SX, A. SX, T. SX, B. SX, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Ten. 1, Ten. 2, Gtr., PNO., Bass, and Dr. The Dr. part includes a 'PLAY STRAIGHT AHEAD 4/4 FILL UP' section with measures 58, 59, and 40.

8

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

- A. Sax. 1
- A. Sax. 2
- T. Sax.
- B. Sax.
- Trp. 1
- Trp. 2
- Trp. 3
- Ten. 1
- Ten. 2
- Gtr.
- PNO. (Piano)
- Bass
- Dr. (Drum)

The score consists of four measures. The measure numbers 41, 42, 43, and 44 are printed below the drum part.

89

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax.

B. Sax.

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

Gtr.

PNO.

BASS

Dr

46

47

10

**BIS** **SLOW**  
**TO SOPRANO**

A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax.  
B. Sax.  
Trp. 1  
Trp. 2  
Trp. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
Gtr.  
PNO.  
Bass  
Dr.

49 51 53 55



**820**

**SOPRANO**

S. SX. A. SX. T. SX. B. SX. Tpt. 1. Tpt. 2. Tpt. 3. Ten. 1. Ten. 2. Gtr. PNO. Bass. Dr.

54 55 56 57

PLAY EX ONLY

PLAY EX ONLY

PLAY EX ONLY

PLAY EX ONLY

PLAY EX ONLY

FILL UP WITH BRUSHES

12

Musical score for Dialogue - Score, measures 58-66. The score includes parts for S. SX, A. SX, T. SX, B. SX, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Ten. 1, Ten. 2, Gtr., PNO., Bass, and Dr. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The S. SX, A. SX, and T. SX parts feature melodic lines with various note values and rests. The B. SX part provides a steady bass line. The Tpt. 1 part has a melodic line, while Tpt. 2 and Tpt. 3 are marked with rests and "PLAY EX ONLY" instructions. The Ten. 1 and Ten. 2 parts have melodic lines. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The PNO. part consists of a steady bass line. The Bass part has a melodic line. The Dr. part is marked with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is numbered 58 through 66 at the bottom.

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

- S. SX:** Soprano Saxophone, Treble clef, notes: Bb, Bb, Bb, D, E, Bb.
- A. SX:** Alto Saxophone, Treble clef, notes: G, A, Bb, C, D, E, Bb, D.
- T. SX:** Tenor Saxophone, Bass clef, notes: G, A, Bb, C, D, E, Bb, D.
- B. SX:** Baritone Saxophone, Bass clef, notes: G, A, Bb, C, D, E, Bb, D.
- Tpt. 1:** Trumpet 1, Treble clef, notes: Bb, Bb, Bb, D, E, Bb.
- Tpt. 2:** Trumpet 2, Treble clef, notes: Bb, Bb, Bb, D, E, Bb.
- Tpt. 3:** Trumpet 3, Treble clef, notes: Bb, Bb, Bb, D, E, Bb.
- Ten. 1:** Tenor 1, Bass clef, notes: Bb, Bb, Bb, D, E, Bb.
- Ten. 2:** Tenor 2, Bass clef, notes: Bb, Bb, Bb, D, E, Bb.
- Gtr.:** Guitar, Treble clef, chords: Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb.
- PNO.:** Piano, Treble and Bass clefs, notes: Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb.
- BASS:** Bass, Bass clef, notes: G, A, Bb, C, D, E, Bb, D.
- Dr.:** Drums, indicated by slashes in the staff.

Measure numbers 64, 65, 66, 67, and 68 are printed below the drum staff.

14

The musical score is arranged in systems. The first system contains four staves: S. SX (Soprano Saxophone), A. SX (Alto Saxophone), T. SX (Tenor Saxophone), and B. SX (Baritone Saxophone). The second system contains five staves: Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3, Ten. 1, and Ten. 2. The third system contains three staves: Gtr. (Guitar), PNO. (Piano), and Bass. The fourth system contains one staff: Dr. (Drum). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The piano part includes a 'p<sup>mo</sup>' marking. The drum part is indicated by diagonal slashes. Measure numbers 69, 70, 71, 72, and 75 are printed below the drum staff.

Musical score for Dialogue - Score, measures 74-78. The score is arranged in systems. The first system includes S. SX., A. SX., T. SX., and B. SX. The second system includes Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Ten. 1, and Ten. 2. The third system includes Gtr., PNO., Bass, and Dr. The PNO. part is split into two staves. The Dr. part is represented by a series of diagonal slashes. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *p.* and *pp.*. A first ending bracket is present in the S. SX. part, starting at measure 77. Measure numbers 74, 75, 76, 77, and 78 are indicated at the bottom of the Dr. staff.

16

MEDIUM/SWING

S. SX.  
A. SX.  
T. SX.  
B. SX.  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
Gtr.  
PNO.  
BASS  
DR

79 80

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

- S. SX:** Soprano Saxophone, playing a melodic line with long notes and slurs.
- A. SX:** Alto Saxophone, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- T. SX:** Tenor Saxophone, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- B. SX:** Baritone Saxophone, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- Tpt. 1, 2, 3:** Trumpets, playing a melodic line with long notes and slurs.
- Ten. 1, 2:** Tenors, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- Gtr.:** Guitar, with a whole rest in each measure.
- PNO.:** Piano, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- Bass:** Double Bass, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.
- Dr.:** Drums, playing a rhythmic line with eighth notes and slurs.

18

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

- S. SX:** Soprano Saxophone, Treble clef. Starts with a whole note G4, followed by a half note G4, and a whole rest.
- A. SX:** Alto Saxophone, Treble clef. Plays a rhythmic eighth-note pattern: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- T. SX:** Tenor Saxophone, Bass clef. Plays a rhythmic eighth-note pattern: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3.
- B. SX:** Baritone Saxophone, Bass clef. Plays a rhythmic eighth-note pattern: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3.
- Tpt. 1, 2, 3:** Trumpets, Treble clef. Each part starts with a whole note G4, followed by a half note G4, and a whole rest. In the final measure, they play a sixteenth-note triplet: G4, A4, B4, G4, A4, B4.
- Ten. 1, 2:** Tenors, Bass clef. Each part plays a rhythmic eighth-note pattern: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3.
- Gtr.:** Guitar, Treble clef. Whole rests throughout.
- PNO.:** Piano, Treble and Bass clefs. The bass clef part plays a rhythmic eighth-note pattern: G2, A2, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The treble clef part has whole rests.
- Bass:** Bass, Bass clef. Plays a rhythmic eighth-note pattern: G2, A2, B2, A2, G2, F2, E2, D2.
- Dr.:** Drums, Treble clef. Plays a rhythmic eighth-note pattern: G2, A2, B2, A2, G2, F2, E2, D2. A 'BREAK' section is indicated by a double bar line and the word 'BREAK' above the staff.



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

- S. SX:** Soprano Saxophone, starting with a melodic line of eighth notes with accents.
- A. SX:** Alto Saxophone, playing a similar melodic line.
- T. SX:** Tenor Saxophone, providing harmonic support with eighth notes.
- B. SX:** Baritone Saxophone, playing a lower melodic line.
- Tpt. 1, 2, 3:** Trumpets, mostly silent with occasional notes.
- Ten. 1, 2:** Tenors, playing harmonic accompaniment.
- Gtr.:** Guitar, playing a rhythmic accompaniment.
- PNO.:** Piano, playing a complex accompaniment with chords and moving lines.
- Bass:** Double Bass, playing a steady rhythmic pattern.
- Dr.:** Drums, providing the rhythmic foundation.

The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). Measure numbers 90, 91, 92, 93, and 94 are indicated at the bottom of the page.

20

215

S. SX

A. SX

T. SX

B. SX

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

Gtr.

PNO.

BASS

Dr

95 96 97 98

(ON CLUE)  
VERY SLOW

21

S. SX

A. SX

T. SX

B. SX

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Ten. 1

Ten. 2

Gtr.

PNO.

BASS

Dr

99 100 101 102

22

S. SX.  
A. SX.  
T. SX.  
B. SX.  
Trp. 1  
Trp. 2  
Trp. 3  
Ten. 1  
Ten. 2  
Gtr. **WHOLE TONE**  
PNO.  
BASS  
DR

103 104 105 106

(ON CUE) A TEMPO SLOW

5. SX. AD LIS C WHOLE TONE

A. SX. AD LIS A WHOLE TONE

1. SX. AD LIS C WHOLE TONE

B. SX.

TRP. 1 AD LIS C WHOLE TONE

TRP. 2 AD LIS C WHOLE TONE

TRP. 3 AD LIS C WHOLE TONE

TEN. 1 AD LIS C WHOLE TONE

TEN. 2 AD LIS C WHOLE TONE

GR. (ON CUE)

PNO. AD LIS C WHOLE TONE

BASS AD LIS C WHOLE TONE

DR. FILL AD LIS.

107 108 109 110 111

24

S. SX

A. SX

T. SX

B. SX

Tpr. 1

Tpr. 2

Tpr. 3

Ten. 1

Ten. 2

Gtr.

PNO.

BASS

Dr

*mp*

*p*

**FINE**

SLOW FILL UP

113 114 115