

Escrita Linear: Uma reflexão sobre a sua abrangência baseada no exemplo de Duke Ellington

Joel Barbosa
Doutorando – Programa de Pós-Graduação em Música – UNICAMP
e-mail: joelbarbosa@yahoo.com

Claudiney Carrasco
Professor – Departamento de Música – UNICAMP
e-mail: carrasco@iar.unicamp.br

Sumário

Este trabalho é uma reflexão sobre a escrita musical de Duke Ellington, cujo resultado musical ficou conhecido como “efeito Ellington” e sobre as suas tentativas de sistematização expressa nos trabalhos de Herb Pomeroy e Bill Dobbins, hoje conhecidas como “escrita linear”. Esta reflexão é parte de um projeto mais extenso, que busca aprofundar o conceito de “escrita linear”, ampliando-o para além dos aspectos meramente técnicos de escrita musical e buscando outros fatores determinantes para o seu resultado sonoro e estético.

Palavras-chave: Escrita Linear; Arranjo; Duke Ellington; Música Popular.

Introdução

Este Trabalho teve início quando realizávamos a pesquisa sobre os princípios da técnica de arranjo linear¹, que resultou no trabalho “Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco”².

É sabido que esta técnica foi sistematizada por dois teóricos: Herb Pomeroy e Bill Dobbins, a partir da observação da música de Duke Ellington. Contudo, percebemos que alguns resultados musicais de Ellington não se refletiam na sistematização teórica, ou seja, não podiam ser obtidos pela mera aplicação dos procedimentos apresentados nos trabalhos de Pomeroy e Dobbins. Notamos também que essa lacuna ocorre porque os recursos musicais de Ellington nem sempre se apresentam dentro de um padrão definido, ou único. Apesar do acima exposto, começamos a perceber que, ainda que dotados de uma certa volubilidade, a música de Ellington apresenta uma grande coerência estilística e pode ser entendida como uma produção unitária e coesa. Aos poucos, fomos percebendo que essa coesão e unidade são em parte passíveis de serem descritas apenas pela via da técnica musical, mas outra parte transcende o domínio estrito da teoria musical e deve ser buscado em outras instâncias, paralelas à técnica musical, mas ainda parte de seu domínio. Percebemos, assim, que para entender a música de Ellington, bem como a técnica de escrita linear, era preciso entender as ações de Ellington como músico e ser humano e, especialmente, sua relação com seus músicos e como ela foi determinante na realização de seu trabalho.

Tudo isto nos levou à compreensão de que aquilo que pode ser entendido como “escrita linear” é algo muito mais abrangente do que aquilo que nos é apresentado na sistematização da técnica. Em outras palavras: em paralelo aos procedimentos técnicos encontra-se uma atitude composicional que é determinante para a efetivação musical da técnica e que, em certo sentido,

¹ Técnica de Arranjo Linear: técnica de elaboração de arranjos em blocos estabelecida a partir do tratamento linear dispensado às vozes em blocos.

² Dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação em música da UNICAMP.

antecede-a. Assim, a técnica de arranjo linear se apresenta, tão somente, como ferramenta de construção, e não como recurso estilístico, como costuma ser entendida.

A Escrita de Duke Ellington

Foi no período em que Duke Ellington trabalhou no Cotton Club que sua carreira de *band-leader*, compositor e arranjador tomou impulso. Foi a época da formação de sua *big band*, quando conheceu músicos que viriam interferir definitivamente nos rumos do seu fazer musical.

Durante essa passagem pelo Cotton Club, Duke Ellington adicionou à sua bagagem musical muitos dos elementos que o transformaram em um dos mais notáveis arranjadores para *big band* daquela época. Influenciado pelos músicos de sua banda, e também por outros fatores, Duke Ellington desenvolveu procedimentos de escrita musical que procuravam valorizar as qualidades distintivas desses instrumentistas. Essa maneira de escrever, que ressaltava o que cada músico possuía de peculiar, resultou em uma sonoridade que se tornou singular, única no contexto das *big bands*.

Joachim Berendt ³ registrou que: “O dinamismo com que Duke Ellington transmite a seus músicos suas idéias, e ao mesmo tempo os deixa à vontade para expressar suas próprias invenções, é algo único no jazz”. E ele acrescenta, citando que “Paul Whiteman e o seu arranjador, o compositor Ferde Grofé, freqüentaram todas as noites, numa certa época, o clube onde Duke Ellington se apresentava com os seus músicos, a fim de extrair algo daquele tipo de execução que os fascinava. Depois de algum tempo eles chegaram à seguinte conclusão: ‘De fato, é impossível roubar alguma coisa dele...’”.

Paul Whiteman e Ferde Grofé, assistindo e observando o efeito sonoro da orquestra de Ellington concluíram que não ele não podia ser explicado apenas por meio de argumentos técnicos. Havia algo que eles não podiam “roubar”. Vale dizer que “não poder roubar” e “conhecer que não pode ser roubado” não são semelhantes. É possível que Whiteman e Grofé tenham identificado os elementos que extrapolavam os limites dos procedimentos técnicos presentes na música de Duke Ellington, que não podiam ser manipulados tecnicamente.

A maneira como Duke Ellington utilizava as técnicas composicionais e a criação dos seus próprios métodos de escrita, oriundos de suas idéias inovadoras, resultaram na peculiaridade da sua escrita musical. Como exemplo podemos ressaltar o tratamento dado aos trombones quando executando uma passagem em *solí*, ao harmonizá-los, geralmente em tríades na posição fechada; as voicings ⁴ atribuídas aos saxofones, quando lhes revertia a distribuição “natural” (AATTB) inserindo o saxofone barítono no meio da voicing (ATBAT); a maneira como usava as surdinas e efeitos nos metais; a criação de colorido orquestral ao adicionar um instrumento “fora” da voicing. Estes, e outros, argumentos presentes na escrita de Duke Ellington, trazidos para dentro da sua música a partir de critérios que são constantes em sua obra, fizeram com que um grande número de pessoas, músicos em sua maioria, procurasse descobrir o caminho que conduziu ao “segredo” da sua sonoridade.

O “Efeito Ellington”

Desde há muito tempo tem-se tentado decifrar os elementos presentes na música de Duke Ellington responsáveis pela formação da sua sonoridade característica. Tem-se escrito sobre todos os aspectos técnicos que envolvem a sua música, e mesmo sobre aspectos da sua vida pessoal e da

³ Berendt, Joachim E., *O Jazz: do Rag ao Rock*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975, p.73

⁴ *Voicings*: são estruturas verticais em que as vozes são distribuídas de acordo com critérios pertinentes aos objetivos do compositor/arranjador que, geralmente, vão além da simples representação sonora de um acorde.

vida dos seus músicos, numa tentativa de encontrar a trilha que conduzirá ao “segredo” da sonoridade de Duke Ellington.

A expressão “efeito Ellington” pertence ao homem que mais se aproximou de Duke Ellington em seus procedimentos de criação musical: Billy Strayhorn.⁵ Portanto, quem quer que se empenhe em descobrir o que está envolvido nela não pode se limitar a observar somente os elementos técnicos empregados por Ellington em sua música. Certamente a expressão vai além desses argumentos técnicos, sejam eles convencionais ou mesmo aqueles criados por Duke Ellington. O “efeito Ellington” é algo que, como já dissemos, está além do limites da técnica musical propriamente dita.

Algumas especulações acusam que os elementos específicos para a criação da sonoridade especial de Ellington estão nas diferentes sonoridades da orquestra e na harmonia de suas peças. Existem outras que relacionam uma série de fatores externos à partitura como os principais responsáveis pela produção do “efeito Ellington”. Há também aquelas que abordam sobre todas, ou quase todas, as possíveis condições que determinam o “efeito Ellington”. Estas advogam que o “efeito Ellington” seria o colorido sonoro resultante das diversas combinações instrumentais efetuadas exclusivamente por Ellington para a sua orquestra e que, em muitos casos, essas combinações seriam o resultado da sonoridade particular de cada um dos seus músicos, somado a todas as variáveis externas, e combinadas pelo gênio criador de Duke Ellington, que manipulava todas essas ferramentas.

Detectamos o que é definido como “efeito Ellington” na sonoridade específica da orquestra de Duke Ellington; neste caso temo-lo, então, como resultado das combinações sonoras. Mas também vemo-lo presente na execução pianística do próprio Ellington: neste caso, o “efeito Ellington” está na expressão do indivíduo Ellington. Ele pode ainda ser encontrado no som do saxofone barítono de Harry Carney: aí o “efeito Ellington” se manifesta na própria sonoridade de Carney e na maneira inusitada de Ellington dispor este instrumento em sua orquestração.

Os diversos elementos que identificam e manifestam o “efeito Ellington” numa criação de Ellington sugerem que ele seja plural. Portanto: “efeitos Ellington” diversos e não apenas um. Não há necessidade de que todos os “efeitos Ellington” estejam reunidos numa mesma peça, para que o “efeito Ellington” seja notado.

Pesquisas sobre o “efeito Ellington”

Como resultado de diversas pesquisas, grande parte dos procedimentos adotados por Ellington, em seu processo de criação musical, foram sistematizados. As abordagens dos pesquisadores Herb Pomeroy e Bill Dobbins apresentam atitudes distintas frente a uma mesma busca: o “efeito Ellington”. Enquanto Herb Pomeroy preferiu esmiuçar os procedimentos técnicos de Duke Ellington ao descrever os detalhes da sua escrita para a sua orquestra, Bill Dobbins optou por elaborar um caminho construído sobre os princípios evocados pelos procedimentos de Ellington. Poderíamos dizer que Herb Pomeroy foi buscar a identidade musical de Duke Ellington nas marcas deixadas por este em sua escrita musical, enquanto Dobbins se ocupou em mostrar a sua finalidade.

Herb Pomeroy

O professor Herb Pomeroy foi um dos primeiros a desenvolver uma pesquisa sobre a música e os procedimentos composicionais de Duke Ellington. Já nos anos 1950 ele apresentava um seminário sobre a música de Duke Ellington no Berklee College of Music, em Boston-MA. O fato de Pomeroy ter estado, por diversas vezes, substituindo Cottie Williams na orquestra de Ellington fez dele um observador privilegiado da música e das atitudes do *band leader*. Pomeroy trouxe para

⁵ Compositor, arranjador e pianista.

a sala de aula os elementos técnicos que estão presentes na música de Duke Ellington, inclusive a sua técnica que inovou a tradicional escrita em bloco e que ficou conhecida como *line writing*. Esta técnica concretiza o desejo de muitos que queriam aproximar-se do perfil de escrita de Duke Ellington. Ela serve não somente como mais uma ferramenta para os arranjadores, mas também àqueles que se prestam à análise das obras de Duke Ellington.

Descoberta em Duke Ellington, e assinada por Herb Pomeroy, a técnica de arranjo linear é muito ortodoxa em seus princípios. Pomeroy não é flexível nas regras que regem os seus procedimentos. Seu grau de complexidade é muito alto e não seria exagero afirmar que se trata da técnica de arranjo mais complexa que conhecemos, ao menos no que diz respeito ao número e detalhamento de procedimentos. Todavia, essa rigidez coloca a técnica de arranjo linear, tal como sistematizada por Pomeroy, no patamar das técnicas frias, o que contraria o temperamento musical de Duke Ellington.

Bill Dobbins

No prefácio do seu livro *Arranging and Composing: A Linear Approach*, Bill Dobbins descreve a clara e econômica concepção de arranjar e de compor no contexto do jazz como uma concepção linear. Em seguida, discorre sobre os “benefícios” da linearidade e, por último, nos revela que tais idéias foram descobertas através do estudo da música de Duke Ellington. Diferentemente de Pomeroy, Dobbins não sistematiza qualquer procedimento técnico desenvolvido por Duke Ellington. Ele apenas apresenta alguns fatores que colaboraram com o que aqui chamamos de “efeito Ellington”, mas, ainda assim, não os estabelece como técnicas absolutas.

No decorrer do seu trabalho podemos ver que Bill Dobbins focaliza o fato de uma escrita que venha a valorizar as linhas individuais. Ele apresenta diversos exemplos, sem, portanto, cristalizar uma maneira única e absoluta de fazê-lo. Com isso, Bill Dobbins nos passa a sua visão do que ele encontrou na música de Duke Ellington em um aspecto mais abrangente, ainda que mais subjetivo.

Aproximando Pomeroy e Dobbins

Em um dado momento, a concepção de Dobbins encontra respaldo na sistematização de Pomeroy, pois os elementos para a criação de uma linha independente estão presentes em suas técnicas. Já Pomeroy, não tece qualquer comentário aos aspectos apresentados por Dobbins. Ao que tudo indica, Pomeroy está interessado em apresentar uma ferramenta técnica que reproduza, com grande fidelidade, a sonoridade de Duke Ellington, sem se preocupar com os fatores subjacentes à sua escrita que não possam ser definidos em forma de procedimentos objetivos.

A Técnica de Arranjo Linear de Herb Pomeroy

Ao contrário das técnicas de escrita em bloco convencionais, em que o bloco deriva da cifra do acorde, na escrita linear o bloco é uma conseqüência do encontro das linhas. A técnica de arranjo linear desenvolvida por Herb Pomeroy para arranjos em blocos, baseia-se na construção de linhas simultâneas que são balizadas por *voicings*. Essas *voicings* são construídas em pontos onde o impacto melódico é vertical. Assim, elas têm a função de serem os pontos harmônicos estruturais da técnica. Por ser uma técnica em blocos, ela estabelece um mesmo ritmo para todas as linhas envolvidas. A coincidência rítmica das linhas resulta em blocos ocorrentes, que são classificados como pontos de linha. Tanto os pontos harmônicos quanto os pontos de linha encontram sustento, pela similaridade, nos conceitos de acordes estruturais e acordes de prolongamento, respectivamente, presentes na teoria de Heinrich Schenker.

Heinrich Schenker

Mesmo que Heinrich Schenker não tenha tratado objetivamente sobre o assunto arranjo linear, a sua exposição sobre os acordes estruturais e de prolongamento apresenta maior liberdade de ação, ao compositor/arranjador, para o trato com os acordes resultantes das relações entre as linhas simultâneas e também para a composição destas linhas. Embora a sua abordagem seja sistêmica, e nisso permite que a metodização de Pomeroy se aproxime, ela se apresenta menos rígida que a deste. Como consequência da sua forma de discorrer sobre o assunto, a abordagem de Schenker absorve, também, elementos presentes nas posições de Bill Dobbins.

Ernst Toch

No contexto da técnica de arranjo linear, a defesa da independência melódica é apresentada, também, pelo compositor Ernst Toch, em seu livro *The Shaping Forces in Music*. No texto, Toch diz que o princípio da independência melódica se estabelece no movimento das vozes, e que este princípio é suprimido pela escrita harmônica tradicional. Toch tece uma crítica à escrita harmônica tradicional, quando atribui, a ela, a escravidão das vozes internas à verticalidade. A sua posição em relação ao assunto *line writing* não é comparada à postura ortodoxa encontrada em Pomeroy. O princípio adotado por Toch indica que a utilização de uma escrita linear seja um procedimento livre de busca da independência melódica das vozes.

Pomeroy, Dobbins, Schenker e Toch

Ao relacionarmos cada uma das abordagens descritas verificamos que o assunto arranjo linear não se restringe apenas ao aspecto de uma técnica de notação musical. Enquanto Pomeroy estabelece um procedimento técnico, Dobbins sugere um pensamento flexível; enquanto Schenker sistematiza a fluidez das linhas, Toch sugere a liberdade linear. Todos, em suma, apostam no sentido da horizontalidade da escrita em bloco. Todos apresentam, em suas reflexões, conceitos que respaldam as atitudes de escrita musical adotadas por Duke Ellington.

Aspectos a serem considerados na técnica de Pomeroy

É possível que Pomeroy não tenha apresentado outros elementos constituintes da maneira *ellingtoniana* de criar e realizar música, por considerá-los presentes na técnica de arranjo linear. Com isso, todos os aspectos subjetivos inerentes à escrita de Duke Ellington poderiam estar manifestos nela. Na realidade, a técnica de arranjo linear de Pomeroy é mais uma técnica vertical com fortes traços de linearidade. Por mais que se proponha a ser uma ruptura, ela ainda se prende a alguns procedimentos verticalizados que regem as técnicas de arranjo em blocos mais tradicionais.

Conclusão

A Escrita Linear faz oposição ao que Toch chama de escrita verticalizada, ao propor liberdade. A Escrita Linear visualiza todos os integrantes do processo de criação e elaboração musical como elementos igualmente importantes. A escrita verticalizada, por sua vez, é hierárquica; e com isso os elementos do processo de criação são visualizados numa ordem de prioridades preestabelecidas. A Escrita Linear advogada aqui não é a técnica de arranjo linear, mas, acima dela, é o conjunto de concepções, percepções e princípios que invocam um “novo” paradigma para o processo de criação musical. Uma vez que a técnica de arranjo linear não consegue ser suficiente enquanto técnica, apenas; ela necessita dos elementos sugeridos neste “novo” paradigma para que possa perder a rigidez, e só então avançar como um procedimento técnico inserido na concepção global que é a Escrita Linear. A adoção deste “novo” paradigma pressupõe a reestruturação da técnica de arranjo linear para que ela possa ser mais abrangente, quando do seu uso específico.

Entendemos que, do mesmo modo que a Escrita Linear extrapola os limites de um estilo para assumir o *status* de postura composicional, a técnica de arranjo linear deverá estar disponível para atender, de forma suficiente, os apelos estilísticos reclamados dela.

Referências Bibliográficas

Berendt, Joachim E. (1975). *O Jazz: Do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva.

Dobbins, Bill. *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. 1ª Edição – Advance Music

Pomeroy, Herb. (1978). *A Música de Duke Ellington – Anotações de sala de aula no Berklee College of Music* – Boston.

———. (1988). *Line Writing – Anotações de sala de aula no Berklee College of Music* – Boston.

Salzer, Felix. (1982). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover.

Toch, Ernst. (1977). *The Shaping Forces in Music*. New York: Dover.