

«An Act of Pure Inspiration»: O papel da melodia original nos solos de Lee Konitz

Gonçalo Prazeres

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
goncalomrprazer@gmail.com

Ricardo Pinheiro

Universidade Lusfada de Lisboa
INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa
rfutrepinheiro@gmail.com

Resumo

O presente artigo tem como objectivo principal examinar os mecanismos através dos quais Lee Konitz recorre à melodia de *standards* de jazz no âmbito do seu processo improvisativo. Partindo da transcrição e análise detalhada de cinco solos improvisados, e utilizando o método de análise temática, procedeu-se à identificação de ideias melódicas provenientes dos temas sobre as quais o saxofonista constrói alguns dos seus solos. Concluiu-se que Lee Konitz, para além de citar claramente a melodia dos *standards* de jazz sobre os quais improvisa, recorre também com frequência à utilização de algumas das suas notas enquanto notas-alvo, assim como também ao desenvolvimento de motivos melódicos inspirados nessa mesma melodia.

Palavras-Chave

Lee Konitz; Improvisação; Jazz; Melodia; *Standard* de Jazz.

Abstract

The main goal of the following article is to examine the mechanisms through which Lee Konitz uses the melody of jazz standards in his improvisation process. Beginning with the transcription and comprehensive analysis of five improvised solos, and using the thematic analysis method, we identified melodic ideas coming from the songs on which the saxophonist builds some of his solos. Our conclusion is that Lee Konitz, besides clearly quoting the melody of jazz standards on which he improvises, also frequently uses some of its notes as target-notes, and develops melodic motifs inspired by that same melody.

Keywords

Lee Konitz; Improvisation; Jazz; Melody; Jazz Standard.

Introdução

NO JAZZ, A EVENTUAL UTILIZAÇÃO DE IDEIAS e motivos melódicos provenientes da composição original no decurso da improvisação reflecte o grau de importância que o improvisador atribui à melodia original de uma obra, enquanto elemento estruturante do seu solo. Segundo o saxofonista Lee Konitz, referido em *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (BERLINER 1994, 173), esta abordagem à improvisação é «what makes your improvisations on different tunes different», principalmente quando o repertório é composto por estruturas harmónicas muito semelhantes entre si, como acontece no caso de inúmeros *standards* de jazz.¹ Konitz defende desta forma que, se o solista recorrer apenas à estrutura harmónica do repertório no decurso da improvisação, e dadas as óbvias semelhanças em termos dos típicos movimentos harmónicos presentes em grande parte dos *standards* de jazz (PINHEIRO 2012), pouca diferenciação haverá entre os solos improvisados por si em diferentes composições desta natureza.

Ao longo da sua longa e profícua carreira, Konitz tem orientado conceptualmente a improvisação pela noção de «tema e variações», a partir da qual tem habilmente criado novas sonoridades no jazz.² Vários músicos, tais como Thelonious Monk, Bill Evans e Lester Young, entre outros, utilizam a melodia da composição original nos seus solos. Contudo, Lee Konitz foi um dos primeiros músicos a referir um método para a incorporação da melodia nos solos de uma forma sistemática. Em 1985, no âmbito de numa entrevista conduzida por David Katin, o saxofonista explica as suas concepções acerca da improvisação, as quais envolvem vários níveis de complexificação da melodia original do tema, enquanto processo contínuo de transformação do material inicial da composição. Segundo Konitz, em KASTIN (1985): «The goal of having to unfold a completely new melody on the spot [...] can be frightening! So I think that first and foremost you have to adhere to the song for a much, much

¹ De acordo com PINHEIRO (2011; 2012), o conceito de *standard* de jazz poderá comportar diversas interpretações. Segundo o autor: «O historiador de jazz e compositor Henry MARTIN (1986) define ‘standard’ como ‘a popular song that is well known, frequently performed, and remains in the popular repertoire for at least several years’». Peter GAMMOND (1991) aprofunda o conceito de «standard», definindo-o como uma «composition or song that has, by dint of its lasting memorability and general worth, become a regularly used item in some field of music – a jazz *standard*, for example». Apesar de o conceito de «standard» poder ser utilizado no âmbito de outros géneros musicais (MIDDLETON 2003), e de a literatura parecer não apresentar um consenso total no que diz respeito à sua definição (WITMER 1988), torna-se importante afirmar que, sendo émico, é frequentemente utilizado por músicos, público e críticos de jazz quando estes se referem a composições «populares» (no sentido de serem conhecidas por um grupo abrangente de pessoas dentro e fora do meio) e a outras composições de músicos de jazz conhecidas no âmbito da «jazz scene». Porém, muitas destas composições não são da autoria de músicos de jazz, tendo sido alvo de «apropriação» por parte destes, enquanto veículos de expressão musical e cultural. Estes servem frequentemente enquanto estrutura básica para arranjos e improvisações de jazz (PINHEIRO 2012, 67-9).

² A este respeito, ver HAMILTON (2007).

longer period of time. You have to find out the meaning of embellishment before going on to try to create new melodies. I believe that the security of the song itself can relieve much of the anxiety of jumping into the unknown». Konitz defende, desta forma, que o processo improvisativo constitui um procedimento contínuo, que deverá partir necessariamente da melodia original, levando, através de vários processos de transformação da mesma, à criação de novas linhas melódicas. Nesta entrevista, Lee Konitz sugere a utilização de trilos, notas de passagem, apogiaturas, entre outras ferramentas ornamentais, enquanto meios de desenvolvimento da melodia original. De acordo com Konitz: «[...] there are many levels of this process before you get anywhere near creating new melody material» (KASTIN 1985). Deste modo, e de acordo com David Kastin, o processo improvisativo de Konitz pode ser caracterizado da seguinte forma: «The first and most important level is the song itself. It then progresses incrementally through more sophisticated stages of embellishment, gradually displacing the original theme with new ones. The process culminates in the creation of an entirely new melodic structure. Konitz calls this final level ‘an act of pure inspiration’» (KASTIN 1985). Este chamado «acto de pura inspiração», constitui então o último nível do processo de transformação da melodia original, culminando na criação de uma melodia completamente diferente da primeira (se bem que nela inspirada).

Com o intuito de estudar de que forma concreta é tratado e reutilizado o material proveniente da melodia original na improvisação de Lee Konitz, procedemos à análise detalhada de cinco solos improvisados pelo saxofonista sobre *standards* de jazz. Ao analisar os diferentes solos, procurámos localizar vestígios do tema original, por forma a compreender a aplicação prática da filosofia subjacente ao processo improvisativo do saxofonista.

Análise musical e Lee Konitz na literatura

A área dos *Jazz Studies* conta com um considerável número de trabalhos realizados em torno da análise musical. As abordagens analíticas mais comuns, incluindo aquelas que estão patentes nos manuais de história do jazz, têm tomado predominantemente a forma de transcrições de solos de músicos consagrados. Autores como Thomas OWENS (1974), Ronald BYRNSIDE (1975), Milton STEWART (1979), Raymond F. KENNEDY (1987), Gregory SMITH (1991), Gary POTTER (1992), Henry MARTIN (1996) e Lewis PORTER (1993; 2001), entre outros, têm recorrido à análise de progressões harmónicas e de padrões melódicos específicos utilizados pelos músicos. Por exemplo, Thomas Owens e Henry Martin analisaram detalhadamente o processo improvisativo de Charlie Parker, Lewis Porter o de John

Coltrane, Gary Potter o de Julian Cannonball Adderley, Gregory Smith o de Bill Evans e Milton Stewart o de Clifford Brown.

O trabalho de OWENS (1974) abrange uma extensa análise de pequenas unidades melódicas de solos de Charlie Parker, denominadas pelo autor de «motivos»,³ enquanto que Gregory SMITH (1991) apresenta um modelo de análise melódica baseado na premissa de que os músicos de jazz recorrem a fórmulas que servem de solução para a aplicação de ideias particulares sob determinados constrangimentos. Defendendo a existência de um balanço natural entre elementos espontâneos e pré-determinados na improvisação, Smith advoga que os músicos de jazz utilizam um número limitado de padrões que alteram sob a forma de variações, de modo a que estas constituam soluções improvisativas flexíveis e imediatas.⁴ Através do isolamento e reconhecimento de padrões melódicos utilizados pelo pianista Bill Evans no solo do tema «My Romance», extraído do disco *Bill Evans: The Tokyo Album*, Smith conclui que estes constituem «variações» do motivo de abertura do mesmo.⁵ Também o autor Rick DiMUZIO (2001), no âmbito do seu doutoramento, realizou um estudo aprofundado sobre o papel do desenvolvimento motivico no processo improvisativo do saxofonista Joe Lovano.

Apesar da sua extensa carreira, discografia e impacto na história do jazz, existe pouca literatura disponível que contemple a análise detalhada dos solos de Lee Konitz, nomeadamente aquela focada na utilização do material proveniente da melodia original no decurso da sua improvisação. Um dos trabalhos mais relevantes sobre o saxofonista é a sua biografia realizada em formato de entrevista por Andy Hamilton, *Lee Konitz – Conversations on the Improviser's Art* (2007). Para além do carácter biográfico desta obra, o seu autor explora alguns conceitos da improvisação utilizados por Lee Konitz.

³ Owens aponta para a existência de cerca de cem motivos principais empregues pelo saxofonista em cerca de duzentos e cinquenta solos.

⁴ Baseado no modelo de composição por fórmulas de Parry e Lord, Smith afirma: «It is crucial in the analysis of a text to identify the underlying grammatical-syntactical-metrical patterns of the formulas, since those patterns form the basis of the substitution system that is at the heart of the compositional process. As Lord stresses, the ability to compose rapidly rests not on the memorization of a stock of formulas, but on the ability to create new phrases by analogy, using the patterns established by the basic formulas» (SMITH 1991, 38).

⁵ O artigo de Milton L. Stewart intitulado «Some Characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style» (1979) constitui outro exemplo do interesse que alguns estudiosos dedicaram aos aspectos da improvisação individual do músico de jazz. Partindo da análise da transcrição de um solo em «A Night in Tunisia» (1954, Blue Note), o autor conclui que o discurso improvisativo de Clifford Brown é resultado do equilíbrio entre elementos sonoros familiares e outros inesperados. Segundo Stewart, no decurso do solo, consegue-se distinguir claramente os momentos da exposição de uma ideia inicial, do seu desenvolvimento e da conclusão, conjuntamente com a adequação do fraseado em relação às estruturas harmónicas e melódicas. O autor conclui que Clifford Brown associa ideias musicais em cadeia, elaborando frases musicais que não são mais do que o desenvolvimento de ideias melódicas anteriormente utilizadas no solo. Segundo o autor: «It is perhaps the fact that Brown's structures are organized in such a way that the listener can recognize a beginning, development and conclusion along with their principle function, the prolongation of a1, that makes them understandable and appreciated by an audience» (STEWART 1979, 141). Stewart acrescenta: «By using chain association between choruses, Brown extends the concept of a continuous-thought process to his entire solo» (STEWART 1979, 147).

Apesar de não incluir qualquer tipo de análise musical, este livro contém transcrições de solos e composições do saxofonista, o que permite conhecer melhor a obra deste músico, e nomeadamente os principais conceitos que o orientam na música em geral e na improvisação em particular. É importante ainda referir o livro editado em 1994 com transcrições de solos do saxofonista, levadas a cabo por Bob Washut: *Lee Konitz Transcribed Solos for Alto Sax*. Além deste estudo, que também não privilegia a análise musical, existem igualmente algumas transcrições disponíveis na internet, maioritariamente realizadas por músicos e estudantes de jazz. Relativamente a trabalhos realizados sobre os conceitos que enformam o processo improvisativo de Lee Konitz, destaca-se apenas a já referida entrevista ao saxofonista realizada em 1985 por David Kastin, que serviu como ponto de partida para o presente trabalho.

Metodologia

Com o intuito de indagar a importância que Lee Konitz atribui à melodia original das composições no âmbito da improvisação, foram transcritos e analisados cinco solos de diferentes períodos da carreira de Lee Konitz. O solo em «There Will Never Be Another You» foi editado em 1955, no disco *Lee Konitz with Warne Marsh* (1955, Atlantic Records), enquanto que «Just Friends» integra o disco *Live at the Half Note* (1959, Verve Records). O solo em «Just One of Those Things» faz parte do disco de Paul Motian, *On Broadway - vol. 3* (1993, JMT - Polydor) e o solo em «You'd Be So Nice to Come Home to» foi editado no disco *Jazz Nocturne* (1992, Evidence Records). Do disco *Parallels* (2001, Chesky Records), escolhemos o solo no tema «How Deep Is the Ocean».

Para os músicos de jazz, a transcrição de solos constitui uma das principais ferramentas de aprendizagem, consistindo em «precious resources of the oral tradition of improvisation» (BERLINER 1994, 11). Apesar de ser possível proceder-se à aprendizagem de um solo sem recurso ao instrumento principal (por exemplo, com a finalidade de apenas o cantar), é mais comum, no meio do jazz, que este processo inclua também a execução instrumental. Com a interpretação de um solo no instrumento, pretende-se dar atenção não só às notas musicais que o constituem, como também a outros parâmetros musicais, tais como a articulação, a dinâmica, a intensidade e o timbre. Neste trabalho, e uma vez que o seu objectivo principal é averiguar a relação entre as ideias melódicas dos solos e a melodia original das composições sobre as quais Lee Konitz improvisa, debruçámo-nos principalmente sobre as notas e os motivos melódicos.

Para além da transcrição, é também prática comum, no universo do jazz, proceder-se à análise de solos improvisados realizados por músicos historicamente destacados. Segundo Andrew DAHLKE

(2003, 1): «analysis of recorded solos demystify the act of jazz improvisation by offering insight into the artistry and thought process of master musicians». De acordo com o autor, o processo que envolve improvisação com recurso à melodia original da composição ou a um motivo previamente improvisado é habitualmente apelidado de improvisação temática. Este tipo de improvisação dá-se quando existe uma forte relação entre melodia, harmonia, *voice leading*⁶ e estrutura de intervalos do discurso improvisado. No decurso da improvisação, a melodia original da composição poderá ganhar várias formas, podendo esta estar eventualmente dissimulada em frases que poderão não aparentar qualquer relação com o discurso melódico original (DAHLKE 2003).

No presente estudo, à luz da melodia das composições originais, e para além da simples transcrição, procedeu-se também à análise dos solos de Lee Konitz, no sentido de se averiguar a existência de similaridades entre a música original e a música improvisada. No processo de análise dos solos foi aplicado o método de análise temática. Rudolph RETI (1961) sugere, partindo do conceito de análise temática de Arnold Schoenberg patente no ensaio de 1947 «Brahms the Progressive»,⁷ que os padrões temáticos presentes na música tonal poderão ter uma função unificadora semelhante àquela das séries no contexto da música serial.⁸ Conforme veremos, Lee Konitz procura também unificar improvisação e melodia original no decurso do seu processo improvisativo.

Torna-se assim pertinente utilizar este método no âmbito da análise dos solos de Lee Konitz, uma vez que o nosso principal objectivo é identificar várias formas de utilização da melodia original na improvisação, sem se saber à partida de que forma esta poderá ser empregue. Após a identificação das notas da melodia original e da sua localização no solo, procedeu-se ao reconhecimento e comparação de padrões melódicos comuns entre a melodia da improvisação e a original. Ao todo foram analisados 392 compassos de solo de Lee Konitz, nos quais identificamos a utilização da melodia original em 243 compassos.

Foram encontradas quatro classes principais de material improvisado inspirado na melodia da composição: citação da melodia original; ornamentação da melodia original; motivos melódicos provenientes da melodia original; outras formas de utilização da melodia original.

Considerou-se «citação da melodia original» o emprego consecutivo de três ou mais notas da melodia original da obra, com duração e localização no compasso sensivelmente equivalentes.

⁶ *Voice leading* define-se como o movimento que as várias notas ou vozes de um determinado acorde realizam quando se transita para outro acorde (BAERMAN 2003).

⁷ Este ensaio foi republicado no ano de 1975 em *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*.

⁸ A este respeito ver também SHERLAW-JOHNSON (1992).

Denominou-se «ornamentação da melodia original» a utilização de um trecho desta com embelezamentos, ao mesmo tempo que é possível identificar auditivamente um segmento da frase original. Verificámos também o emprego, por parte do saxofonista, de «motivos melódicos provenientes da melodia original» quando este traduz ou desenvolve um padrão melódico originário da melodia da composição. Por último, contemplaram-se outras formas de utilização de notas da melodia original da obra, utilizadas por Lee Konitz no solo, nomeadamente: enquanto ponto de partida de uma frase melódica; ponto de chegada ou de resolução de uma frase melódica; notas de passagem; notas do solo que ocorrem nos tempos fortes do compasso e que encontram correspondência com aquelas da melodia original da composição.

Citação da melodia

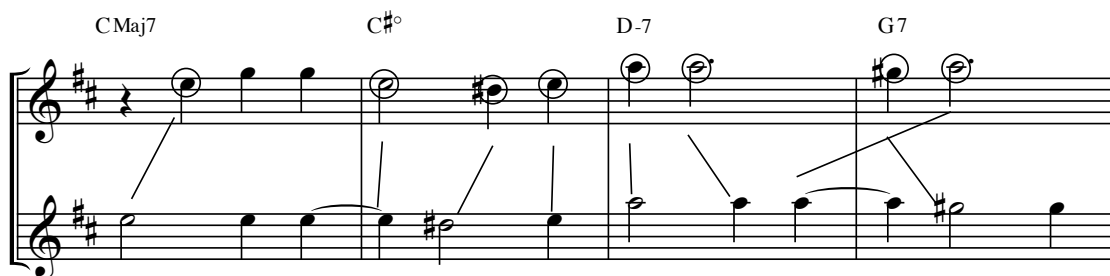
Nesta secção iremos apresentar os exemplos que melhor demonstram a utilização inequívoca da melodia original nos solos por nós analisados. Ao incluir no solo três ou mais notas da melodia original, e mantendo fundamentalmente o seu ritmo e localização no compasso, constatámos a importância que Lee Konitz atribui à composição original, enquanto elemento indispensável na construção de frases melódicas improvisadas. As citações observadas têm lugar em distintas localizações do solo, surgindo enquanto elemento estruturante do processo improvisativo, e remetendo recorrentemente para a componente que melhor caracteriza a composição original.

Em «How Deep Is the Ocean» (2001, Chesky Records), nos compassos 58 e 59, Konitz cita claramente a melodia original (cc. 26-7). Note-se que nesta figura, assim como em todas as subsequentes, a melodia original da composição figura no pentagrama inferior, enquanto que a improvisação se encontra escrita no pentagrama superior.

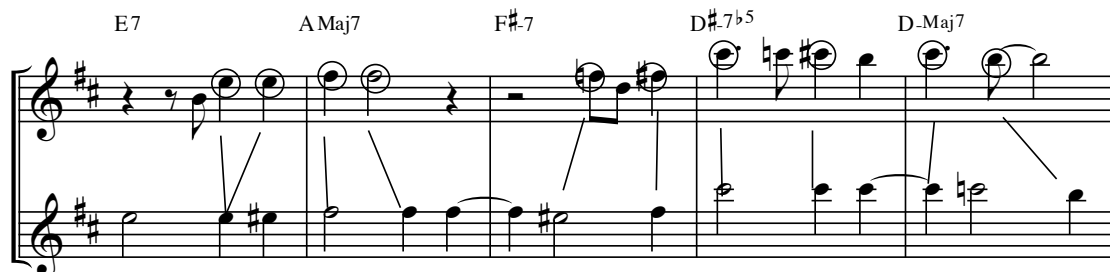
Exemplo 1. *How Deep is the Ocean*, cc. 57-9

Esta citação, por ter lugar perto do final do solo, imprime-lhe um carácter conclusivo. É de referir também que no final da improvisação (cc. 63-4) o saxofonista termina a frase na mesma nota da melodia original.

Um outro exemplo deste tipo de recurso improvisativo utilizado por Konitz encontra-se entre os compassos 36 e 39 e os compassos 43 e 47 do solo em «Just One of Those Things» (1993, JMT - Polydor). Neste caso, a citação clara da melodia do tema ocorre na secção B do único *chorus* de solo, funcionando enquanto elemento contrastante com o resto do seu solo, que pouca relação tem com a peça original.



Exemplo 2. *Just One of Those Things*, cc. 36-9

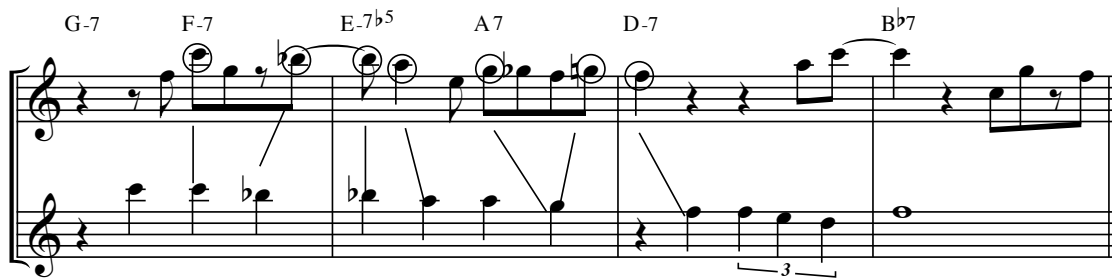


Exemplo 3. *Just One of Those Things*, cc. 43-7

Os restantes compassos de solo da secção B, apesar de não constituírem uma citação clara da melodia, são variações ou ornamentações da mesma, como veremos de seguida. A utilização deste tipo de material improvisativo demonstra o intuito de Konitz em introduzir no seu solo um factor de diferenciação relativamente ao resto da improvisação.

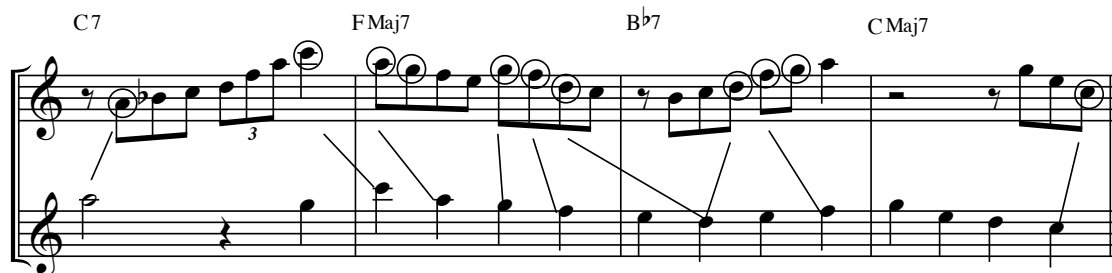
Ornamentação da melodia

Em seguida, iremos apontar excertos dos solos transcritos e analisados que incorporam embelezamentos da melodia original e que permitem a sua clara identificação auditiva. Em «How Deep Is the Ocean» (2001, Chesky Records), o saxofonista ornamenta claramente, de forma melódica e rítmica, a melodia original, mantendo mais agudas as notas que pertencem à composição original (cc. 25-7).

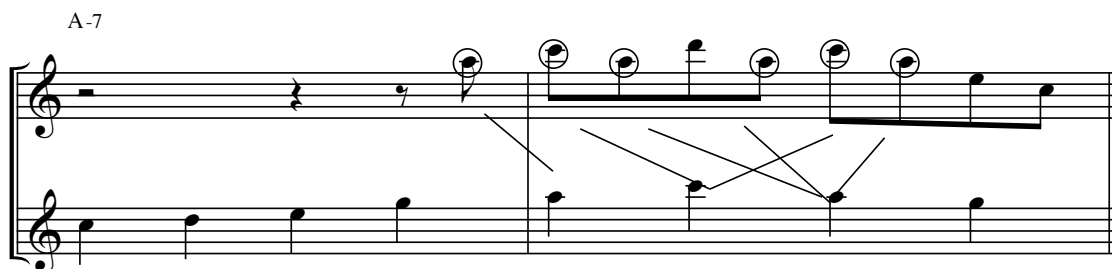


Exemplo 4. *How Deep is the Ocean*, cc. 25-8

Um outro exemplo claro deste tipo de recurso empregue por Lee Konitz está patente no seu solo em «There Will Never Be Another You» (1955, Atlantic Records) (cc. 24-7 e cc. 37-8). Neste último exemplo, Konitz utiliza o intervalo entre lá e dó, presente na melodia original, como base da frase improvisada.

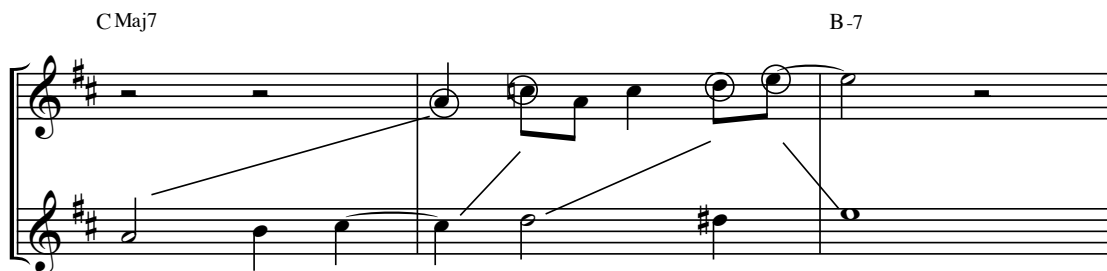


Exemplo 5. *There Will Never Be Another You*, cc. 24-7



Exemplo 6. *There Will Never Be Another You*, cc. 37-8

No *standard* «Just One of Those Things» (1993, JMT/Polydor), conforme já referido anteriormente, o saxofonista ornamenta a melodia rítmica e melodicamente, entre claras citações.

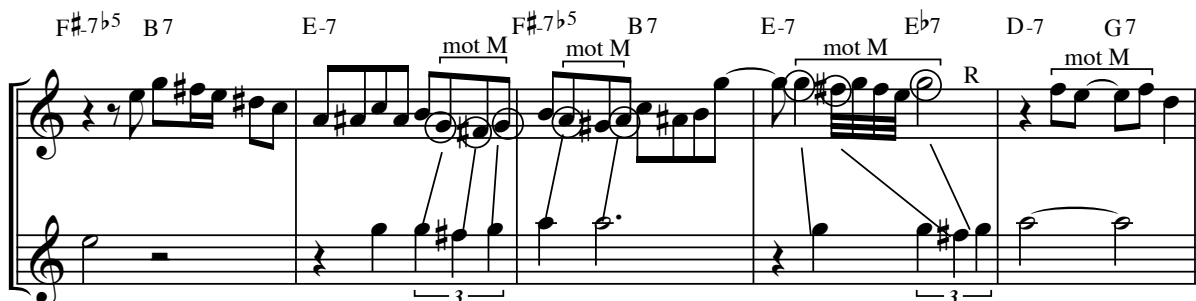


Exemplo 7. *Just One of Those Things*, cc. 40-2

Motivos melódicos provenientes da melodia original

Nos solos analisados, Lee Konitz também traduz ou desenvolve padrões melódicos extraídos da melodia original, utilizando-os enquanto ideias fundamentais para a construção da improvisação.

No solo em «How Deep Is the Ocean» (2001, Chesky Records) (cc. 20-4) o saxofonista recorre a um fragmento da melodia (c. 21), transpondo-o diatonicamente um grau acima no compasso 22. No compasso 23 repete o mesmo motivo uma oitava acima, agora com embelezamentos. Ao terminar esta frase improvisada, Konitz recorre à mesma ideia motívica, agora com início no terceiro grau do acorde de D-7 (c. 24).



Exemplo 8. *How Deep is the Ocean*, cc. 20-4

Lee Konitz utiliza também esta técnica de desenvolvimento motivico inspirado na melodia original no seu solo em «There Will Never Be Another You» (1955, Atlantic Records), nos compassos 27 a 30.

Neste exemplo, recorre a um excerto da última frase da melodia original, transpondo-o por graus conjuntos descendentes.

The musical notation for Exemplo 9 is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef. Above the staff, the following chords are indicated: CMaj7, F#-7, B7, CMaj7, B7, E-7, and A7. The melody consists of a series of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. Arrows labeled 'mot M' point to specific melodic fragments, indicating their transposition. The bass line consists of a series of quarter notes, mostly on a single pitch, with some eighth notes.

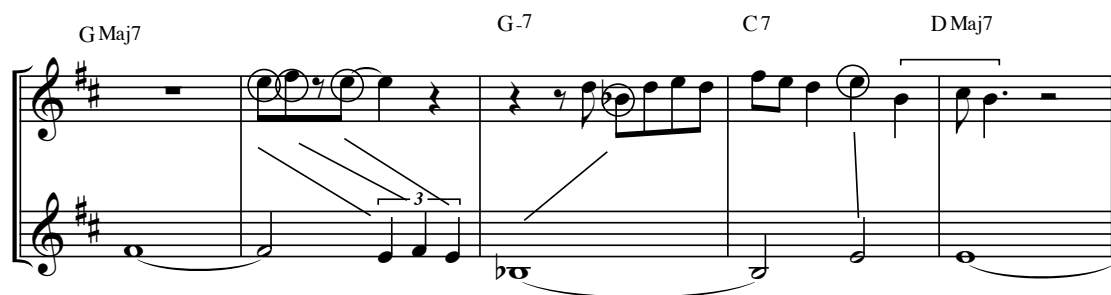
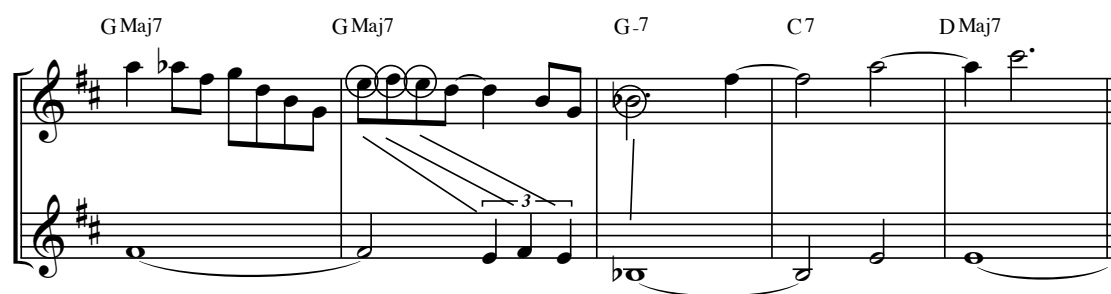
Exemplo 9. *There Will Never Be Another You*, cc. 27-30

Em «Just One Of Those Things» (1993, JMT - Polydor), após recorrer a várias citações da melodia original, Lee Konitz termina a secção B do único *chorus* do seu solo, transpondo diatonicamente o motivo final da melodia desta secção (cc. 48-52). O final desta frase improvisada funciona como ligação entre a secção B e o último A do solo, sendo a última vez que o saxofonista remete explicitamente para a melodia original.

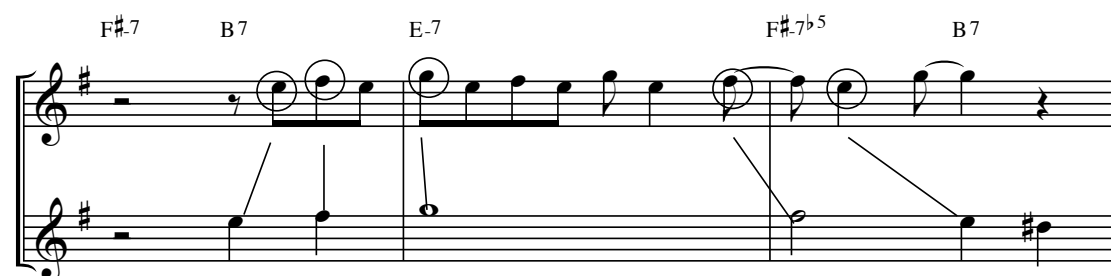
The musical notation for Exemplo 10 is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is in the treble clef. Above the staff, the following chords are indicated: C#-7, D#°, E-7, C#7b5, F#7, and B-7. The melody consists of a series of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. Arrows labeled 'mot M' point to specific melodic fragments, indicating their transposition. The bass line consists of a series of quarter notes, mostly on a single pitch, with some eighth notes.

Exemplo 10. *Just One of Those Things*, cc. 48-52

Da análise do solo sobre o *standard* «Just Friends» (1959, Verve), evidencia-se a presença, em dois momentos, de um fragmento do primeiro motivo da melodia da composição original. No compasso 2, o saxofonista recorre a um excerto da melodia que posteriormente volta a utilizar e a desenvolver, conforme se pode observar nos compassos 1 a 5 e 33 a 35. No compasso 4, o saxofonista utiliza o motivo do compasso 2, iniciando-o agora no 4º tempo do compasso, e transpondo-o diatonicamente uma 4ª perfeita abaixo. No compasso 34, Konitz toca as mesmas notas da melodia, desfazendo-as dois tempos, e resolvendo, tal como na melodia original, no terceiro grau do acorde de G-7 (B ♭).

Exemplo 11. *Just Friends*, cc. 1-5Exemplo 12. *Just Friends*, cc. 33-7

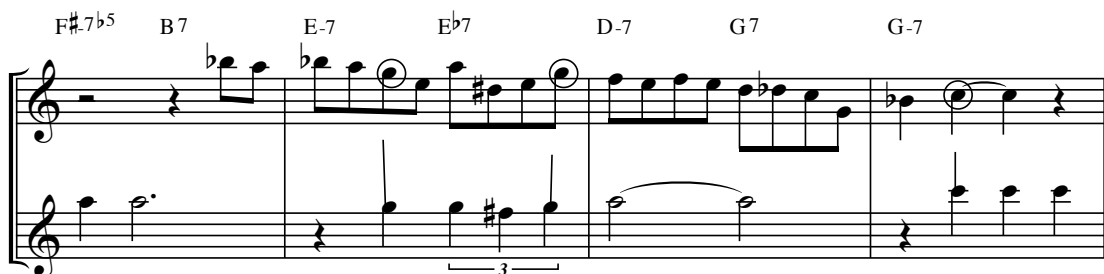
No solo de Lee Konitz no *standard* «You'd Be So Nice to Come Home to» (1992, Evidence Records), o saxofonista improvisa uma frase na qual utiliza o primeiro motivo da melodia original, ornamentando-o ritmicamente (cc. 34-6). Esta ornamentação rítmica consiste na antecipação da melodia meio tempo, ou seja, uma colcheia, tornando-a assim sincopada.

Exemplo 13. *You'd Be So Nice to Come Home to*, cc. 34-6

Notas da melodia original

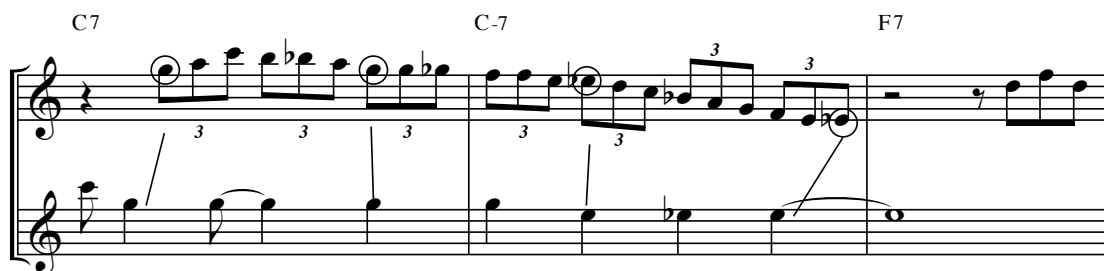
O recurso improvisativo mais utilizado por Lee Konitz nos solos analisados consiste na utilização de notas da melodia nas frases improvisadas, no local onde estas ocorrem originalmente. Identificámos notas da melodia original que são empregues como: ponto de partida de uma frase melódica; ponto de chegada ou de resolução de uma frase melódica; notas de passagem; notas que ocorrem nos tempos fortes do compasso e que encontram correspondência com aquelas da melodia original da composição.

No solo sobre o *standard* «How Deep Is the Ocean» (2001, Chesky Records), encontrámos três exemplos nos quais as notas da melodia são utilizadas nas frases improvisadas. No compasso 7, o saxofonista toca a nota sol no 2º tempo e no contratempo do 4º tempo, terminando a frase no compasso 9, com a nota dó. Esta frase (cc. 6-9) tem três notas que coincidem com as notas da melodia e que ocorrem no mesmo local.



Exemplo 14. *How Deep is the Ocean*, cc. 6-9

Seguidamente (cc. 10-2), o saxofonista improvisa uma frase que começa e termina com as duas notas que constituem a melodia original nestes compassos. O facto de Lee Konitz começar e terminar esta frase improvisada com as notas da melodia demonstra a sua forte ligação ao tema original.



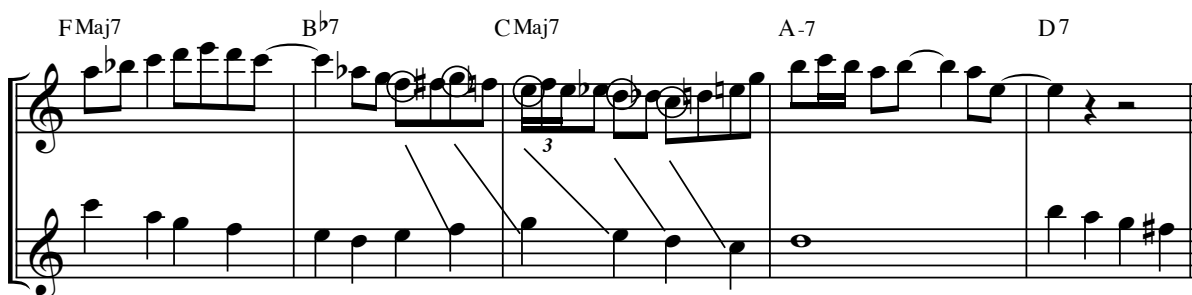
Exemplo 15. *How Deep is the Ocean*, cc. 10-2

Entre os compassos 12 e 14, as notas acentuadas semelhantes às da melodia da composição (mi ♭, dó e si ♭) dão à frase improvisada um contorno semelhante ao da frase original. Lee Konitz toca, no 1º tempo do compasso 13 e como resolução do *pickup* do compasso anterior, a nota mi ♭. No 4º tempo do mesmo compasso toca a nota dó, e no 2º tempo do compasso 14 toca a nota si ♭.



Exemplo 16. *How Deep is the Ocean*, cc. 12-4

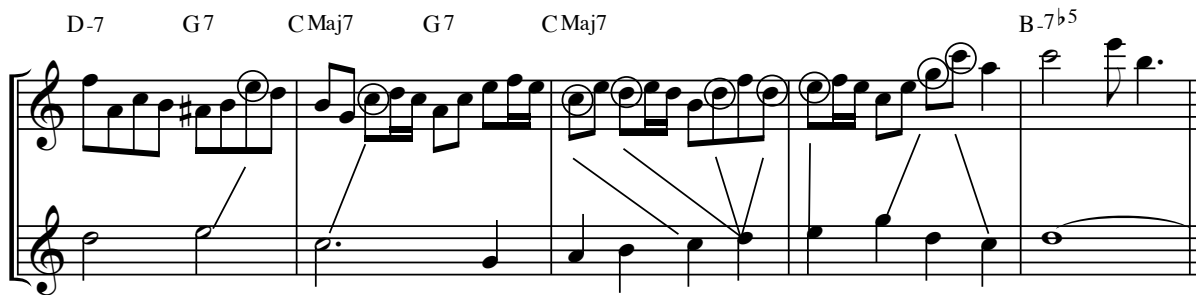
A análise do solo de Lee Konitz no standard «There Will Never Be Another You» (1955, Atlantic Records) permitiu identificar três frases nas quais o saxofonista se refere às notas da melodia original em *downbeats* contíguos, nos compassos onde estas ocorrem originalmente. Na figura 17, compassos 10 e 11, Lee Konitz toca, em cinco *downbeats* seguidos, as notas da melodia original, utilizando-as enquanto *voice leading* para a frase improvisada. É de notar também que as notas comuns entre a melodia de «There Will Never Be Another You» e a improvisação são antecipadas por uma semínima.



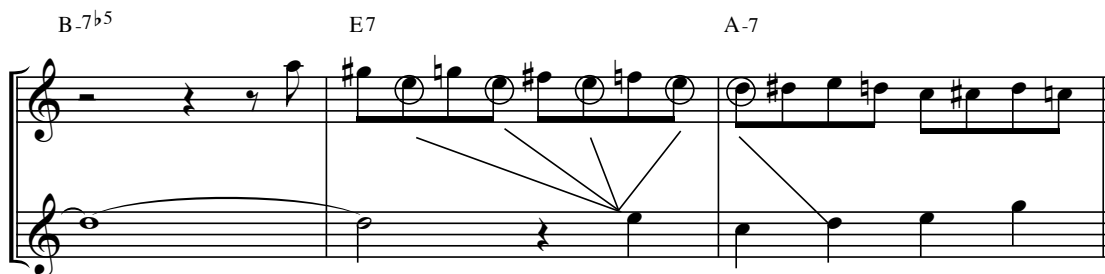
Exmplo 17. *There Will Never Be Another You*, cc. 9-13

Através do exemplo 18, também retirado do solo em «There Will Never Be Another You», podemos observar uma frase improvisada onde várias notas coincidem com as notas da melodia original. É de realçar o compasso 33, no qual a nota dó é tocada no 1º tempo, resolvendo na nota ré nos restantes *downbeats*. Por sua vez, a nota ré resolve na nota mi, tendo esta correspondência com a melodia original.

De forma semelhante àquilo que acontece no compasso 33, Konitz realça, no compasso 51, a nota mi da melodia original, tocando-a repetidamente em todos os contratempos deste compasso, e resolvendo-a posteriormente na nota ré, também pertencente ao tema.

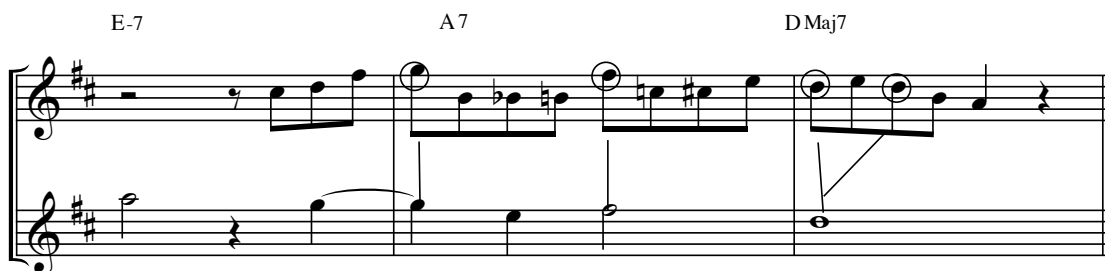


Exemplo 18. *There Will Never Be Another You*, cc. 31-5

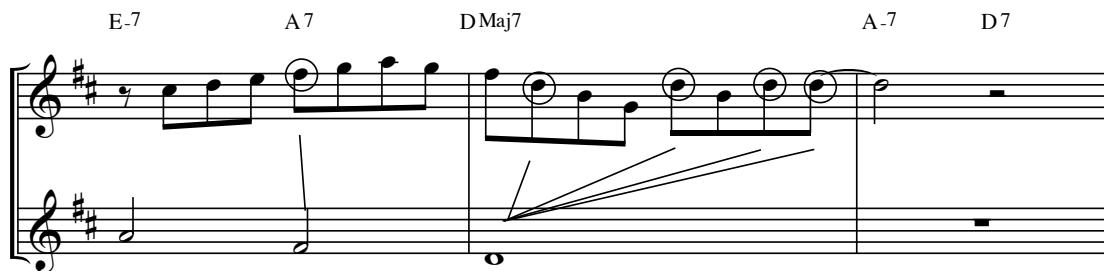


Exemplo 19. *There Will Never Be Another You*, cc. 51-3

O seguinte exemplo é extraído do solo em «Just One of Those Things» (1993, JMT - Polydor). Neste caso, o saxofonista toca, nos tempos fortes do compasso 63, as notas da melodia original, acentuando a nota ré no compasso 64, enquanto nota alvo. Como resultado, Konitz desenvolve, a partir da linha melódica, uma linha de *voice leading* inspirada na linha homóloga da composição original.



Exemplo 20. *Just One of Those Things*, cc. 62-4

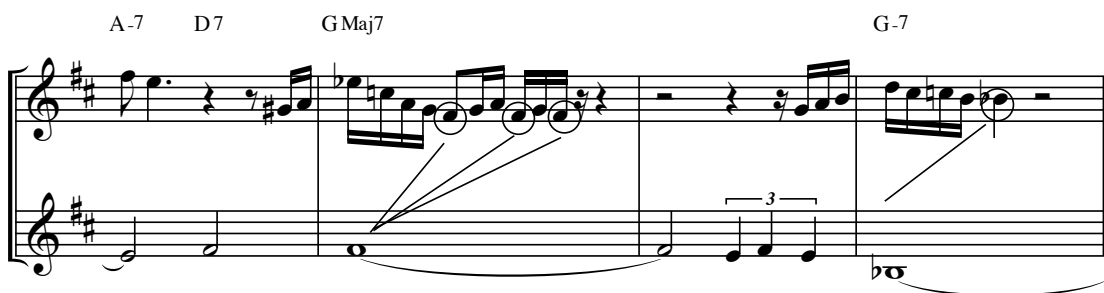


Exemplo 21. *Just Friends*, cc. 62-4

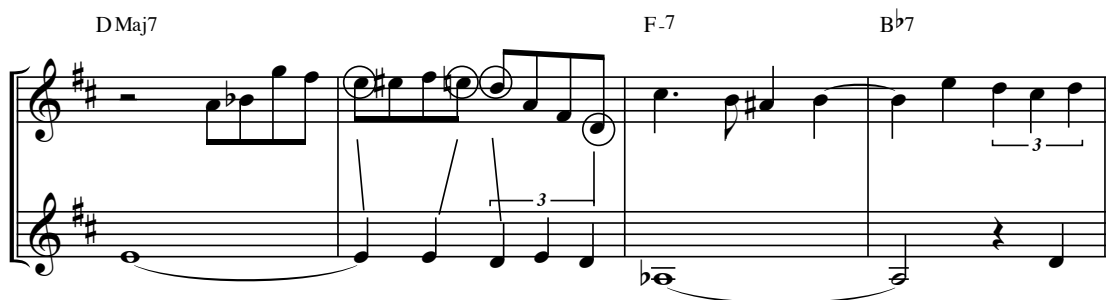
No solo de Lee Konitz em «Just Friends» (1959, Verve), podemos observar três exemplos de recurso a notas da melodia original. Na frase da figura 21 (cc. 62-4), as notas fá (c. 62, 3º tempo) e ré (c. 63, contratempo do 1º, 3º e 4º tempos e contratempo do 4º tempo) remetem-nos para a melodia original, servindo enquanto *voice leading*. Nesta frase, o saxofonista acentua e repete a nota ré, também ela importante na melodia por constituir o final da frase original.

Nos compassos 80 a 83 podemos observar dois exemplos de utilização, no discurso improvisado, das notas da melodia original da composição. No compasso 81, a nota fá é repetida e acentuada três vezes e no compasso 83 a nota si \flat é a nota de resolução da frase improvisada, mantendo a mesma função que desempenha na melodia original.

Também no compasso 118, Lee Konitz utiliza as notas mi e ré da melodia original como *voice leading*.

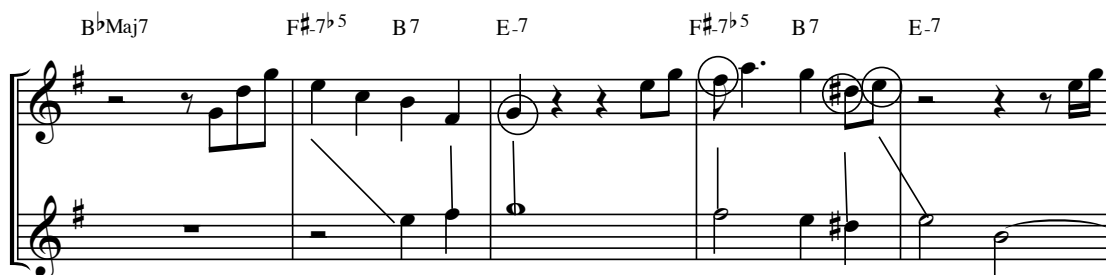


Exemplo 22. *Just Friends*, cc. 80-3



Exemplo 23. *Just Friends*, cc. 117-20

Em «You'd Be So Nice to Come Home To» (1992, Evidence Records), o saxofonista inicia o seu solo com uma frase que resolve nas notas fá e sol, sendo estas também as duas notas finais da primeira frase da melodia original deste *standard* (c. 3). Seguidamente, e como resposta à frase de abertura, Konitz recorre a outra frase que resolve também nas duas notas da melodia original (c. 4).



Exemplo 24. *You'd Be So Nice to Come Home to*, cc. 1-5

Torna-se importante realçar a utilização, por parte do saxofonista, das notas da melodia original na frase dos compassos 26 a 33 do mesmo solo. No compasso 27, a nota mi é acentuada em três contratempos seguidos, resolvendo no primeiro tempo do compasso 28 na nota ré, tal como acontece originalmente na melodia de «You'd Be So Nice to Come Home to». Na continuação da frase e no primeiro tempo dos compassos 29 e 30, o saxofonista volta a tocar as notas da melodia. A segunda parte desta frase improvisada (cc. 30-3) é tocada nos últimos compassos do primeiro *chorus*. Esta inicia-se com uma frase ascendente contendo quatro notas da melodia original (mi, sol, lá e si) e termina com as últimas três notas da última frase da melodia original (si, lá e sol).

Example 25 shows a musical score for two systems. The first system consists of three measures with chords F#7, B-7, and B7. The second system consists of four measures with chords E-7, A-7, D7, and G Maj7. Arrows indicate melodic lines and phrasing across measures.

Exemplo 25. *You'd Be So Nice to Come Home to*, cc. 26-33

No terceiro excerto deste solo (cc. 63-5), o saxofonista toca, no primeiro tempo do compasso 64, a nota si \flat e acentua, no contratempo do 2º e 4º tempo, a nota lá, a qual resolve na nota sol do compasso 65. Estas notas acentuadas por Konitz coincidem com aquelas pertencentes à frase final da melodia original.

Example 26 shows a musical score for a single system with three measures. The chords are A-7, D7, and G Maj7. Arrows indicate melodic lines and phrasing across measures.

Exemplo 26. *You'd Be So Nice to Come Home to*, cc. 63-5

Conclusão

A partir da transcrição e análise de solos de Lee Konitz sobre *standards* de jazz, podemos verificar a importância que o saxofonista atribui à utilização recorrente da melodia original das composições, enquanto ponto de partida para a idealização e execução do seu discurso improvisado. Verificámos que

esta utilização pode ser levada a cabo de acordo com diferentes graus de complexidade conceptual, podendo variar desde a clara citação da melodia até ao desenvolvimento de motivos provenientes desta.

Observámos que Konitz incorpora nas suas frases improvisadas notas da melodia original (por exemplo em «Just One of Those Things»), utilizando-as por vezes no mesmo compasso e tempo onde estas têm lugar originalmente. Outras vezes, opta por antecipar ou atrasar estas notas alguns tempos. Contudo, a citação da melodia não é, nos solos analisados, um dos recursos mais utilizados por Lee Konitz. Isto explica-se pelo facto de a exposição da melodia levada a cabo pelo saxofonista ter geralmente já um carácter bastante livre e improvisado, o que a aproxima do solo em termos estéticos e conceptuais, levando a uma subsequente unificação da peça em geral. Por outras palavras, argumentamos que, uma vez que opta por expor a melodia de forma mais livre (rítmica e melodicamente), Lee Konitz não recorre tão frequentemente à citação desta no decurso do solo, procurando sobretudo desenvolver motivos que dela imanam.

As notas da melodia original das composições sobre as quais improvisa surgem também nos solos em forma de ornamentação, enquanto notas de passagem servindo como *voice leading*, ou ainda enquanto notas-alvo de resolução de frases, tal como acontece em «There Will Never Be Another You» e «You'd Be So Nice to Come Home to».

O saxofonista explora também o recurso a motivos provenientes da composição original, desenvolvendo-os e utilizando-os enquanto ponto de partida para a elaboração de frases melódicas mais complexas que se estendem pelo solo, como acontece por exemplo em «Just Friends» e «How Deep Is the Ocean».

Podemos concluir que, tal como acontece nos solos de músicos emblemáticos como Thelonious Monk ou Lester Young, a referência à melodia original está constantemente presente nos solos de Lee Konitz de uma forma ou de outra, dependendo dos vários níveis de complexificação que o saxofonista pretende aplicar-lhe. O elevado número de notas da melodia original utilizadas enquanto «notas-chave» nas frases improvisadas, especialmente no compasso e tempo onde estas ocorrem originalmente, acentua o relevo que Lee Konitz atribui ao tema original enquanto estrutura melódica a partir da qual desenvolve o seu processo improvisativo, não se limitando a definir melodicamente a harmonia do tema. Conforme tivemos oportunidade de notar, são aplicados ao discurso melódico original diferentes graus de transformação e complexidade, o que revela uma forte congruência relativamente ao método descrito por Konitz na entrevista a David KASTIN (1985).

Esperamos que este estudo contribua para o aprofundamento da discussão em torno do processo improvisativo de Lee Konitz, estimulando novos trabalhos sobre os mecanismos através dos quais o saxofonista reutiliza o material melódico proveniente do tema original.

Referências bibliográficas

- BAERMAN, Noah (2003), *Big Book of Jazz Piano Improvisation* (Van Nuys - CA, Alfred Pub)
- BERLINER, Paul (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago, The University of Chicago Press)
- BYRNSIDE, Ronald (1975), «The Performer as a Jazz Creator: Jazz Improvisation», in *Contemporary Music and Music Cultures*, editado por Charles Hamm, Bruno Nettl e Ronald Byrnside (Englewood Cliffs - NJ, Prentice-Hall)
- DAHLKE, R.A. (2003), *An Analysis of Joe Lovano's tenor saxophone improvisation on «Misterioso» by Thelonious Monk: an exercise in Multidimensional Thematicism* (Ph.D dissertation in Musical Arts, University of North Texas)
- DiMUZIO, Rick (2001), *Thematic Development and Structural Cohesion in the Improvisations of Joe Lovano* (Ph.D dissertation, New England Conservatory)
- GAMMOND, Peter (1991), *The Oxford Companion to Popular Music* (Oxford - New York, Oxford University Press)
- HAMILTON, Andy (2007), *Lee Konitz – Conversations on the Improviser's Art* (Michigan, University of Michigan Press)
- KASTIN, David (1985), «Lee Konitz: Back to Basics» *Downbeat Magazine* <http://www.melmartin.com/html_pages/Interviews/konitz.html> (acedido em 8 de Março de 2016)
- KENNEDY, Raymond F (1987) «Jazz Style and Improvisation Codes», *Yearbook for Traditional Music*, 19, pp. 37-43
- MARTIN, Henry (1986), *Enjoying Jazz* (Nova Iorque, Schirmer Books)
- MARTIN, Henry (1996), *Charlie Parker and Thematic Improvisation* (Lanham - Maryland, Scarecrow Press)
- MIDDLETON, Richard (2003), «Standard», in *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, editado por John Shepherd, David Horn e Dave Laing (London - New York, Continuum International Publishing Group Ltd.), vol. 1
- OWENS, Thomas (1974), *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*, 2 vols. (Ph.D dissertation, University of California - Los Angeles)
- PINHEIRO, Ricardo (2011), «Aprender fora de horas: A Jam Session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz», *Acta Musicologica*, 83/1, pp. 113-34
- PINHEIRO, Ricardo (2012), *Jazz fora de horas: Jam Sessions em Nova Iorque* (Lisboa, Universidade Lusíada Editora)
- PORTER, Lewis (1983), *John Coltrane's Music of 1960 Through 1967: Jazz Improvisation as Composition* (Ph.D dissertation, Brandeis University)
- PORTER, Lewis (2001), *John Coltrane: His Life and Music* (Ann Arbor, University of Michigan Press)
- POTTER, Gary (1992), «Analyzing Improvised Jazz», *College Music Symposium*, 32, pp. 143-60
- RETI, Rudolph (1961), *The Thematic Process in Music* (London, Faber & Faber)
- SCHOENBERG, Arnold (1975), «Brahms the Progressive», in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, editado por Leonard Stein (Belmont Music Publishers), pp. 398-441
- SHERLAW-JOHNSON, Robert (1992), Analysis and the Composer, in *Contemporary Musical Thought*, editado por John Paynter, etc. (London, Routledge), vol. 2, pp. 719-26
- SMITH, Gregory E. (1991), «In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A View From the Balkans», *The World of Music*, 33/3, pp. 29-52
- STEWART, Milton L. (1979), «Some Characteristics of Clifford Brown's Improvisational Style», *Jazz Forschung, Jazz Review*, 11, pp. 135-64

WASHUT, Bob (1994), *Lee Konitz Transcribed Solos for Alto Sax* (Lebanon, Houston Publishing, Inc.)

WITMER, Robert (1988), «Standard», in *The New Grove Dictionary of Jazz*, editado por Barry Kernfeld, (Londres, Macmillan), vols. 1-2

Discografia

Jazz Nocturne, Lee Konitz (CD Evidence Records, 1992)

Lee Konitz with Warne Marsh. Lee Konitz (CD Atlantic Records, 1955)

Live at the Half Note, Lee Konitz (CD, Verve Records, 1959)

On Broadway, Vol.3, Paul Motian (JMT/Polydor, 1993)

Parallels, Lee Konitz (Chesky Records, 2001)

Apêndice

Solos Transcritos

There Will Never Be Another You

E \flat

Warren & Gordon
Solo: Lee Konitz
in "Lee Konitz with Warne Marsh"

1° Chorus

Chord changes indicated above the staff:

- 1° Chorus
- C Maj7
- B-7 \flat 5
- E7
- A-7
- G-7
- C7
- F Maj7
- B \flat 7
- C Maj7
- A-7
- D7
- D-7
- G7
- C Maj7
- B-7 \flat 5
- E7
- A-7
- G-7
- C7
- F Maj7
- B \flat 7
- C Maj7
- F \sharp -7
- B7
- C Maj7
- B7
- E-7
- A7
- D-7
- G7
- C Maj7
- G7

2° Chorus

33 C Maj7 B-7^{b5} E7

37 A-7 G-7 C7

41 F Maj7 B^b7 C Maj7 A-7

45 D7 D-7 G7

49 C Maj7 B-7^{b5} E7

53 A-7 G-7 C7

57 F Maj7 B^b7 C Maj7 F[#]-7 B7

61 C Maj7 B7 E-7 A7 D-7 G7 C Maj7 G7 C Maj7

E_b

Just Friends

J. Klenner & S. Lewis

Solo: L. Konitz in "Live at the Half Note"

1° Chorus

G Maj7 G-7 C7

5 D Maj7 F-7 B^b7

9 E-7 A7 C[#]7^b5 F[#]7 F[#]7 B-7

13 E7 E7 E-7 A7 D7^b13

17 G Maj7 G-7 C7 C7^b9

21 D Maj7 F-7 B^b7

25 E-7 A7 C[#]7^b5 F[#]7 B-7

29 E7 E-7 A7 D Maj7 A-7 D7

2° Chorus

33 G Maj7 G Maj7 G-7 C7

37 D Maj7 F-7 B \flat 7

41 E-7 A7 C \sharp -7 \flat 5 F \sharp 7 B-7

45 E7 E-7 A7 A-7 D7

49 G Maj7 G-7 C7

53 D Maj7 F-7 B \flat 7

57 E-7 A7 C \sharp -7 \flat 5 F \sharp 7 B-7

61 E7 E-7 A7 D Maj7 A-7 D7

3^o Chorus

65 G Maj7 G-7 C7

69 D Maj7 F-7 B^b7

73 E-7 A7 C[#]7 F[#]7 B-7

77 E7 E-7 A7 A-7 D7

81 G Maj7 G-7 C7

85 D Maj7 F-7 B^b7

89 E-7 A7 C[#]7^b5 F[#]7 B-7

93 E7 E-7 A7 D Maj7 A-7 D7^b13

4° Chorus

97 G Maj7 G-7 C7

101 D Maj7 F-7 B \flat 7

105 E-7 A7 C \sharp -7 \flat 5 F \sharp 7 B-7

109 E7 E-7 A7 A-7 D7

113 G Maj7 G-7 C7

117 D Maj7 F-7 B \flat 7

121 E-7 A7 C \sharp -7 \flat 5 F \sharp 7 B-7

125 E7 E-7 A7 D Maj7 A-7 D7 G Maj7

You'd Be So Nice To Come Home To

E_b

Cole Porter

Solo: Lee Konitz in "Jazz Nocturne"

1° Chorus

The musical score is written for a solo instrument, likely saxophone, in E-flat major and 4/4 time. It consists of eight staves of music, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 15, 19, 23, 27, and 31 indicated at the start of their respective staves. Chords are written above the staff, and the melody is written on the staff. The chords are: E-7, F#-7b5, B7, E-7, D-7, G7, C Maj7, F#-7b5, B7, E-7, C#-7b5, F#7, F#-7b5, B7, E-7, F#-7b5, B7, E-7, D-7, G7, C Maj7, F#7, B-7, B7, E-7, A-7, D7, G Maj7, F#-7, B7.

2º Chorus

35 E-7 F#7^{b5} B7 E-7 E-7

39 D-7 G7 CMaj7 CMaj7

43 F#7^{b5} B7 B7 E-7

47 C#7^{b5} F#7 F#7^{b5} B7

51 E-7 F#7^{b5} B7 E-7 E-7

55 D-7 G7 CMaj7 CMaj7

59 F#7 B-7 B7 E-7

63 A-7 D7 GMaj7 F#7^{b5} B7 E-7

Just One Of Those Things

E \flat

Cole Porter
Solo: Lee Konitz
in Paul Motian's "On Broadway Vol.3"

1^o Chorus

pickup D Maj7 C \sharp 7 \flat 5 F \sharp 7

4 B-7 C \sharp 7 F \sharp 7

8 D7 A \flat 7 \flat 5 G-6

12 D/A B-7 E-7 A7

16 D Maj7 D \sharp ° E-7 C \sharp 7 \flat 5 F \sharp 7

20 B-7 C \sharp 7 F \sharp 7

24 D7 D7 A \flat 7 \flat 5 G-6

28 D/A B-7 E-7 A7

32 D Maj7 D \sharp ° D-7 G7

36 C Maj7 C#° D-7 G7

40 C Maj7 C Maj7 B-7 E7

44 A Maj7 F#-7 D#7b5 D-Maj7

48 C#-7 D#° E-7 C#7b5 F#7

52 B-7 C#-7 F#7

56 D7 D7 Ab7b5 G-6

60 F#-7 B7 E-7 A7

64 D Maj7 D Maj7 C#7b5 F#7

E_b

How Deep is the Ocean

Irving Berlin
Solo: Lee Konitz in "Parallels"

1° Chorus

Chords: A m7, B m7 5, E7, A m7, F# m7 5, B7, E m7, F# m7 5, B7, E m7, E b7, D m7, G7, G m7, C7, C m7, F7, A m7 5, D7, C m7, G7, B m7 5, E7, A m7, B m7 5, E7, A m7, F# m7 5, B7, E m7, F# m7 5, B7, E m7, E b7, D m7, G7, G m7, F m7, E m7 5, A7, D m7, B b7, C Maj7, E7, A m7, D7, D m7, G7, C Maj7, B m7 5, E7.

2º Chorus

33 A m7 Bm7 \flat 5 E7 A m7 F#m7 \flat 5 B7

37 E m7 F#m7 \flat 5 B7 E m7 E \flat 7 D m7 G7

41 G m7 C7 Cm7 F7

45 A m7 \flat 5 D7 Cm7 G7 Bm7 \flat 5 E7

49 A m7 B m7 E7 A m7 F#m7 \flat 5 B7

53 E m7 F#m7 \flat 5 B7 E m7 E \flat 7 D m7 G7

57 G m7 F m7 Em7 \flat 5 A7 D m7 B \flat 7

61 C Maj7 E7 A m7 D7 D m7 G7 C Maj7 Bm7 \flat 5 E7

Gonalo Prazeres nasceu em Lisboa, em Maio de 1978. Entre Setembro de 2003 e Dezembro de 2006 frequentou o Berklee College of Music, em Boston, USA, onde terminou o curso de Performance. A, estudou saxofone e improvisação com Ed Tomassi, Bill Pierce, George Garzone e Hal Crook, entre outros. Em 2015 terminou o Mestrado em Música, variante Jazz, na Escola Superior de Música de Lisboa.

Ricardo Pinheiro doutorou-se em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Licenciou-se em Música pelo Berklee College of Music e em Ciências da Psicologia pela Universidade de Lisboa. Ganhou o prmio de investigação em *Jazz Studies*, «Morroe Berger - Benny Carter Jazz Research Fund» atribuído pela Rutgers University e o Institute of Jazz Studies, nos EUA. Coordena a Licenciatura em Jazz e Música Moderna na Universidade Lusíada de Lisboa e lecciona também na Escola Superior de Música de Lisboa. Publicou em revistas como a *Acta Musicologica* da International Musicological Society (editada por Philip Bohlman), a *International Review for the Aesthetics and Sociology of Music* e o *Jazz Research Journal*.

Recebido em | *Received* 08/03/2016

Aceite em | *Accepted* 13/09/2016