

“So What” de Miles Davis: uma proposta para análise de improvisação idiomática

PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ*

RESUMO: O artigo discute uma proposta de análise para solos improvisados a partir do exemplo do trompetista e compositor Miles Dewey Davis Jr (1926-1991) em “So What”, tema que integra o antológico álbum *Kind Of Blue* (1958). A partir da revisão crítica dos conceitos de Russell (1959) e da discussão do modalismo no gênero do período intitulado por “cool jazz”, são aplicados processos de redução melódica no referido solo.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de improvisação, Lídio Cromático, Miles Davis, George Russell.

“So What” by Miles Davis: a proposal for analysis of idiomatic improvisation.

ABSTRACT: The article discusses a proposal for analysis of improvised solos from the example of the composer and jazz trumpeter Miles Dewey Davis Jr (1926-1991) in “So What”. This theme integrates the anthological album *Kind Of Blue* (1958). From the critical review of the concepts of Russell (1959) and discussion of modalism in the genre of the period titled as “cool jazz”, are applied reduction processes in that improvised solo.

KEYWORDS: Improvisation analysis, Lydian chromatic, Miles Davis, George Russell.

* **Paulo José de Siqueira Tiné** é Professor Doutor do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP desde 2012. É autor do livro “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” lançado pela editora Rondó e apoio da FAPESP em 2011. Possui quatro CDs gravados como intérprete e autor, sendo o último de 2012 pelo selo Cooperativa de Música intitulado “Novos Quartetos e Canções”. **E-mail:** paulotine@iar.unicamp.br

Quando se quer analisar improvisações idiomáticas¹, aculturadas ou friccionadas² pelo jazz, logo algumas limitações ocorrem. Nesse contexto muitos parâmetros podem ser elencados, como o uso do silêncio e respiração, o tamanho das frases (curta, média e longa), a presença de citações e ornamentações da melodia, o uso de diferentes articulações e dinâmicas, densidades, utilização de ritmos característicos, a exploração de diferentes matizes timbrísticos, o emprego de repetição motívica e, finalmente, a análise do material (escalas e arpejos)³. Contudo, para se trabalhar adequadamente com este material, o próprio conceito de *frase* precisa ser ressignificado. Pode-se considerar como frase tudo que está separado entre respirações, diferentemente do conceito estrutural da frase enquanto elemento organizador da forma musical, como demonstram os trabalhos de Schoenberg (1991), L. Stein (1979) e Green (1964), por exemplo. Ademais, nesse tipo de improvisação, a importância da repetição motívica é secundária, pois não necessariamente elas ocorrem durante uma improvisação.

Por outro lado, a fonte primária do objeto de análise não é a partitura, mas o áudio, sendo a transcrição um a posteriori que se realiza a partir desse áudio. Portanto, a acuidade rítmica da transcrição é sempre passível de erros e, nesse sentido, um processo de redução como o proposto que retira apenas o ritmo e notas repetidas, parece se aproximar melhor visualmente do objeto sonoro que se persegue.

Na análise que se propõe, cada arco representa uma frase e a barra dupla aponta a divisão entre as seções. Os números indicam os intervalos melódicos em relação aos acordes. De resto, a letra *b*⁴ representa a bordadura, conhecida na improvisação jazzística como *target notes*, a indicação + uma nota de aproximação

¹ Por idiomáticas aqui, se entende práticas de improvisações ligadas a gêneros determinados (populares ou não), em oposição à improvisação não idiomática, como conceituado por Costa (2003).

² Muito embora tais conceitos impliquem em compreensões diametralmente opostas. Ver PIEDADE (2005)

³ Tais parâmetros foram retirados do método “How To Improvise” de Hall Crook (1991), embora lá eles estejam elencados como tópicos metodológicos.

⁴ Nesse ponto foi classificada sob a égide das bordaduras as bordaduras incompletas, duplas e grupos de bordaduras e as apojaturas, por achar que, no contexto da improvisação, tal nível de detalhamento não é estritamente necessário, já que não se pretende chegar a pontos de redução que proponham níveis estruturais, como os de orientação schenkeriana. Ver Ramires (2009) e Almada (2000).

cromática que pode se dar tanto em cima de uma escala (esc.) quanto em um arpejo (arp.).

“So What” – Modalismo no *Jazz*

A partir do estilo do *Cool Jazz*, desenvolvido na década de 1950 nos EUA principalmente através do trompetista norte-americano Miles Davis, o improvisador jazzista passou a pensar mais em escalas do que nas mudanças (*changes*) de acordes, característica da improvisação do período do *Be Bop*, possivelmente devido à saturação dos procedimentos melódicos e harmônicos ligados a esse estilo marcadamente tonal. Há também, tanto no *Be Bop* quanto no estilo *Cool*, uma atitude estética que procura negar, por um lado, os procedimentos musicais de períodos anteriores. Tais fatos fizeram com que, paralelamente, se começasse a esboçar uma teoria modal da improvisação no *jazz* e, ao mesmo tempo, houvesse uma rotulação de parte dessa produção de Miles desse período por *Modal Jazz*. Hoje em dia, após uma sistematização ampla no ensino de improvisação jazzística, os métodos claramente definem quais modos um estudante deve usar em determinadas situações e o procedimento analítico adotado pode, por exemplo, verificar se tais materiais se dão de fato em improvisos antológicos.

Um dos primeiros músicos que tentou teorizar um sistema para explicar os procedimentos harmônicos e a escolha das escalas no *jazz* foi o teórico George Russell:

Russell é autor do *LCCTO*, o primeiro trabalho teórico-didático de harmonia cujos princípios se baseiam nas próprias leis do *jazz*, nada tendo haver com tratados semelhantes de origem europeia. O conceito ‘Lídio’ de improvisação, inspirado nos ‘modos’ da música medieval religiosa [...], mesclado com cromatismo contemporâneo constituiu-se no estágio preparatório do ‘modalismo’ de Miles Davis e John Coltrane. (BERENDT, 2009, p.310)

Nessa obra, o autor refere que o músico de *jazz* deve converter uma cifra (símbolo de um acorde) em uma escala, e chama esse processo de “Polimodalidade Vertical”. Quando isso acontece, o acorde se converte em sua escala-mãe, que se trata da sua escala “Lídio Cromática” (RUSSELL, 1959, p. 10). Em oposição a esse

procedimento, o autor refere o da “Polimodalidade Horizontal”, na qual se impõe uma simples escala Lídio Cromática para toda uma sequência de acordes como escalas maiores e blues (*Ibid.*, 28). Tais procedimentos terminam por derivar em quatro possibilidades – o autor do presente artigo entende que são três – de abordagens para a improvisação jazzística:

1. *In going vertical melodies*⁵: escalas ou modos que correspondem a cada acorde verticalmente, ou seja, um para cada acorde;
2. *In going horizontal melodies*, escalas ou modos que correspondem a toda uma sequência de acordes, ou seja, um para todo um centro tonal;
3. *Out going vertical melodies* (*Ibid.*, p.23): quando é aplicada uma escala Lídio Cromática para cada acorde;
4. *Out going horizontal melodies*: quando uma escala Lídio Cromática é aplicada a toda uma sequência de acordes.

Ora, sendo a escala Lídio Cromática na verdade a escala cromática chamada aqui de Lídio por razões de outra ordem (explicar-se-á a seguir), não faz diferença, do ponto de vista da percepção, aplicar uma escala cromática a partir da fundamental de cada acorde ou a partir da fundamental do centro tonal derivado de uma sequência deles. Por isso, os passos 3 e 4 poderiam, do ponto de vista da percepção, se fundir num só. George Russell aponta, como exemplos de tais procedimentos, improvisadores como Coleman Hawkins para o primeiro, Lester Young para o segundo, Ornette Coleman e John Coltrane para os últimos.

O autor considera ainda que o modo Lídio é aquele que melhor convém a um acorde maior com sétima maior e passa, então, a considerá-lo o centro gravitacional do conjunto diatônico para, assim, considerar a escala cromática “Lídio Cromática”, na medida em que o centro é o modo Lídio. Chama o modo dórico de Lídio Menor, o modo do 4º grau da escala maior harmônica de Lídio Diminuto e o modo do 3º grau da escala bachiana (menor melódica ascendente) de Lídio Aumentado. A partir disso, relaciona sempre um modo “Lídio” para cada acorde.

⁵ Os conceitos de *in going* e *out going* parecem corresponder aos contemporâneos de *inside* e *outside*.

Se, por um lado, tal sistematização pareça bastante arbitrária e incorreta, pois, se tivermos uma cadência II-V-I, mesmo que se aplique de maneira dissociada – na medida em que o grau do modo (IV) não corresponde ao grau da função (I) – um modo lídio ao I grau, do ponto de vista harmônico o centro tonal continua a ser o chamado modo jônio da escala diatônica, pois ele foi precedido por um acorde de tipologia e função de dominante (V). Dessa forma, ainda que se crie, a partir da associação de escalas com acordes, um procedimento “modal”, este não torna a música modal em sentido pleno, ou seja, ele não altera o fio condutor mor da tonalidade, a relação dominante-tônica (D-T) e derivadas entre os acordes. Por outro lado, tal associação do modo Lídio apontava para aquilo que veio a se formalizar como a sistematização das chamadas notas evitadas para cada acorde, isto é, o modo Lídio se encaixava melhor no acorde maior com sétima maior por não ter notas evitadas.⁶

Pelo conceito contemporâneo, o acorde (e seu símbolo a cifra) não só reúnem as notas que o *caracterizam*, chamadas de notas do acorde [...], mas outras também que o enriquecem, chamadas de notas de tensão [...]. Finalmente a escala de um acorde também pode incluir notas que devem ser *evitadas* [...] na formação vertical do acorde, mas podem ser usadas em caráter passageiro na linha melódica. (GUEST, 1996, p. 46)

No sentido da ampliação do leque de modos utilizados pelo improvisador, há o incremento dos dois primeiros “modos de transposição limitada”, para usar os termos de Messiaen. No entanto, se tais modos tiveram largo uso em Bartók, Stravinsky e Debussy, por exemplo, sua aplicação difere completamente do *jazz*. Enquanto os compositores da primeira metade do século XX usavam tais escalas para se afastarem do tonalismo vigente, propondo uma escuta não direcional e particularizada, os jazzistas os aplicavam exatamente nos acordes dominantes, forçando-os a um direcionamento na relação D-T.

⁶ Podem-se encontrar tais formulações em diversos métodos de improvisação e em obras como *Jazz Theory Book* de Levine (1995).

A Harmonia e o Improviso no *Jazz Modal*

A partir do uso dos modos na improvisação jazzística, Miles Davis passou a escrever temas que parecem propositadamente evitavam a relação D-T por um lado e, por outro, saturavam os acordes de extensões derivadas dos modos diatônicos, primeiramente puros e, posteriormente, híbridos (derivados de outras escalas). Um exemplo disso é o tema intitulado “So What”, que figura no álbum antológico *Kind of Blue* do mesmo autor. Gravado em 1958 para a Columbia Records, é um marco na história do *jazz*, pois as estruturas tonais do estilo *Be Bop* são abandonadas em favor de uma abordagem do *Modal Jazz*.

Constituída de apenas dois acordes, trata-se de um **AABA** de oito compassos cada parte sendo que a harmonia da seção **A** só tem um acorde: Dm7. E, na seção **B**, o mesmo acorde é deslocado $\frac{1}{2}$ tom acima. Isto não significa que o harmonizador esteja preso às notas básicas desses acordes (T, 3^a, 5^a e 7^a). Qualquer nota do 2º modo da escala maior (dórico) de cada acorde pode figurar na harmonia em sobreposições de 3as, 4as, *clusters* diatônicos ou aberturas mistas derivadas das possibilidades anteriores. Resumindo, o *chorus* de “So What” é o seguinte:

A	A	B	A
//: Dm7 (8 compassos) / Dm7 (8 c.) // Ebm7 (8 c.) // Dm7 (8 c.) ://			

Quadro 1

So What - Improviso

Além do álbum, a improvisação de Miles Davis nesse tema também se tornou antológica. O mesmo vale para as demais improvisações dos outros músicos integrantes do álbum: John Coltrane, Bill Evans, Cannonball Adderley e Wynton Kelly.

Os primeiros oito compassos mostram uma ampliação gradativa do material em cada frase: a partir do salto de oitava passando pelo 2º modo da escala pentatônica anhemitônica (que não tem semitom) de Ré e culminando na utilização

de todo o 2º modo da escala maior (dórico)⁷. A última frase retoma a escala pentatônica sem a 7ª.⁸ A letra *t* aponta o início e fim de frase na fundamental.

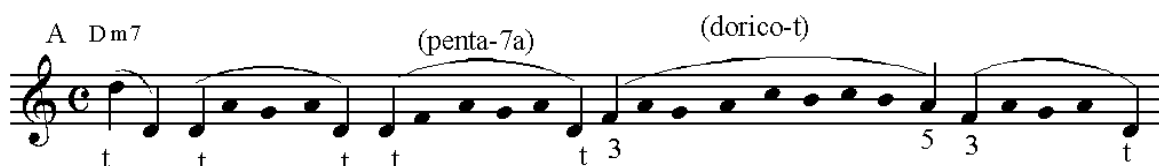


Fig.1 "So What" - seção A

A repetição da seção A do 1º *chorus* é constituída por duas frases longas, baseadas na expansão do material com adição de cromatismo.

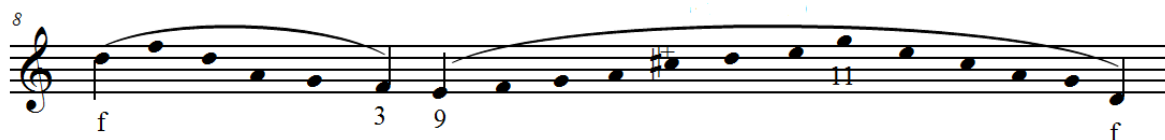
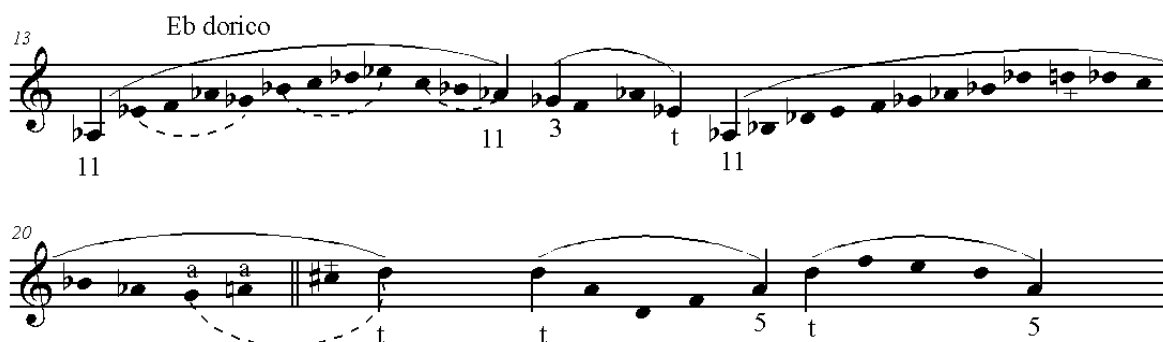


Fig.2 "So What" - seção A'

Na seção **B** do 1º *chorus* de Miles Davis as frases começam a flutuar nas extensões e a se resolverem nelas. No retorno do último **A** as frases se contraem e voltam a se resolver nas notas fundamentais do acorde de Dm7. A letra *a* significa antecipação das notas do acorde seguinte e o símbolo *+* indica a aproximação cromática.

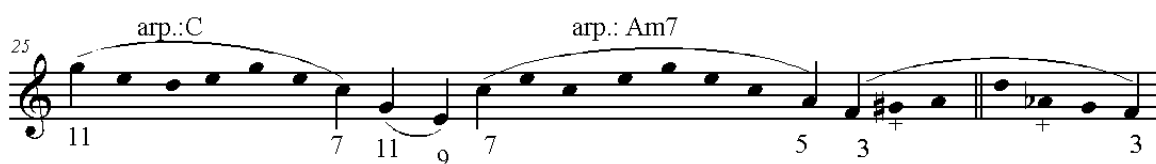


⁷ A sistematização da nomenclatura aplicada aos modos encontra-se no capítulo "Revisão dos Parâmetros Analíticos", TINÉ, 2008, p. 30-50.

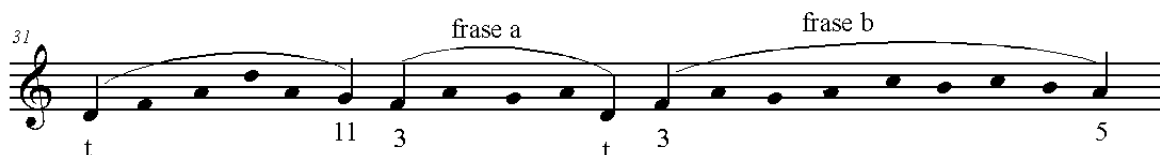
⁸ A redução deste improviso de Miles Davis está baseada na transcrição de REEVES, 1995, 34-35.

Fig.3 “So What” – seção B

A seção A do 2º *chorus* começa com um arpejo que é denominado no meio *jazzístico* como sendo o arpejo de uma TCS (tríade na camada superior ou *upper structure*)⁹. O arpejo da tríade de Do maior sobre Dm7 flutua nas extensões 7ª, 9ª e 11ª. A terceira frase amplia este arpejo para o de Am7, adicionando a 5ª justa ao arpejo anterior.

Fig.4 “So What” – seção A, segundo *chorus*.

Na repetição de A as notas de repouso se tornam mais convencionais. Há também a repetição de duas frases usadas na primeira seção A do primeiro *chorus*, frases que denominei de *a* e *b*.

Fig.5 “So What” – repetição da seção A, segundo *chorus*

Na seção B do 2º *chorus* Miles realiza o mesmo arpejo sobreposto (menor com 7ª menor 5ª acima) ½ tom acima, já que a harmonia se desloca ½ tom acima nesta seção. Observa-se também o uso do padrão de 2as e em seguida o arpejo da tríade de Ab sobre o referido acorde de Ebm7, enfatizando as extensões 9ª, 6ª e 11ª. A última escala antecipa a transposição da harmonia para ½ tom abaixo no retorno da última seção A.

⁹ “Upper structure chords: This is a category where terminology is used to help and create unorthodox responses to common chords.” (LIEBMAN, 1991, 23). Ian Guest a traduziu por “tríades de estrutura superior” (GUEST, 1996, 21) ao passo que eu, a partir das aulas de Cláudio Leal Ferreira, usei a sua tradução “tríades na camada superior”, adotada no meu livro de harmonia (TINÉ, 2011).



Fig.6 “So What” – seção B, segundo *chorus*

As frases da última seção A do 2º *chorus* começam com a utilização do arpejo sobreposto 5ª acima, se resolvendo na extensão de 9ª maior. A segunda frase parte da 7ª e se resolve de maneira escalar na 5ª. E a última frase se inicia e se resolve na fundamental, tendo passado pelo arpejo do diminuto dominante do VII grau (C#o)¹⁰. A própria direção descendente e a regressão paulatina das extensões sugere um relaxamento que caracteriza o fim da improvisação de Miles.

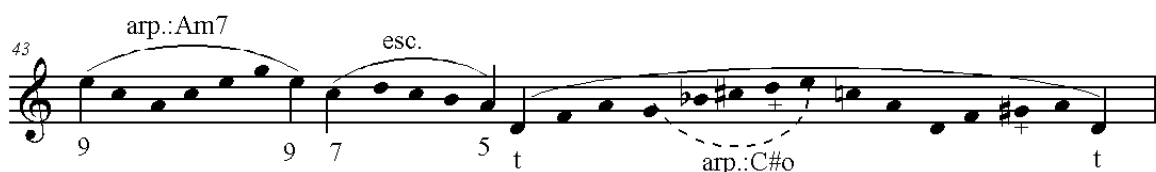


Fig.7 “So What” – último A, segundo *chorus*

Discussões

“O que está no tempo e dessa maneira é determinado pelo tempo chama-se temporal. (...) O temporal significa o transitório, o que passa no decurso temporal. (...) ...temporal é aquilo que passa com o tempo pois o tempo mesmo passa. Mas, enquanto o tempo constantemente passa, permanece como tempo.” (HEIDEGGER)

¹⁰ Esse arpejo parece apontar para um procedimento tonal dentro do jazz modal, na medida em que se trata de um acorde de função dominante. Ou seja, parece que práticas anteriores ao jazz modal continuam a ser exercidas de modo a se alcançar um resultado híbrido, mesmo porque o improvisador em questão já tinha dedicado boa parte de sua carreira às práticas tonais do be bop.

Concluindo, o que salta à vista (ou aos ouvidos) é a busca de Miles, nesse improviso, pelas extensões dos acordes, como aponta o uso dos arpejos das TCS e acordes sobrepostos na medida em que, em última análise, eles terminam por enfatizá-las. Entretanto, tal ênfase não é um procedimento que necessariamente modaliza o improviso. Como colocado anteriormente, o que parece garantir o modalismo vigente é principalmente a harmonia estática. Por outro lado, a sobrevivência de frases com traços tonais e o uso de algumas sensíveis, que podem ser interpretadas como aproximações cromáticas, apontam para o fato de que não há uma necessidade imperativa de se abandonar as práticas musicais de estilos anteriores ao abordado. Nesse sentido, o improviso de Miles parece se diferenciar, pois acredito que tais resquícios tonais estão ainda mais presentes nos solos de J. Coltrane e Cannonball Adderley durante o mesmo álbum.

Como visto, vários aspectos foram excluídos nessa análise em favor da análise do material. Alguns deles podem ser ressaltados como, por exemplo, o da economia de notas nas frases de Miles – que poderia ser colocado aqui através do parâmetro analítico da densidade rítmica das frases –, uma vez que, diferentemente das improvisações de J. Coltrane nesse mesmo álbum, que faz frases de alta densidade, Miles opta por frases curtas, com notas longas e sem vibrato, aspecto também associado ao mencionado estilo que o autor forjou. Obviamente, esses fatores não concorrem sozinhos, mas simultaneamente com o mencionado uso das extensões dos acordes e sobreposição de arpejos apontados pela análise.

Outro aspecto excluído por essa abordagem é o da interação entre os músicos, o que se nota, por exemplo, no uso das dinâmicas, ou em perguntas e respostas musicais que ocorrem entre acompanhantes e solista.

Duas principais questões surgem nessa abordagem: a primeira delas é a questão da adequabilidade de tais ferramentas redutivas. Entretanto, aqui, parte dessa ferramenta se coloca dentro da perspectiva de uma improvisação, quer dizer, dentro de uma atividade musical que se encontra diametralmente oposta ao nível da construção elaborada, para a qual foi proposta inicialmente. A efemeridade da improvisação, por outro lado, pode levar o ouvinte e, principalmente, o ouvinte

participante da improvisação, a um diferente patamar de escuta e percepção, como propõe Costa (2003).¹¹

Observemos que a escuta envolvida numa prática como esta é múltipla e plural. Depende de escolhas e sensações do músico no momento mesmo da performance. A cada momento ele deve fazer escolhas que condicionarão inexoravelmente o caminho da performance. E o que torna esta dinâmica mais múltipla e complexa é que, a cada momento, cada um dos músicos se vê diante de uma enorme quantidade de escolhas. Todas estas escolhas (cada uma delas é uma singularidade), feitas simultaneamente por todos os músicos, acabam delineando uma série de *estados provisórios e transitórios* deste plano de consistência que, no entanto, não podem ser confundidos com o mesmo. O plano é pura virtualidade enquanto cada performance é uma atualização possível. (COSTA, 2003, 71)

Tal fato remete diretamente à questão da temporalidade. A análise desse material, de uma certa forma, parece pretender realizar uma espécie de “suspensão temporal” na medida em que um centésimo de segundo localizado em um áudio é particularizado e observado por diversos ângulos. Se tal fato não é exclusivo da análise da improvisação, mas da análise musical em geral, na improvisação ela parece exacerbar tal “suspensão”, que, obviamente, trata-se de uma metáfora, na medida em que a única coisa que permanece no tempo é o próprio tempo¹². Trata-se, portanto, de uma proposta analítica que se daria em um nível neutro da semiologia, tal como discutido por Nattiez (2005), onde a questão da pressuposta suspensão temporal é colocada naquela obra sob a alegoria da mitologia grega de um combate entre Cronos, o deus do tempo que devora seus próprios filhos, e Orfeu, cuja lira encantada – presente de Apolo – apresenta essa possibilidade ilusória da suspensão temporal. Entretanto, nada impede que, a partir da abordagem apresentada, outras, de caráter poiético e estésico (histórico, antropológico, sociológico, etc.) possam ser sobrepostas.

¹¹ Embora se trate de um trabalho sobre o que o autor chamou de improvisação não idiomática, o autor não deixa de tecer, ao longo da tese, comentários sobre a sua antítese, que chamou improvisação idiomática. Além disso, o autor da tese possui uma vasta experiência em improvisação jazzística e brasileira, o que me levou a incorporar a citação para o contexto estudado.

¹² Aqui, trazemos algumas reflexões que foram mais cuidadosamente desenvolvidas em minha apresentação no “III Encontro Internacional de teoria e análise musical”, realizado em 2013, cuja temática foi a da dimensão temporal na análise musical.

Referências

BERENDT, Joachim. *O Jazz do Rag ao Rock*. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1ª edição, 2ª reimpressão, 2009.

COSTA, Rogério L. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2003.

CROOK, H. *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Boston: Advanced Music, 1991.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*. New York: Holt Rinehart and Wiston Inc., 1964.

GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar, Vol.III, 1996.

LEVINE, Mark. *Jazz Theory Book*. Petalum (CA): Sher Music Co, 1995.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de. *Harmonia: uma abordagem prática*. São Paulo, Embraform Formulários, 1ª ed., 2008.

LIEBMANN, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmpny and Melody*. Rottenburg (Germ.): Advanced Music, 1991.

PIEIDADE, Acacio. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. *Revista Opus*, vol. 11, Dez. 2005.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu – Ensaio de Semiologia Musical Aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

REEVES, S.D. *Creative Jazz Improvisation* (2ª ed.). New Jersey: Prentice-Hall, 1995.

RUSSELL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

STEIN, Leon. *Structure and Style*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1979.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2008.

_____. *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. São Paulo: Rondó/Fapesp, 2011.

Gravações

DAVIS, Miles. *Kind of Blue*. Columbia, 1959. LP.