

berendt e hivesmann

O LIVRO
DE NOVA ORLEANS AO SÉCULO XXI

DO JAZZ

discografia por
THOMAS LOEWNER

posfácio de
CARLOS CALADO

edições
sesc



PERSPECTIVA

O Livro do Jazz



EDITORA PERSPECTIVA

Supervisão editorial J. Guinsburg;

Equipe de realização:

Tradução Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli; *Revisão Especializada* Rainer Patriota

Edição de Texto Bárbara Borges; *Revisão* Daniel Guinsburg Mendes; *Capa e projeto gráfico* Sergio Kon; *Produção de texto* Luiz Henrique Soares, Elen Durando e Mariana Munhoz; *Produção* Ricardo W. Neves, Raquel Fernandes Abranches, Sergio Kon.



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional Abram Szajman

Diretor Regional Danilo Santos de Miranda

Conselho Editorial Ivan Giannini; Joel Naimayer Padula; Luiz Deoclécio Massaro Galina; Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo *Gerente* Marcos Lepiscopo; *Adjunta* Isabel M. M. Alexandre; *Coordenação editorial* Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha; *Produção editorial* Rafael Fernandes Cação; *Coordenação gráfica* Katia Verissimo; *Coordenação de comunicação* Bruna Zarnoviec Daniel

Colaboradores desta edição Marta Colabone, João Paulo Leite Guadanucci

Edições Sesc São Paulo

Rua Cantagalo, 74 - 13º/14º andar

03319-000 São Paulo SP Brasil

Tel. 55 11 2227-6500

edicoes@edicoes.sescsp.org.br

sescsp.org.br

Joachim-Ernst Berendt
Günther Huesmann
O LIVRO
DE NOVA ORLEANS AO SÉCULO XXI

DO JAZZ

Da obra original de
JOACHIM-ERNST BERENDT

Revisto e ampliado por
GÜNTHER HUESMANN

Detalhada discografia por
THOMAS LOEWNER

Jazz à Brasileira por
CARLOS CALADO

edições
Sesc

 **PERSPECTIVA**

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

B43L

Berendt, Joachim-Ernst

O livro do jazz : de Nova Orleans ao século XXI / Joachim-Ernst Berendt, Günther Huesmann ; tradução Rainer Patriota , Daniel Oliveira Pucciarelli. - 1. ed. - São Paulo : Perspectiva : Edições Sesc São Paulo, 2014.
640 p. ; 25 cm.

Tradução de: *Das Jazzbuch*

Apêndice

Inclui índice

ISBN 978-85-273-1004-80 (Perspectiva) / 978-85-7995-097-1 (Edições Sesc São Paulo)

1. Música 2. Jazz - História. I. Huesmann, Günther. II. Título.

14-11413

CDD: 781.653

CDU: 785.161

16/04/2014 28/04/2014

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2014

Sumário

A Liberdade Musical na Diferença do Espírito, por Danilo Santos de Miranda	13
Prefácio do Tradutor	15
Prefácio	23
OS ESTILOS DO JAZZ	29
1890: Ragtime	32
1900: Nova Orleans	34
1910: Dixieland	36
1920: Chicago	37
1930: Swing	39
1940: Bebop	40
1950: <i>Cool</i> , Hard Bop	43
1960: Free Jazz	46
1970	55
1980	63
1990	73
O Jazz na Era da Migração	86
OS MÚSICOS DO JAZZ	89
Louis Armstrong	89
Bessie Smith	97
Bix Beiderbecke	99
Duke Ellington	103
Coleman Hawkins e Lester Young	109
Charlie Parker e Dizzy Gillespie	115
Miles Davis	123
John Coltrane e Ornette Coleman	137
John McLaughlin	151
Wynton Marsalis e David Murray	158
John Zorn	173

OS ELEMENTOS DO JAZZ	185
Construção do Som e Fraseado	185
Improvisação	188
Arranjo	192
Blues	196
Spiritual e Gospel	204
Harmonia	208
Melodia	213
Ritmo, Swing, <i>Groove</i>	218
OS INSTRUMENTOS DO JAZZ	229
O Trompete	229
O Trombone	247
O Clarinete	258
A Família dos Saxofones	270
O Sax-soprano	271
O Sax-alto	277
O Sax-tenor	278
O Sax-barítono	308
Os Grupos de Saxofones	313
A Flauta	316
O Vibrafone	323
O Piano	328
Órgãos, Teclados, Sintetizadores, Eletrônicos	356
Órgão Hammond	357
Teclados e Sintetizadores	361
<i>Samplers</i> e Eletrônicos	367
A Guitarra	371
O Baixo	392
A Bateria	413
Instrumentos de Percussão:	
Cuba, Caribe e Brasil, Passando pela África, até Índia e Báli	441

O Violino	456
Outros Instrumentos.	464
Acordeão	466
Tuba	468
Gaita de Boca	469
Trompa, Oboé, Come Inglês, Fagote e Conchas do Mar	471
Bandolim, Banjo, Cello, <i>Daxophone</i> e Realejo.	472
Instrumentos Não Ocidentais.	475
Oud	475
Instrumentos de Corda Asiáticos	476
Kora.	478
A Mesa de Mixagem.	478
 AS VOZES DO JAZZ.	 481
Os Cantores	481
As Cantoras.	492
 AS BIG BANDS DO JAZZ.	 511
Fletcher Henderson e o Começo.	512
Era Goodman.	513
Os “Black Kings” do Swing	514
Woody Herman e Stan Kenton	517
<i>Big Bands</i> do Bebop.	519
Basie como Base	520
Gil Evans e George Russell	522
<i>Free Big Bands</i>	524
<i>Rock Big Bands</i>	530
<i>Big Bands Forever: Os Anos de 1970.</i>	531
<i>Back to the Basics: O Pós-modernismo dos Anos de 1980</i>	534
Orquestra de Repertório, Europa e Pluralidade Estilística: Os Anos de 1990	538

AS BANDAS DO JAZZ.....	545
Os Combos do Swing.....	546
Bop e <i>Cool</i>	548
O Primeiro Apogeu da Integração Camerística.....	549
Do Hard Bop ao <i>Free</i>	551
Ornette Coleman e Depois	553
Os Anos de 1970	555
Neo-bop	555
AACM	556
Jazz Rock e <i>Fusion</i>	558
Os Anos de 1980	561
O Jazz Straight-Ahead Esclarecido.....	561
A Vanguarda Descobre a Tradição.....	562
World Jazz.....	564
Free Funk.....	565
Os Anos de 1990: Pluralidade Estilística e Arte da Interação	566
 ENSAIO SOBRE A QUALIDADE DO JAZZ.....	 573
JAZZ À BRASILEIRA, por Carlos Calado	579
OS DISCOS DO JAZZ.....	587
 Índice Remissivo	 621

“Estamos aqui para tocar para todas as pessoas”. Seu grande desejo, conforme escreveu em sua autobiografia, era que ele pudesse ser lembrado como um amigo da humanidade. Dizzy Gillespie morreu no dia 6 de janeiro de 1993. Wallace Roney afirma: “Ninguém pode levar adiante o que Dizzy tocou – nem o próprio Miles. O modo como Dizzy articulou permanece até hoje inalcançável.” O saxofonista Joe Lovano conta: “Dizzy Gillespie foi para mim o instrumentista mais moderno de todos. Ele fez que muitos trompetistas jovens parecessem velhos. Ser moderno não é ser jovem. Ser moderno é ter uma concepção e desenvolver um modo de tocar baseado na liberdade. Ser livre é ter um conceito de melodia, harmonia e ritmo que te autoriza a ser criativo. Nenhum limite! O jazz é expressão e imaginação.”

No fim dos anos de 1970, o novo bebop se tornou uma execução dominante e, no classicismo dos anos de 1980 e de 1990, ele se tornou tão determinante que passou a ser confundido com o jazz em geral. As composições de Charlie Parker são mais tocadas pelos jovens músicos hoje do que nos anos de 1950. Desde o fim dos anos de 1980, vem ocorrendo um renascimento do bebop por meio de inúmeros relançamentos. Por mais que esses jovens músicos se diferenciem em seu fraseado, todos estão de acordo com o que disse Steve Reich sobre Charlie Parker: “É como se perguntassem o que se acha de Johann Sebastian Bach – ele é simplesmente o padrão com o qual todos têm de se medir.”

MILES DAVIS

“Talvez tenhamos de reconhecer que os únicos feitos verdadeiramente estéticos depois da grande época de Parker e Gillespie foram os de Miles Davis”, ponderou André Hodeir, ainda em 1956. O crítico de jazz inglês Michael James afirmou: “Não é nenhum exagero dizer que nunca antes na história do jazz alguém tinha capturado e traduzido o fenômeno da solidão de forma tão penetrante quanto Miles Davis.” Com essas duas citações, demarcam-se, respectivamente, a situação histórica e a peculiaridade expressiva da música de Miles. Em ambos os casos, o fator decisivo é o som. O som de Miles – puro, macio, quase sem *vibrato* e sem ataque – representa uma concepção de mundo, e podemos ouvi-la em cada uma de suas notas...

O som de Miles Davis era a voz de um desamparo existencial e de um estado de espírito dividido entre a agressividade e a melancolia. É verdade que ele até podia se mostrar triunfante, mas tratava-se do triunfo da interioridade sobre a natureza triunfante do trompete. O arranjador Gil Evans disse: “Miles não podia tocar como Louis Armstrong porque o som deste trompetista não se harmonizava com suas ideias. Miles não partiu de nenhum outro som para desenvolver o seu. Ele não podia ancorar suas ideias nas antigas possibilidades de expressão.”

Como ninguém mais, Gil Evans soube transportar o som de Miles para o contexto orquestral, transformando-o numa *sonoridade* característica. Nos anos de 1940, Evans fez arranjos para a banda de Claude Thornhill, da qual Lee Konitz fizera parte. Ele contou: “À primeira vista, o som da banda era praticamente um retorno à inatividade, ao silêncio. Tudo se movimentava com velocidade mínima... Da lentidão se buscava extrair uma sonoridade... O som pairava como uma nuvem.”

Por isso, o encontro entre o improvisador Miles Davis e o arranjador Gil Evans tinha de ser um dos grandes momentos históricos do jazz. O resultado foi a Miles Davis Capitol Band, uma banda que se reuniu em setembro de 1948 para um contrato de duas semanas no Royal Roost, um dos estabelecimentos mais conhecidos do bebop, que no fundo não durou mais do que essas duas semanas. “A instrumentação da banda”, contou Gil Evans, “surgiu porque esta era a menor formação que se podia ter para produzir a sonoridade e todas as harmonias da banda de Thornhill. Miles queria representar sua concepção musical com esse tipo de sonoridade”. A Miles Davis Capitol Band era formada por Miles (trompete), um trombone (Kai Winding ou Jay Jay Johnson), dois saxofones (Lee Konitz no alto e Gerry Mulligan no barítono) e, para caracterizar a concepção sonora, dois instrumentos pouco empregados no jazz, uma trompa e uma tuba, assim como uma base rítmica com Al Haig ou John Lewis no piano e Max Roach ou Kenny Clarke na bateria.

Gerry Mulligan e John Lewis também fizeram arranjos para essa orquestra, mas a sonoridade foi concebida por Gil Evans. Ele também arranjou duas peças importantes dessa banda: “Boplicity” e “Moon Dreams”. Com essas peças, surgiu uma sonoridade que fez escola em todo o desenvolvimento do cool jazz. É claro que não se tratava meramente da sonoridade da banda de Thornhill com poucos instrumentos. Era uma recusa consciente da complexidade melódica e rítmica do bebop: uma sonoridade cultivada e escura, suavemente misteriosa. Para a época, sua concepção rítmica soava quase como uma provocação de tão suave e plana que era.

A peça mais “moderna” dessa banda era “Israel”, de Johnny Carisi. Carisi tinha sido aluno de Stefan Wolpe, um compositor alemão de música sinfônica moderna com quem vários músicos importantes de jazz estudaram. “Israel” é um blues em tom menor, e é interessante que justamente essa peça de sons ásperos, secos, desbravadores seja tributária da tradição mais fundamental do jazz: o blues.

Essa formação de 1948 da Miles Davis Capitol Band que a gravadora Capitol gravou em 1949 e 1950 foi um meio-termo entre um pequeno grupo e uma *big band*. Sete anos mais tarde, em 1957, Miles Davis deu um passo à frente. Ele gravou com uma grande orquestra e não foi por acaso que Gil Evans – de quem não se tinha mais ouvido falar durante todo esse tempo – fosse novamente escolhido para fazer os arranjos. “Gil”, assim falou Gerry Mulligan, “de todos os arranjadores cujas peças eu tive a oportunidade de tocar, é o único capaz de escrever uma nota exatamente como um solista tocaria”. O próprio Miles disse: “Desde Charlie Parker, eu nunca ouvi nada que me tocasse tão fundo quanto Evans.”

Gil Evans reuniu para o álbum *Miles Ahead* uma formação de *big band* bem peculiar. Ela não tinha nenhum naipe de saxofone, mas, além dos naves de trompete

e trombone, um agrupamento de efeito sonoro incrível constituído de trompa, tuba, sax-alto, clarinete, clarinete-baixo e flauta. Em algumas das peças – por exemplo, na peça-título do disco que tinha como base um tema de Miles –, Gil Evans conseguiu “elevar” a sonoridade da Capitol ao nível de uma *big band*. Assim, podia-se ouvir claramente a versão grande-orquestral que correspondia à sonoridade da Capitol e que expressava não o estilo da banda de Thornhill, mas o som de 1957 de Gil Evans e Miles Davis. Renunciava-se conscientemente àqueles ataques temperamentais, buscava-se a calma, o lirismo, o estático; os ápices eram longamente preparados e as linhas eram privilegiadas não apenas em termos melódicos, mas também dinâmicos. Todavia, ouvia-se ao fundo o ritmo pulsante, tradicional, empolgante da bateria de Art Taylor e do baixo de Paul Chambers.

Essa relação simbiótica no melhor sentido do termo entre Miles Davis e Gil Evans perduraria até a morte de Evans em 1988. O arranjador Evans deu a Miles contexto, estrutura e novos sons. Inversamente, o trompetista Miles conseguiu dar impulso a Evans, no sentido de fazê-lo romper com um recolhimento quase místico, e criou para suas texturas uma voz solista. “Era um trabalho totalmente cooperativo”, disse o trompetista Ian Carr. “O solista não apenas compreendia a partitura, mas colaborava com sua configuração e sua atmosfera; o compositor não apenas compreendia os solistas, mas sabia intuitivamente criar um contexto que amplificasse os elementos estilísticos do solista.”

Outros ápices da parceria Evans/Davis foram o álbum *Porgy and Bess*, de 1958, baseado na ópera de Gershwin, e principalmente o grandioso *Sketches of Spain*, de 1959, que trabalha em cima de composições espanholas com influências do flamenco. Nesse caso, Miles deu uma contribuição fundamental a uma tendência do jazz que desde então se tornaria cada vez mais importante: o diálogo entre o jazz e a música do mundo.

Não há dúvida: Miles era um improvisador de jazz exemplar. Mas ele improvisava graças a uma grande sensibilidade para o arranjo e a composição. Nesse sentido, é de se supor que Miles seguiu literalmente o conselho que ouviu de Dizzy no começo dos anos de 1940, quando, aos 18 anos de idade, perguntou a ele e a Charlie Parker o que fazer para tocar bem: “Aprenda a tocar piano, cara, e aí você poderá inventar os solos mais loucos que quiser.”

Marshall W. Stearns, quem contou essa história, é categórico: “Aquele foi um ponto de mutação na trajetória de Miles Davis.” Isso concorda com o que relatou Gil Evans sobre o contrato da Capitol Band com o clube Royal Roost: “Do lado de fora do Royal Roost havia uma placa dizendo: ‘ARRANJOS DE GIL EVANS, GERRY MULLIGAN, JOHN LEWIS’. Miles a tinha mandado colocar. Nunca antes alguém havia dado tanto destaque aos arranjadores.”

Até a metade dos anos de 1950, Miles Davis fez suas mais belas gravações em quarteto, acompanhado apenas por uma base rítmica – geralmente com John Lewis ou Horace Silver no piano. Até aquele momento, ele nunca havia tido um sucesso consistente de público. A mudança veio com o Festival de Jazz de Newport, em 1955. De uma hora para outra, o nome de Miles Davis deixou de ser uma referência restrita a poucos críticos e fãs para se difundir em toda parte. Desde então, o sucesso (até sua morte em 1991) nunca mais lhe abandonou. Pela primeira vez, registrou-se um capítulo da história do jazz em que o músico de maior sucesso musical e financeiro não era um branco, mas um negro. Não é por acaso que ele se tornou o modelo não apenas musical, mas também humano, de toda uma geração de músicos negros. No mundo negro – do Congo ou da Guiné até a Jamaica e o Harlem –, muitos pais começaram a batizar seus filhos com o nome de Miles, ou mesmo Miles Davis.

Este livro foi impresso em São Paulo,
nas oficinas da Gráfica e Editora, em maio de 2014,
para a Editora Perspectiva



O jazz constitui um fenômeno musical e cultural dos mais representativos do espírito, do ritmo e das vivências da época que recebe o nome efetivo de moderna, ou seja, os séculos xx e este início do xxi, pois, como nenhum outro, seu aparecimento decorre da forte interação entre fatores antropológicos, sociais, artísticos e psicológicos. Daí a avassaladora evidência intergrupala, intersocial e intercultural, em correspondência quase completa com os fenômenos da globalização e internacionalização das relações humanas em nosso planeta, e a visualidade icônica dos músicos e cantores de jazz, cujas criações demarcam e se confundem com a própria história dessa arte desde as suas mais humildes origens. Da sua gestação quase anônima no canto dos escravos não resulta um gênero primitivo ou tosco em sua expressão e, sim, muito ao contrário, uma musicalidade que exige, ao lado da força inventiva da improvisação, um alto grau de técnica e de virtuosismo na execução instrumental e vocal, numa combinação que reflete simultaneamente sua vitalidade, sua penetração popular, bem como sua riqueza estilística. Essa feliz fecundação vem à tona na larga variedade de suas modalidades desde o dixieland, o bebop, o free-jazz até o neoclassicismo e o jazz pós-moderno. É em função desse caráter singular que Joachim E. Berendt empreendeu uma análise exaustiva do gênero e sua evolução, seguida por uma atualização e complementação, por Günther Huesmann, e uma discografia selecionada, que dá a este **O Livro do Jazz: De Nova Orleans Até o Século xxi**, um valor único pela magistral história, análise e interpretação da criatividade jazzística onde quer que ela tenha se manifestado, inclusive no Brasil, ressaltado na excelente tradução de Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli e no ensaio de Carlos Calado que encerra este volume.

J. Guinsburg

edições
SESC

