

EDUCAÇÃO e ————— TECNOLOGIA



Revista do Instituto Politécnico da Guarda

"EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA"
Revista do Instituto Politécnico da Guarda

Director: João Bento Raimundo

Redacção: Rua Comandante Salvador do Nascimento
Telef. 21634 6300 GUARDA

Propriedade: Instituto Politécnico da Guarda

Execução Gráfica: Secção de Reprografia do IPG

Depósito Legal Nº 17.891/87

Reprodução total ou parcial proibida

Nº VI / Fevereiro de 1990

Scientia lucet omnibus

Com a presente edição, "*Educação e Tecnologia*" entrou no terceiro ano de existência e, simultaneamente, na década de noventa.

Publicação que tem acompanhado e reflectido o crescimento, progressivo, do Instituto Politécnico da Guarda, esta Revista é já hoje a certeza de um desafio ganho em termos editoriais, científicos, pedagógicos e culturais.

Integrada numa das várias vertentes da acção do Instituto Politécnico, "*Educação e Tecnologia*" tem-se afirmado como pólo aglutinador de múltiplas participações e colaborações, algumas oriundas de estabelecimentos de ensino superior inseridos no quadro da cooperação interuniversitária europeia.

Entendemos que este projecto é bem o símbolo da abertura às realidades hodiernas e "forum" de um diálogo multifacetado sob a trave mestra deste Instituto: "*Scientia lucet omnibus*".

Aliás, as modificações resultantes de toda uma dinâmica ao nível económico e social, que se vêm registando no distrito, têm merecido uma particular atenção ao Instituto Politécnico da Guarda.

Como exemplo podemos referir a proposta, já apresentada oficialmente, de novos cursos — de que a região carece — para o próximo ano lectivo, cursos que se vêm juntar ao leque dos já existentes. Por outro lado, há todo um trabalho de organização e implementação de projectos subjacentes às duas Escolas Superiores que integram o I.P.G..

Factor de desenvolvimento regional, o Instituto Politécnico da Guarda tem nesta publicação um alicerce seguro de um vasto trabalho de informação, divulgação e reflexão.

João Bento Raimundo

Presidente da C. I. do
Instituto Politécnico da Guarda

"JAZZ": HISTÓRIA, CONTEÚDOS, TÉCNICAS...

Vitor Casanova *

1. - Que é "JAZZ" ?

"Jazz" é uma palavra com diversos significados e refere-se a uma grande variedade de estilos, desde os primitivos "blues" ao Dixieland, ao Swing, ao Boogie-Woogie, Bop (Be-Bop), Cool, ao Free Jazz, ao Jazz Rock.

Trata-se de um estilo de música que se desenvolveu na América, mais ou menos na altura em que, na Europa, Schoenberg e Stravinsky se encontravam preocupados com a renovação da linguagem musical.

É de origem negra e os seus criadores (músicos negros) começaram por fazer actuações com este tipo de música nas ruas, nos bares, em salões de baile, como por exemplo em New Orleans, bem como noutras cidades dos Estados Unidos.

O termo "jazz" tornou-se corrente mais ou menos por volta de 1915; não se sabe, no entanto, quando é que ele começou exactamente ou como era a música desses primeiros grupos de "jazz", porque não foi escrita nem registada, existia apenas ao vivo em actuações públicas.

Das gravações de "jazz" mais antigas que podemos encontrar está a efectuada em 1917, da "Original Dixieland Band".

Embora seja muito difícil definir em poucas palavras o que é "jazz", poderá talvez definir-se da seguinte forma :

- tipo de música baseada na *improvisação* e caracterizada por um *rítmo sincopado*, uma harmonia muito própria e diferentes *efeitos tímbricos (colorísticos)* conseguidos através de novas técnicas de execução.

* Assistente da E.S.E.G.

1.1- A Improvisação no "JAZZ"

Rudolf Stephan diz que "qualquer investigação sobre o "jazz" deve partir de um exame profundo do fenómeno da improvisação".

São conhecidos de todos os nomes de Bach e Haendel e a sua fama como mestres na arte da improvisação, ligada à prática do "Baixo Contínuo".

São igualmente célebres como grandes criadores espontâneos nessa arte da improvisação, Mozart, Beethoven, Carl Czerny, etc..

Recorde-se a propósito que Carl Czerny publicou uma obra sobre este assunto: a célebre "*Introdução sistemática à arte de improvisação em piano*".

É curioso verificar a nível de história da música que houve depois uma interrupção, ou melhor, um desaparecimento das práticas musicais mais do agrado do público, esta arte da improvisação, só voltando a reaparecer em princípios do século XX.

Em princípios deste século, a arte da improvisação apareceu-nos com uma ligação mais directa aos negros e ao mundo musical dos africanos que durante alguns séculos foram levados como escravos para diferentes lugares.

Estes negros tiveram necessariamente de se adaptar a estes ambientes, fazendo uma "conjugação das características da sua própria cultura com as das novas culturas que lhes eram impostas".

Ainda sobre esta adaptação do escravo negro, Rudolf Stephan diz: "A sua necessidade de expressão era realizada através da exuberância rítmica -dos serviços religiosos e dos cantos rudimentares das canções de trabalho. Um estilo de improvisação mais colectivo e europeizado, foi mais tarde inspirado pelas animadas bandas militares. Portanto o "jazz" produzido por meio da improvisação é um "*patische*" de várias culturas".

1.2 - As Composições Africanas e Negro-Americanas

Para melhor podermos entender este "patische" de várias culturas, analisemos a música negra de origem africana, portanto ainda sem qualquer "mistura" ou influência estranha, e depois a música negro-americana.

A - As Composições Africanas

A maior parte dos estudiosos deste assunto é unânime em julgar que a forma mais segura de determinar a parcela de africanismo existente no "jazz" é em primeiro lugar saber quais as

tribos que foram atingidas pelo tráfico de escravos e conseqüentemente quais as "culturas africanas" que contribuíram para a formação dos alicerces da chamada *Música negro-americana*.

De acordo com estudos efectuados por Mr. Ernest Borneman, os negros levados para os diferentes países e para a América, eram dum forma geral os dos territórios que vão da Costa do Marfim até ao Congo; estes escravos tinham o hábito de tocar "tantã", dançar e cantar as suas melodias próprias.

Os tocadores de tantã, habitualmente, tocavam as suas "*variações sobre um tema*" no tantã tal e qual como os compositores eruditos desenvolvem um tema melódica ou harmonicamente.

É importante observar este aspecto em relação ao "jazz" que desde os seus primeiros anos até aos nossos dias tem usado o processo do desenvolvimento de um tema em forma de "*variações*", apenas com a diferença de ser tocado em instrumentos de sopro ou cordas no lugar de percussão.

Quanto aos cantares africanos (canções de trabalho, "espirituais", de magia, de amor, etc., os elementos preponderantes são sem dúvida o *rítmo* e o *timbre* (que aparecem bastante desenvolvidos).

Perante a riqueza destes dois componentes da canção africana, poderemos dizer que os aspectos *melódico* e *harmónico* ficam completamente ofuscados.

O sistema musical destes escravos negros consistia numa *escala de cinco tons inteiros*, indo do primeiro ao sexto grau da nossa *escala diatónica*, saltando-lhe a *terceira* e a *sétima*.

Poderemos dizer que esta *prática pentatónica* africana irá ser influenciada pela prática da música branca (ou europeia, se assim quisermos dizer), dando origem a novos cantares e novas formas de cantar em que eles pretendem dar aos sons emitidos um *valor expressivo* e *numerosos efeitos de inflexão* e *de vibrato*.

B - As Composições Negro-Americanas

A grande novidade nestas composições "negro-americanas" é sem dúvida a mistura dum elemento americano (música coral protestante) com a música africana original (referida anteriormente).

Quando os negros chegaram à América, foram iniciados no canto coral protestante e estes hinos religiosos cristãos continham (ao contrário das escalas pentatónicas africanas) as *terceiras* e as *sétimas*.

A tendência foi alterar estas notas por "glissando", a ponto de ficarem com uma aparência de verdadeiras notas modais menores.

A composição negro-americana resultante desta mistura de

elementos originais de duas culturas diferentes foi o *espiritual negro*.

O "*Blue*" é um outro tipo de composição que aparece primeiro sob a forma de baladas e é derivado destes "Espirituais" (ou cantos religiosos transformados) e dos cantos rústicos do Sul, formando uma espécie de folclore americano.

Sobre a análise propriamente dita do "blue" a nível harmónico, melódico e rítmico, formal e estrutural, a nível de instrumentação e execução, falaremos mais à frente.

2- Estrutura do "JAZZ": - Elementos constituintes: "A Melodia, o Ritmo, a Harmonia, Novas Sonoridades"

O primeiro elemento a distinguir entre os principais elementos constituintes do "jazz" é a melodia.

2.1- A Melodia

A música que habitualmente ouvimos e praticamos (a música ocidental) está baseada e é construída com base em escalas.

1. *Badinèrie* da Saitte Orquestral N.º 2

Bach (1685,1750)

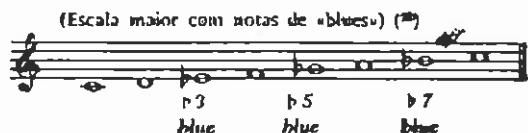
The image shows a musical score for the first movement of the Suite for Violin and Viola, BWV 1014, by J.S. Bach. The score is in 3/4 time and consists of 40 measures. It features a single melodic line with various ornaments and dynamics. The tempo is marked 'Allegro e vivace'. The score is written on a single staff with a treble clef. The first measure is marked with a '1' and the last measure with a '40'. There are various ornaments and dynamics throughout the piece, including 'tr' (trill) and 'f' (forte).

Para o "jazz" existe uma escala especial, que é vulgarmente

conhecida como "Escala de Jazz" e que não é mais que uma variante da escala maior normal.



Escala Diatónica Maior



Escala de Jazz Descendente

As três notas alteradas são a 3ª (terceira), a 5ª (quinta) e a 7ª (sétima) que foram abaixadas.

Estas notas são vulgarmente conhecidas como "Notas Blue" ou "Blue Notes".

Um pormenor a acrescentar é que estas notas "blue" são mais habitualmente usadas na forma descendente da escala (como se vê no exemplo anteriormente apresentado).

Provavelmente estas alterações melódicas são devidas (como já referimos atrás) à combinação da escala diatónica europeia com a escala pentatónica africana.

Estas notas (blue notes) não constituem notas com uma altura perfeitamente definida, dentro da nossa escala diatónica.

Esta inexactidão é propositada e tem origem numa certa inflexão da voz que pretende transmitir e exteriorizar emoções contidas.

Estas notas "blue" nos instrumentos de sopro (metal ou madeira) são realizadas através duma certa "flutuação" da nota. O principal problema verifica-se no entanto com os instrumentos de tecla que, sendo instrumentos de som fixo, não têm hipóteses de criar estes novos sons inexistentes no nosso sistema musical.

Como é então conseguido no "jazz" este efeito? Como são tocadas estas notas?

Para melhor explicar esta questão e facilitar o seu

entendimento, torna-se necessário fazer entrar aqui o segundo elemento constituinte do "jazz": a harmonia.

2.2- A Harmonia

No aspecto harmônico, o mais curioso do "jazz" é que a harmonia funciona com base na tradicional *escala diatônica europeia* e portanto com as notas *não alteradas (não bemolizadas)*.

É evidente que da sobreposição duma melodia que usa uma escala de jazz, com harmonias conseguidas através duma escala diatônica normal, resultam dissonâncias.



Mas estas dissonâncias são intencionais e constituem um som próprio do "jazz".

A intenção do pianista, quando toca na mão esquerda acordes normais de uma escala diatônica sobrepostos com uma melodia de "jazz" improvisada (dentro da escala de "jazz"), é criar um novo som (o que falámos no ponto anterior quando da referida inflexão da voz humana), uma nota que não existe e que estará entre aquelas duas. Essa nota poderá ser um quarto de tom. Leonard Bernstein diz que é um quarto de tom que é produzido acrescentando: "que nos vem directamente de África, onde se encontram parte das origens do "jazz" e onde os quartos de tom são o "pão-nosso de cada dia" ".

Abordar especificamente as harmonias de cada tipo de "jazz" com algum grau de profundidade, sejam os "blues" ou o "Swing" ou o "be-bop", é um trabalho difícil de realizar em poucas linhas e que deixaremos para ser tratado mais à frente quando abordarmos as diferentes "correntes", os diferentes estilos de jazz.

2.3- O Ritmo

Outro elemento estrutural do "jazz" é o ritmo.

O ritmo é tão importante no jazz que é habitual pensar-se que o jazz é ritmo e apenas ritmo.

Quando falamos de ritmo na música "jazz", temos sempre de

considerar dois aspectos:

1- O Tempo

2- Os Ritmos (ou diversas figurações rítmicas) que se desenvolvem paralelamente ao Tempo.

Para os menos conhecedores deste tipo de música poderemos dizer que o "tempo" é aquilo que vemos habitualmente ser tocado pelo pé dum baterista no bombo e também num contrabaixo ou numa viola baixo.

Esta batida do baterista ou este pulsar regular do contrabaixo são como que um suporte básico de todos os outros ritmos, a grande riqueza rítmica, a tal figuração rítmica que vai progressivamente emergir e aparecer ao longo de um determinado trecho musical ou de uma série de compassos.



O resultado auditivo é o seguinte: 1. 2. 3 4-6 7 8 /



A grande novidade destas figuras rítmicas é, no entanto, a sua *dependência da síncopa*.

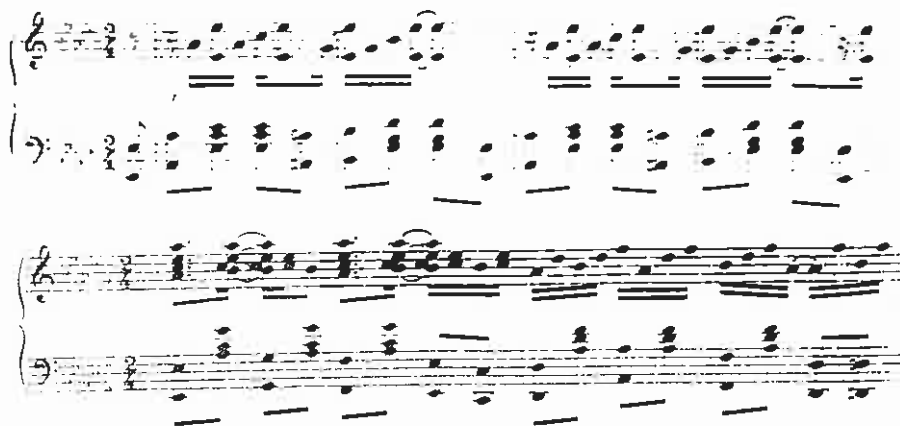
É aqui que reside, se assim podemos dizer, o ponto de partida bem como o elemento de surpresa e de choque (provocado precisamente pela síncopa).

Para os menos habituados a este vocabulário, *síncopa* significa alterar uma acentuação normal ou eliminá-la mesmo.

Numa linguagem mais técnica poderíamos dizer que no "jazz", com a síncopa, se consegue realizar "uma transposição das acentuações para os tempos normalmente fracos".

No exemplo de "Ragtime" (um estilo de jazz essencialmente pianístico) a seguir poderá ver-se essa *transposição das*

acentuações, se observarmos o tempo regular da mão esquerda do piano.



Ragtime: Maple Leaf Rag (Scott Joplin)

2.4. Novas Sonoridades

Quando falamos aqui em *novas sonoridades*, queremos referir-nos aos "timbres" usados e ainda a um tratamento especial do som, um uso muito próprio desses timbres.

Alguns dos timbres mais usados no "jazz" são o saxofone (um instrumento que adquire grande importância sobretudo com o *swing*), o trombone, a trompeta, o vibrafone, o piano (só nalguns tipos de jazz), o contrabaixo e, nas percussões, como mais originais, as maracas, o chocalho, os bongós, os pratos...

Deverá ser notada a preocupação de todos os músicos de jazz em fazer um tratamento especial dos sons dos seus instrumentos solistas, seja o saxofone, seja a trompeta, sempre com a ideia de *imitar a voz dos negros quando cantam*.

Esta técnica é uma técnica nova afastada da Técnica Branca Tradicional e pretendia inicialmente definir um estilo musical negro.

O negro, quando pegou em instrumentos de música, tentou transpor para esses instrumentos os *efeitos de vozes dos cantores de "blues"*.

Para o conseguir, em vez de emitir o som numa altura normal, fez variar a intensidade desse som e a sua ressonância, fazendo-o subir e baixar muitas vezes até perto do meio tom.

Isto poderá ser observado em todo o jazz, podendo ser dados como exemplos de consulta e comparação Louis Armstrong em

"Show Ball" ou "I Can't Give You Anything But Love", Duke Ellington em "The Mood To Be Wooed".

Por exemplo, quando um saxofonista de jazz toca, não realiza um som normal mas altera-o, aspirando-o, tornando-o rouco, transmitindo-lhe vibrato, etc..

Outras sonoridades novas usadas no jazz são as produzidas na trompete pelo uso de *surdinas*, sejam elas do tipo "cup" ou "uá-uá", no trombone surdinas "plunger", etc..

De qualquer forma, a intenção é sempre a mesma: imitar a voz do negro quando canta.

Neste caso pretende-se fazer a imitação de *sons vocais* abafados ou esmagados. Trata-se duma técnica de execução diferente, que se poderá observar em "Black and Tan" de Duke Ellington.

A grande vantagem de todas estas inovações sonoras é a revelação de um novo universo sonoro, extremamente rico, extremamente emocionante.

No entanto, este trabalho inovador não se manteve ao longo dos anos. Houve preferências por esta ou aquela sonoridade, houve (e continua a haver) descobertas de novas técnicas de sopro, em resumo, como diz Lucien Malson: se cada geração de jazz trabalha à sua maneira sobre a matéria sonora, o fim em vista continua a ser o mesmo.

Em vez de procurar a "pureza do som", como exige o método clássico, os solistas de jazz, desde King Oliver aos músicos de vanguarda, esforçam-se por a tornar expressiva, opondo deste modo a uma sonoridade límpida, um pouco neutra, uma sonoridade que traz em si um sentido humano.

Continuaremos a desenvolver este tema no próximo número.