

**STAN GETZ EM *SAMBA DE
UMA NOTA SÓ:***

**o hibridismo entre o jazz e o samba e um
exemplo da conjunção das abordagens
horizontal e vertical na construção de
uma coerência na improvisação**

Luis Felipe Gomes

Estudo analítico da improvisação de Stan Getz e de outros aspectos interpretativos presentes em Samba de uma Nota Só, faixa do álbum Jazz Samba, lançado em 1962. A partir do registro fonográfico cuja transcrição foi realizada pelo autor do presente artigo, observa-se como o saxofonista desenvolveu, a partir da conjugação das abordagens horizontal e vertical (RUSSEL, 2001), uma improvisação coerente. Outrossim, confirma-se a presença de elementos do cool jazz e do bebop, duas das instâncias artísticas até então vivenciadas pelo músico e que estão atreladas ao seu estilo pessoal. No que diz respeito a outras questões de interpretação, são flagradas adaptações da composição de Tom Jobim e Newton Mendonça vinculadas aos moldes da linguagem jazzista. A análise revela também questões de hibridismo entre a linguagem da música norte-americana e a brasileira. Com isso, o trabalho significa uma contribuição aos estudos sobre improvisação, vindo a somar-se à perspectiva das práticas interpretativas em música popular.

Palavras-Chave: Stan Getz, improvisação, hibridismo.

INTRODUÇÃO

Stan Getz está entre os grandes nomes da música popular norte-americana. Conhecido pelo seu timbre aveludado e escuro ao saxofone tenor, o músico é chamado entre os jazzistas e pela crítica de “O Som” (*The Sound*). Getz adquiriu uma das premissas mais valorizadas no mundo do jazz. Trata-se de uma assinatura, de uma sonoridade peculiar, de um estilo pessoal, de maneira que sua expressão ao instrumento o distingue entre os demais jazzistas.

Apesar do reconhecimento enquanto artista, sendo ele um dos grandes ícones do jazz, ainda são exíguos os estudos que tratam de sua contribuição para a improvisação musical. Dentre os trabalhos acadêmicos sobre Stan Getz, destaca-se a tese de doutorado de Marcus Wolfe (2009), intitulada *Forgotten Bebop Tenor Saxophonist*, que objetivou demonstrar que o estilo pessoal do músico, além de vinculado ao *swing* e ao *cool*, está também atrelado ao *bebop*. Sua hipótese é de que Getz foi um dos primeiros saxofonistas tenor a se engajarem neste subgênero do jazz. Para comprovar isso, utilizou-se de transcrições realizadas a partir de gravações sucedidas em Boston e que datam de 1950 e 1951.

A partir de 1962, Stan Getz estabeleceu um diálogo com a musicali-

dade brasileira, mais especificamente com a bossa nova, contribuindo para a divulgação deste estilo no mundo. Neste ano, foi lançado em parceria com o guitarrista Charlie Byrd, o álbum *Jazz Samba* (GETZ; BYRD, 1962), que rendeu ao saxofonista o *Grammy* de melhor performance¹ do ano e que obteve uma grande divulgação no mercado fonográfico, o que impulsionou a bossa nova na cena norte-americana. Este álbum de 1962 traz em uma de suas faixas a música *Samba de uma Nota Só*, composição que apresenta uma complexa estrutura harmônica, o que em certa medida é um desafio ao improvisador.

No mundo do jazz, improvisar frequentemente é associado a contar uma estória. Essa metáfora é reconhecida como uma “estrutura êmica na qual os jazzistas validam sua arte” (BEENSON, 1990, p. 1 *apud* BJERSTEDT, 2014, p. 37). Bjerstedt (2014), em seu trabalho intitulado *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*, mostra-nos que essa metáfora vem sendo discutida em diferentes perspectivas, dentre as quais destaco a concepção apresentada por Tirro (1979 *apud* BJERSTEDT, 2014, p. 44) cujo significado é atrelado ao aspecto arquitetônico da improvisação, ou seja, “contar uma estória [simplesmente] significa ter uma estrutura lógica, um começo, meio e fim” (TIRRO, 1979, p. 318 *apud* BJERSTEDT, 2014, p. 44).

Tirro objetivou relacionar a metáfora à estruturação de um improviso, o que Deveaux (1997; 2000 *apud* BJERSTEDT, 2014, p. 43) chamou de “plano”, tanto da concepção quanto da realização da improvisação. Essa perspectiva aponta para a estipulação da coerência, que neste âmbito está atrelada a indicadores que delineiam supostas sessões ou estratégias de um improviso, apesar de que essa qualidade por si só não garante a discursividade implícita nesta associação, ou seja, contar uma estória não depende apenas de coerência. Apesar de restrito, esse ponto de vista revela seu caráter pedagógico, pois é objetivo no que diz respeito ao ensino da improvisação, vindo a somar-se aos estudos práticos nesta área.

Ao analisar *Samba de uma Nota Só*, o presente trabalho demonstra, a partir dos conceitos de Russel (2001), uma estruturação coerente, no sentido assinalado por Tirro (1979), na improvisação de Stan Getz, tendo ela um delineamento de começo, meio e fim. Outrossim, confirma-se a presença de elementos advindos do *cool jazz* e do *bebop*, duas das instâncias artísticas vivenciadas pelo saxofonista, que de certa forma reforçam a produção de uma coerência. Além disso, são apresentados aspectos híbridos entre a musicalidade norte-americana e a brasileira a partir dos conceitos de hibridação de Piedade (2005; 2011), como também adaptações da composição de Tom Jobim e Newton Mendonça vinculadas à linguagem jazzista.

¹ Melhor performance de Jazz – Solista ou pequeno grupo (instrumental) – Desafinado. 1962. Disponível em <https://www.grammy.com>. Acessado em: 17/06/2016.

Após elucidar as principais instâncias artísticas vivenciadas por Stan Getz e questões sobre o seu estilo pessoal, exponho de maneira resumida os conceitos sobre improvisação vertical e horizontal definidos por Russel (2001). Em seguida, apresento uma análise descritiva de *Samba de uma Nota Só*, apontando a relação entre as escalas empregadas e as abordagens vertical ou horizontal, assim como trato dos elementos estilísticos utilizados. A transcrição, contendo a análise da relação escala-acorde e as abordagens horizontal e vertical utilizadas, encontra-se anexada ao final do texto.

STAN GETZ

“Eu posso tocar estilos diferentes [...], é divertido suingar e tocar de maneira ‘hot’ para variar, ao invés de tentar ser ‘cool’ [...] Eu realmente posso ser um saxofonista enérgico”²

Como é possível notar, Stan Getz apresentava uma versatilidade entre o caráter lírico (*cool*) e o estilo quente (*hot*) com sua eloquência sem igual. O saxofonista iniciou sua carreira profissional por volta de 1943, período no qual foi contratado por Teagarden para integrar-se à sua orquestra de jazz (WOLFE, 2009, p. 14). Nestes anos vigorava um período importante para a história da música popular norte-americana: a decadência de uma era que foi marcada pelas grandes orquestras de jazz chamadas *big bands* cuja época áurea está demarcada pelas décadas de 1930 e 1940, denominada *Era do Swing* (MALSON; BALLEST, 1989; FRANCIS, 1987 *et al*). O *swing*, nome que designa o tipo de jazz feito no período supracitado, foi uma vertente de música popular norte-americana eminentemente voltada para o entretenimento, vinculada à cultura da dança. No início de sua carreira, Stan Getz tocou em *big bands* de renomados *band leaders*, como Woody Herman, Jimmy Dorsey e Benny Goodman. Foi neste âmbito que o saxofonista pôde alavancar sua carreira e lançar-se como um *band leader* no mercado fonográfico.

O estilo pessoal da geração de saxofonistas pós-década de 1930, como é caso de Stan Getz, “geralmente está associado aos paradigmas estéticos e estilos pessoais dos também saxofonistas Lester Young e Coleman Hawkins” (FABRIS, 2005: 30). Young e Hawkins são percebidos por premissas dicotômicas em relação a aspectos de interpretação, como sonoridade, vibratos e ornamentações, assim como também pela preeminência das abordagens horizontal e

² Do inglês “I can play different styles [...] It’s fun swingin’ and getting ‘hot’ for a change instead of trying to be cool[...] I can be a real stompin’ tenor man.” (GELLY 2002: 40 apud WOLFE, 2009: 18). Tradução própria.

vertical, respectivamente, em suas improvisações (FABRIS, 2005, p. 30).

Em se tratando de Lester Young, seu estilo *cool* compreendia uma sonoridade que “tendia ao universo mais leve, doce e misterioso” (FABRIS, 2005, p. 31). O saxofonista tinha uma propensão ao lirismo, às melodias cantáveis e uma inclinação à intenção horizontal em suas improvisações, ou seja, para Young, “embelezar a concatenação de acordes era secundário à frase, ao deslocamento rítmico e ao *suingue*”³ (WOLFE, 2009, p. 5). Stan Getz está entre os músicos que se apropriaram do estilo *cool* de Young, incluindo-se também neste cenário os saxofonistas Zoot Sims, Gerry Mulligan, assim como o trompetista e cantor Chet Baker.

Já Coleman Hawkins possuía uma “sonoridade mais densa e cheia” (FABRIS, 2005, p. 30), e suas improvisações, intrincadas harmonicamente, valorizavam a concatenação de acordes, portanto destacava a verticalidade. Na década de 1940, essa concepção vertical foi levada a outro patamar. O *bebop*, subgênero do jazz no qual o saxofonista Charlie Parker foi um dos precursores, sobremaneira enalteceu a verticalidade. No *bebop*, sistematizou-se a utilização de cromatismos, as chamadas escalas *bebop*⁴, e foram utilizadas bordaduras cromáticas das notas do acorde, o *enclosure*⁵, entre outras práticas que têm por objetivo valorizar as imbricações harmônicas.

As apropriações da linguagem do *bebop* tomaram corpo na musicalidade de Getz no final da década de 1940 e início da década de 1950 (WOLFE, 2009), período no qual o saxofonista passou a utilizar elementos característicos desse subgênero em sua prática criativa.

A partir de 1962, Stan Getz se engajou num diálogo estreito entre a musicalidade norte-americana e a brasileira. Neste ano, Getz, em parceria com o guitarrista Charlie Byrd, realizou gravações de músicas brasileiras, resultando no álbum *Jazz Samba* (GETZ; BYRD, 1962), que foi sucesso de vendas e a partir daí que o saxofonista veio a gravar outros álbuns com composições brasileiras, contribuindo para sua divulgação nos Estados Unidos e no mundo.

³ Do inglês. “For him, embellishing chord changes was secondary to phrasing, rhythmic displacement, swing feel. Tradução própria

⁴ As escalas *bebop* sistematizam a utilização de cromatismos; como exemplo, a escala *bebop* dominante (mixolidio) tem a passagem cromática entre a tônica e a sétima menor; na escala maior (jônio), entre a sexta e a quinta. Porém dependendo de onde se inicia a escala, terça, nona etc., são ponderados mais de um cromatismo ou nenhum. Sobre a escala *bebop* ver os métodos práticos Backer vol.1, ed. Alfred, Bergonzi vol.3, ed. *Advanced Music*.

⁵ Segundo Jerry Coker (1989: 85 apud WOLFE, 2009: 21), *enclosure* (também referido como notas circundantes) – notas alvo (membro consoante de um acorde ou escala) abordado primeiramente de um semitom acima, depois um semitom abaixo e depois a nota alvo (similar as “notas vizinhas” acima e abaixo). Exemplo: tendo como nota alvo o Dó, o *enclosure* resultaria numa sequência de três notas: Ré bemol-Si-Dó.

AS ABORDAGENS DE IMPROVISAÇÃO HORIZONTAL E VERTICAL.

Russel (2001), em seu trabalho intitulado *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, trata de uma concepção de improvisação desenvolvida a partir de uma organização fundamentada no modo lídio. Em suas elucidações, a escala jônia e a escala lídia apresentam comportamentos distintos com relação à tonalidade. A jônia, simétrica, representa a horizontalidade, pois encerra os estados de tensão e relaxamento causados pela força ativa de atração para os acordes montados sob o primeiro grau maior e o sexto grau menor desta escala, os centros tonais. Esse fenômeno ocorre linearmente em tempo contínuo. Já a lídia apresenta uma força passiva em relação à tonalidade, não havendo atração para a tônica. Esta escala, portanto, não busca a estabilidade, mas sim visa destacar o efêmero. Como se faz notar, o quarto grau é o agente causador da distinção.

Russel reconhece três abordagens distintas de improvisação:

- Horizontal;
- Vertical;
- Supraverticial.

Essas perspectivas se distinguem de forma que: a abordagem horizontal tem um estado ativo em relação à tonalidade, pois encerra o fenômeno de tensão-resolução; a abordagem vertical tem um estado passivo em relação à tonalidade. Ela tem como prerrogativa a valorização das imbricações harmônicas; a abordagem supraverticial tem um estado hora de neutralidade, hora de conciliação em relação à tonalidade. Deste ponto em diante, concentrar-me-ei nas duas primeiras, a horizontal e a vertical, visto que a última, a supraverticial, não compete ao caso aqui analisado, portanto, não cabe expor sua fundamentação.

Russel considera quatro escalas para a abordagem horizontal:

- A escala maior (F-G-A-Bb-C-D-E);
- A escala maior com a sétima menor (F-G-A-Bb-C-D-Eb);
- A escala maior com a quinta aumentada (F-G-A-Bb-C#-D-E); e
- A escala *blues* (F-(G)-Ab-A-Bb-B-C-D-Eb-(E)).

Do mesmo modo, classifica sete principais escalas para a abordagem vertical:

- Lídio (F-G-A-B-C-D-E);
- Lídio aumentado (F-G-A-B-C#-D-E);
- Lídio diminuto (F-G-Ab-B-C-D-E);

"Enclosure (also referred to as Surrounding Tones) - an 'object tone' (consonant member of a chord or scale) approached first from a semi-tone above, then a semi-tone below, then the object tone (similar to upper or lower 'neighboring tones'). Example: an object tone of 'c' appearing in an enclosure would result in a 3-tone series of 'd-flat-b-c'". Tradução própria.

- Lídio com a sétima menor (F-G-A-B-C-D-Eb);
- Auxiliar aumentada (F-G-A-B-C#-Eb);
- Auxiliar diminuta (F-G-Ab-Bb-B-C#-D-E); e
- Auxiliar *blues* diminuta (F-Gb-Ab-A-B-C-D-Eb).

As escalas horizontais possuem uma tendência natural a estabilizarem-se no primeiro ou no sexto grau do modo, - no caso Fá (F) e Ré (D) - estes, comportando-se como modalidades de estação de tônica (*tonic station modalities*). Os modos primeiro maior e sexto menor (Fá maior e Ré menor) das escalas horizontais possuem uma força horizontal ativa, o que proporciona a percepção de tensão e resolução. Já as sete escalas verticais mantêm uma relação passiva em relação aos acordes de Fá maior e de Ré menor. Os modos primeiro maior e sexto menor (Fá maior e Ré menor) das escalas verticais são dotados de uma força vertical passiva em relação aos acordes montados sob o primeiro grau do modo (Fá maior) e seu relativo menor (Ré menor).

A abordagem horizontal realiza-se pela utilização de uma das quatro escalas supracitadas empregadas sob uma concatenação de acordes; já a abordagem vertical dá-se pelo emprego de uma das sete escalas referidas anteriormente empregadas sob o momento harmônico, o acorde individual.

Russel destaca que todas as escalas horizontais podem ser utilizadas na abordagem vertical, ele denominou o fenômeno de *melodia horizontal verticalizada* (VHM - *verticalized horizontal melody*). Da mesma forma, as escalas verticais podem ser utilizadas na abordagem horizontal, o que ele denominou de *melodia vertical horizontalizada* (HVM - *horizontalized vertical melody*). Isto é, dependendo do contexto em que se encontram, as escalas supracitadas podem apresentar diferentes categorizações. A primeira (VHM) pode ser conferida a partir da utilização de uma das quatro escalas horizontais num determinado momento harmônico, compreendido somente por um acorde, como também de forma que numa dada concatenação de acordes ela passa a valorizar intrinsecamente cada momento harmônico da cadência, mas não deixa de ter sua força de atração para a tônica (exemplo: na cadência Bm7 – Bb7, utiliza-se na melodia o modo jônio de Lá). Por outro lado, a segunda (HVM) se dá na medida em que as sete escalas verticais são utilizadas numa cadência harmônica contendo dois ou mais acordes.

ANÁLISE

Samba de uma Nota Só foi composta por Tom Jobim em parceria com Newton Mendonça no ano de 1959. A primeira gravação lançada data de 1960, faixa do álbum Amor em Hi-Fi (TELLES, 1960), gravada na voz de Sylvia Telles. Esta primeira versão, assim como a *lead-sheet*, retirada do *Song Book Bossa Nova* (CHEDIAK, 1990, p. 120-121), servirão de base para a análise comparativa.

No que diz respeito à estrutura formal, a composição apresenta duas sessões que denominei aqui de A e B, sendo que na última reiteração do A há uma variação nos últimos 4 compassos, portanto, cabe-lhe outra denominação, A'. As sessões A e A' preenchem 16 compassos cada, e a sessão B, 8 compassos. Tanto na gravação de Sylvia Telles quanto na *lead-sheet*, a estrutura formal ordena-se em ABA'; já no álbum Jazz Samba, a estrutura formal ordena-se em AABA', estrutura muito comum na prática jazzista.

Com relação à harmonia, nota-se que uma cadência da sessão A (iii7-bIII7-ii7-bII7 (#11)), na versão de Stan Getz, é rearmonizada em seu primeiro acorde. Aquilo que se configuraria por uma sequência de subdominante-dominante é desfigurada por apresentar a tônica da concatenação, o acorde de C7M, já na primeira instância da cadência (I-bIII7-ii7-bII7 (#11)). Mesmo que o acorde montado sobre grau mediante possa representar a função de tônica relativa, neste caso, sua função é claramente de subdominante, de maneira que a intenção da composição na sessão A é justamente esquivar-se da tônica, sendo postergada esta resolução até o final da sessão A'. Esse fenômeno ocorre tanto na versão de Telles quanto na *lead-sheet*; já no álbum Jazz Samba, esta resolução acontece reiteradamente. Dentre as outras rearmonizações presentes, esta é a que merece maior destaque, pela razão de compreender a alteração da função harmônica de subdominante para tônica.

Como já anuncia o próprio título do álbum, Jazz Samba, são verificados aspectos do samba e do jazz em seu cerne. Para tratar do fenômeno relativo a essa questão, lanço mão das concepções sobre hibridismo de Piedade (2005; 2011). Para o autor, existem duas formas de hibridação referentes ao campo musical, a homeostática e a contrastiva. Levando em consideração o encontro de duas musicalidades distintas e/ou dois elementos musicais quaisquer, A e B: na primeira, a homeostática, há uma fusão, formando algo novo, originando, então, um fenômeno C; na segunda, a contrastiva, A e B não se fundem completamente, o que gera um híbrido AB.

Na interpretação de *Samba de uma Nota Só*, do álbum de 1962, nota-se o hibridismo contrastivo na qualidade rítmica. Salienta-se que uma das características marcantes do jazz é sua peculiaridade rítmica, o *swing feel*. Ele é estabelecido principalmente pela disparidade das colcheias (*swing eights*), que são tocadas de forma irregular. Escritas em duplas, elas são interpretadas aproximadamente como se fossem quádruplas de três colcheias, sendo a primeira ligada à segunda, como uma semínima. Soma-se a essa desproporção das colcheias a acentuação dos tempos fracos do compasso quaternário (2 e 4). No samba, tradicionalmente, o compasso é o binário e há a recorrência de uma figura típica dessa musicalidade brasileira. Ela configura-se por semicolcheia, colcheia e semicolcheia e é chamada de *brasilairinha* (ver GARCIA, 1999).

Como demonstra a figura a seguir (figura 1), tem-se no baixo um ritmo que se assimila ao ritmo do surdo no samba. Na bateria, por sua vez, verifica-se a presença da *brasilairinha* (linha superior da bateria), assim como também a acentuação dos tempos dois e quatro do compasso quaternário reforçado pelo chimbau (linha inferior da bateria), o que é tradicional na linguagem do jazz. Ademais, nos primeiros 16 compassos estes ritmos são regulares (ver GARCIA, 1999).

FIGURA 1 - C. 1 E 2, SESSÃO A, CHORUS 1. SAMBA DE UMA NOTA SÓ. ALBUM JAZZ SAMBA. RITMO DA BATERIA E LINHA DO BAIXO.

Após esses 16 compassos, ocorre uma modificação da linha superior da bateria, que passa a descrever ritmos variados, uma alusão aos ritmos da bossa nova, não regulares (ver GARCIA, 1999). Sendo assim, esclareço que utilizo o compasso quaternário na transcrição, pelo motivo da notória tendência ao pensamento quaternário na interpretação de Getz, que é reforçada pelo ritmo regular, marcado pelas linhas do meio e inferior da bateria (figura 1).

CHORUS1 (C.1-56)

O saxofonista dispensa a melodia da composição constituída por um ostinato rítmico-melódico e após 16 compassos de pausa inicia sua improvisação com uma sonoridade típica do *cool jazz*, portanto mais lírica, *cantabile*, doce e misteriosa. A análise demonstra que Getz, nestes compassos iniciais (c. 17 a 32), aborda a complexa concatenação de acordes utilizando a escala *blues* de Dó, denotando uma abordagem horizontal, com exceção do compasso 24, no qual se utiliza da sétima menor, Dó bemol, do acorde vigente Db7(#11). Nesses trechos iniciais, Getz faz uso de notas longas, como também do silêncio como aporte interpretativo.

Na sessão B, Getz utiliza uma sonoridade mais encorpada, contrastando com a que iniciara sua interpretação. O saxofonista, em primeira instância, apoia-se na melodia original da composição, porém inicia a sequência escalar uma quarta acima, como também antecipa a direção ascendente (c. 33 e 37), comparando-se com a *lead-sheet* e com a versão de 1960, que são semelhantes neste aspecto.

Na sessão seguinte, A' (c. 41-56), Getz retoma sua intenção inicial, tanto no que se refere ao timbre quanto no que concerne à abordagem horizontal, apoiado sob a escala *blues* na tonalidade de Dó maior. Dos compassos 48 a 55, o saxofonista utiliza como contraste às notas longas a articulação staccato, reiterando a ideia lançada nos compassos 22 e 26. Ele finaliza o primeiro *chorus* com um *lick*⁶ de blues (c. 56 e 57). Apesar desse *lick* ser lançado sob o breque, uma pausa característica na linguagem jazzista ao final do *chorus* em que o solista tem a oportunidade de projetar-se, a intenção harmônica é a da tônica, Dó maior, ou uma cadência harmônica que a polariza.

CHORUS 2 (C. 57 A 112)

Getz inicia o segundo *chorus* com a mesma frase (c. 58 e 59) que iniciara o primeiro (c. 17-19). Ressalto o deslocamento rítmico para o quarto tempo do compasso e o tempo de menor duração da frase. O saxofonista aos poucos modifica sua estratégia predominantemente horizontal centrada na escala *blues* e passa a abordar a concatenação de acordes, ou seja, passa a valorizar o vertical. O timbre também se altera, indo de uma sonoridade típica do *cool jazz*, leve e doce, para uma mais encorpada e enérgica.

⁶ Lick, pattern ou fórmula são sinônimos e compreendem frases com estruturas pré-estabelecidas.

No segundo A do segundo *chorus* (barra 58), a estratégia de abordagem vertical se estabelece. Sob o acorde C7M (c. 73), ele utiliza parte da escala jônica de Dó, configurando o que Russel (2011) chamou de melodia horizontal verticalizada (VHM). Apesar de empregar o modo jônio, escala que pertence à categoria da abordagem horizontal, ela se verticaliza, pois é utilizada apenas no acorde vigente, como preconiza Russel. Todas as melodias horizontais verticalizadas encontradas na análise se dão de forma similar.

No compasso seguinte (c. 74), sob o acorde Eb7, é usada a escala *bebop* dominante, verificando-se o cromatismo entre a tônica do acorde (Mi bemol) e a sétima menor (Ré bemol). São flagrados, portanto, elementos do *bebop* empregados por Getz em sua improvisação. Antecipando o início do compasso 75, é lançada a escala dórica de Ré, notando-se o Si bequadro. Esta escala, segundo Russel (2001), é construída a partir do sexto grau da escala lídia. Ainda no compasso 60, Getz lança um novo material melódico cuja repetição da estrutura inicial, configurada pelo *enclosure*, seguido de movimento ascendente por graus conjuntos, torna-se a base da construção melódica até o compasso 85. O *enclosure* é outra prática muito comum na linguagem do *bebop*.

Do compasso 76 ao 86, a verticalidade se dá de forma que: a escala de Ré bemol lídio aumentado é utilizada sob o acorde de Db7(#11) (c.76); Dó jônio sob o acorde de C7M (VHM) (c.77); Mi bemol jônio sob o acorde de Eb(13) (VHM) (c.78); Ré dórico sob Dm7(11) (c. 79); Ré bemol lídio aumentado sob Db7(#11) (c. 79 e 80); Dó mixolídio sob C7 (VHM) (c. 81); Sol bemol auxiliar blues sob Gb7(#11)/C (c. 81 e 82); Fá jônio sob F7M (VMH) (c. 83); Fá menor bebop sob Fm7 (VHM) (c. 83 e 84); Dó jônio sob C7M/E (VHM) (c. 84 e 85); Mi bemol jônio sob Eb(13) (VHM) (c. 86). Nota-se nesses compassos que as frases utilizadas verticalmente por vezes antecipam o compasso do acorde alvo ao qual se destina destacar. No compasso 85, tem-se a nota mais alta da tessitura utilizada por Getz - trata-se do ponto culminante da improvisação.

No compasso 87, Getz volta a utilizar horizontalmente a escala *blues* da tonalidade de Dó. A partir do compasso 87, após ter atingido o ponto culminante da improvisação, o saxofonista conduz a improvisação para o final, notado pela rarefação da densidade rítmica, como também passa a conciliar as duas abordagens de improvisação.

Na sessão B do segundo *chorus*, ele aplica as duas abordagens alternadamente. Na cadência (ii7-V7-I) dos compassos 89 a 92, o saxofonista lança, com intenção horizontal, a escala jônia de Mi bemol. Em sequência,

na cadência que possui a mesma configuração da anterior (ii7 – V7 – I), faz uso da abordagem vertical isolando cada acorde da cadência. Sob o segundo grau, Ebm7, ele utiliza a nota Fá (c. 93), nota esta pertencente tanto ao modo eólio (horizontal, VHM) quanto ao dórico (vertical). Sob o acorde de Ab7, quinto grau da cadência, Getz utiliza a escala Lá bemol lídia aumentada (c. 93 e 94) e, sob o primeiro grau, Db7M, a escala de Ré bemol lídio.

Na última parte da improvisação, sessão A', Getz continua com a alternância entre as duas abordagens. Nos compassos 97, 98 e 99, ele volta a usar a escala *blues*, montada sob a tônica de Dó, utilizando-a horizontalmente. Nos compassos 100 e 101, sob os acordes de Db7(#11) e C7M, vale-se do modo jônio de Dó, horizontalmente. Em seguida, passa a utilizar a abordagem vertical. Sob Eb7 utiliza a escala lídia de Mi bemol (c. 102) e sob Db7(#11), a escala auxiliar blues diminuta montada sob a tônica de Ré bemol (c. 104). Horizontalmente, o saxofonista emprega a escala mixolídia, montada sob a tônica de Dó, nos acordes C7, Gb7/C e F7M (c. 104 a 107). Novamente, passa a utilizar-se da abordagem vertical. No acorde de Fm6, serve-se do modo eólio ou do dórico; tal incerteza se dá pela ausência da sexta (c.108), apesar de que ele aborda o acorde verticalmente. No compasso seguinte (c. 109), utiliza o modo jônio de Mi bemol (VHM). Sob os acordes de Dm7 e Db7(#11), usa o modo lídio (HVM) ou o jônio de Lá bemol; a dubiedade se dá pela ausência da nota Ré. Por fim termina sua improvisação com um *lick* de *blues*.

CONCLUSÃO

Diante da análise a que se propôs este estudo, pode-se dizer que houve uma estandardização de *Samba de uma Nota Só*, isto é, uma adaptação da composição aos moldes da linguagem do jazz. Isso se deu principalmente pela adaptação da forma que a princípio está atrelada à letra, mas que passou a vincular-se à improvisação. Observou-se, também, um hibridismo contrastivo que ocorre nitidamente na qualidade rítmica da interpretação, como demonstrada na linha da bateria e do baixo. Apesar do fato de Getz, em poucos trechos, ter se utilizado das colcheias suingadas (*swing eights*), é perceptível o pensamento em quatro, que caracteriza o compasso jazzista, em oposição ao binário do samba. Nota-se que a interpretação de Getz omite o tema A e A' e também há uma reinterpretação do tema da sessão B.

Pode-se notar a utilização de duas abordagens no contexto, a horizontal e a vertical. Na primeira parte da improvisação, o primeiro *chorus*, Getz mantém forte relação com o estilo *cool*, principalmente devido à utilização de uma sonoridade mais branda e doce, assim como também faz uso de notas longas e se utiliza do silêncio como aporte interpretativo. Já na segunda, o segundo *chorus*, preponderantemente é adotada uma sonoridade mais encorpada, aumenta-se a densidade rítmica e são exploradas técnicas de improvisação vinculadas ao *bebop*.

Constatou-se que a coerência da improvisação é proporcionada pela abordagem horizontal associada ao estilo *cool*, ambos utilizados como início da improvisação, o primeiro *chorus*. Ao aumentar a densidade rítmica e utilizar-se da abordagem vertical, incorporando a uma sonoridade mais cheia, Getz delimita o que seria o desenvolvimento de sua estória, o meio. Após o ponto culminante, o saxofonista passa então a mesclar as abordagens vertical e horizontal e diminui a densidade rítmica, vindo a apontar o fim de sua improvisação.

REFERÊNCIAS

BELLEST, Christian & MALSON, Lucien. *Jazz*. São Paulo: Papirus Editora, 1989.

BJERSTEDT, Sven. *Storytelling in Jazz Improvisation: Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Lund University, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Department of Research in Music Education, 2014.

CHEDIAK, Almir. *SongBook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, v. 1, 1990.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Belo Horizonte: UFMG, 2005 (Dissertação de Mestrado).

FRANCIS, Andre. *Jazz: Opus 86*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Campinas: Opus, *Revista da ANPPOM*, nº. 11, p. 197 a p. 207, 2005.

_____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

RUSSELL, George - *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* – Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge.

WOLFE, Marcus. *Stan Getz: Forgotten Bebop Tenor Saxophonist*. Dissertation (Doctor in Music). University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.

DISCOGRAFIA

GETZ, Stan e BYRD, Charlie. *Jazz Samba*. Washington, DC. Verve. V/V6-8432.1962.

TELLES, Sylvia: *Amor em Hi-Fi*. Rio de Janeiro, Brasil. Philips. P 630.419 L. 1960.

Samba de uma Nota Só A. C. Jobim e N. Mendonça

Stan Getz - Álbum Jazz Samba

Transcrição própria

_____ C - blues (H) _____ ...

_____ C_{7M} E_b7 D_m7(11) D_b7(11) C_{7M} _____

_____ E_b7 D_m7(11) D_b7(11) D_b? (V) C₇ G_b7(11)/C _____

_____ C - blues _____ ...

_____ F_{7M} F_{m6} C_{7M}/E E_b(13) D₇ D_b7 C₆ _____

_____ Melodia transposta 4° acima com mudança para a direção ascendente antecipada _____

_____ F_m7 B_b7 E_b7M E_b6 _____

_____ E_bm7 A_b7 D_b7M D₇ D_b7 _____

_____ C blues (H) _____ ...

_____ C_{7M} E_b7 D_m7(11) D_b7(11) C_{7M} E_b7 _____

_____ D_m7(11) D_b7(11) C₇ G_b7(11) F_{7M} F_{m6} _____

_____ Blues lick (swing feel) _____

_____ E_b6 D₇ D_b7(11) C_{7M} C_{7M} _____

2

C blues (H)

38 $E\flat_7$ $Dm7(11)$ $D\flat_7(9,11)$

41 $C7(b9)/E$ $E\flat_7$ $Dm7(11)$ $D\flat_7(9,11)$

43 C_7 $G\flat_7(9,11)/C$ $F7M$ $Fm6$

45 $C7(b9)/E$ $E\flat_7$ $Dm7(11)$ $D\flat_7(9,11)$

49 $C7M$ C jônio (VHM) $E\flat_7$ $E\flat$ mixolidio bebop (VHM) D dórico (V) $Dm7(11)$

53 $D\flat$ lidio aumentado (V) C jônio (VHM) $E\flat$ jônio (VHM) $E\flat(13)$

55 D dórico (V) $D\flat$ lidio aumentado (V) $Dm7(11)$ $D\flat_7(9,11)$

57 C mixolidio (VHM) $G\flat$ auxiliar blues diminuta (V) C_7 $G\flat_7(9,11)/C$

59 F jônio/lídio (VHM) F menor bebop (VHM) C Jônio (VHM) $C7(b9)/E$

C Blues (H) Blues lick (swing feel) Eb jônio (H) ...

88 Eb(13) D7 D♭7 C6 Fm7

92 B♭7 Eb7M Eb6

Ab auxiliar aumentada (V) Db lídio (VI)

96 Ebm7 Ab7 D♭7M

Db lídio b7 (HVM) C Blues (H) ...

100 Dm7 D♭7/G C7M Eb7 Dm7(11)

C jônio (H) Eb lídio b7 (V)

104 D♭7(11) C7M/E Eb7 Dm7(11)

Db auxiliar blues diminuta (V) C míxolidio (H)/ Fã jônio (H)

108 D♭7(11) C7 G♭7/C F7M

Fm ? (V) Eb jônio (V) Ab lídio (HVM)/jônio (H)

112 Fm6 Eb6 Dm7 D♭7(11)

C blues (H) Blues lick (swing feel)

116 C7M C6