

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA
BACHARELADO EM MUSICA

ANDRÉ BILENKY

**JOHN COLTRANE: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DE SEUS IMPROVISOS NAS
MUSICAS IT COULD HAPPEN TO YOU E IF I WERE A BELL**

SÃO PAULO
2021

ANDRÉ BILENKY

**JOHN COLTRANE: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DE SEUS IMPROVISOS NAS
MUSICAS IT COULD HAPPEN TO YOU E IF I WERE A BELL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música da Faculdade Souza Lima, como requisito para obtenção do título de Bacharel. Orientador: Prof. Ms. Douglas Fonseca

SÃO PAULO
2021

Para minha família e amigos

Agradecimentos

Agradeço a todos meus professores que me passaram conhecimento e me apoiaram direta ou indiretamente ao longo destes quatro anos.

Agradeço também ao meu orientador Douglas Fonseca pela disponibilidade e paciência em ajudar na execução do trabalho.

Por fim, agradeço a todos meus colegas pelas amizades e sons.

“ I think music is an instrument. It can create the initial thought patterns that can change the thinking of people.”

John Coltrane

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar recursos musicais usados por John Coltrane em dois improvisos nas músicas “It could happen to you” e “If i were a bell”, ambas lançadas no álbum de 1958 “Relaxin with the Miles Davis Quintet”. Como ferramenta de análise, serão listados e quantificados alguns recursos melódico-harmônicos como arpejos, escalas e aproximações cromáticas. Com uma breve Biografia de Coltrane e essa análise dos solos, tentaremos entender o motivo de algumas escolhas estéticas desta fase, e assim possivelmente compreender alguns passos dados na sequência da carreira de John Coltrane.

Palavras-Chaves: John Coltrane; Improvisação; Jazz.

Abstract

The objective of this paper is to study the musical resources used by John Coltrane on improvisations in the song “ It could happen to you” and in the song “ If I were a bell ”, both released on the 1958 album “ Relaxin with the Miles Davis Quintet ”. As a tool for the analysis, we will list and quantify some melodic-harmonics resources like arpeggios, scales and chromatic approximations. With a brief Coltrane biography and the analysis of these musical solos, we will try to understand the reasons for the aesthetics choices of this phase and so, possibly understand the next steps on Coltrane ´s career.

Keywords: John Coltrane; Improvisation; Jazz.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Arpejo - If i were a bell - compasso 51	14
Figura 2 – Arpejo - If i were a bell - compasso 71	14
Figura 3 – Arpejo - If i were a bell - compasso 83	15
Figura 4 – Arpejo - If i were a bell - compasso 70	15
Figura 5 – Diatônico - It could happen to you - compassos 5 e 6	16
Figura 6 – Diatônico - If i were a bell - compasso 67	16
Figura 7 – Antecipação - If i were a bell - compassos 25 e 26	16
Figura 8 – Retardo - If i were a bell - compassos 65 e 66	17
Figura 9 – Aproximação - It could happen to you - compasso 36	17
Figura 10 – Aproximação - It could happen to you - compasso 60	17
Figura 11 – Outside - It could happen to you - compasso 72	18
Figura 12 – Outside - If i were a bell - compasso 40	18
Figura 13 – Bordadura - If i were a bell - compassos 19 e 20	19
Figura 14 – Escala- If i were a bell - compasso 11	19
Figura 15 – Escala- If i were a bell - compasso 24	19
Figura 16 – Tabela analítica do solo de It could happen to you	20
Figura 17 – Tabela analítica do solo de If i were a bell	22
Figura 18 – Tabela analítica dos dois solos	24

Sumário

	INTRODUÇÃO	9
1	JOHN COLTRANE	10
1.1	BIOGRAFIA	10
1.2	IF I WERE A BELL E IT COULD HAPPEN TO YOU	13
2	ANÁLISES	14
2.1	FERRAMENTAS DE ANÁLISE	14
2.1.1	Arpejos	14
2.1.2	Fragmentos diatônicos	15
2.1.3	Antecipação e Retardo	16
2.1.4	Aproximação Cromática	17
2.1.5	Outside	18
2.1.6	Bordadura Cromática	18
2.1.7	Escalas	19
2.2	ANÁLISE DE “IT COULD HAPPEN TO YOU”	20
2.3	ANÁLISE DE “IF I WERE A BELL”	22
2.4	VISÃO GERAL DAS ANÁLISES	24
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
	BIBLIOGRAFIA	27
	APÊNDICES	28
	APÊNDICE A – Legenda das análises	29
	APÊNDICE B – Partitura analisada completa de It could happen to you	30
	APÊNDICE C – Partitura analisada completa de If i were a bell	40

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como meta entender e analisar a linguagem musical e artística de John Coltrane na fase em que ele toca com o primeiro famoso quinteto do trompetista Miles Davis. Neste período, Coltrane ainda não está em seu pleno desenvolvimento como instrumentista e como ser humano. É uma fase em que John ainda está sofrendo dependência química, portanto, ainda não está em sua “plenitude”. Achamos interessante analisar este momento, pois, é um momento precursor do que estaria por vir, e assim, ao entender o passado, podemos compreender melhor o futuro. Este futuro que seria considerado por muitos, como um dos mais brilhantes da história do “jazz” e da música do século XX. John Coltrane, apesar de ter tido uma carreira e vida muito curta, foi decisivo e precursor em quase todos os estilos dentro do “jazz”.

O trabalho não tem como objetivo entender questões técnicas e específicas do saxofone, apesar de Coltrane ter tido um papel fundamental no desenvolvimento deste instrumento até os dias atuais. Temos como propósito, sim, entender sua obra com uma visão musical mais ampla e artística .

Esta pesquisa se dividiu em três capítulos. No primeiro, abordamos uma breve biografia da vida de John Coltrane e uma contextualização das gravações em que foram analisadas. No segundo, tratamos das análises propriamente ditas. Temos exemplos visuais dos recursos musicais estudados, tabelas quantificando a ocorrência destes recursos nos solos e algumas breves conclusões analíticas da linguagem de Coltrane nas duas gravações. Por fim, no terceiro capítulo, temos as considerações finais do trabalho.

1 JOHN COLTRANE

1.1 BIOGRAFIA

Nascido em 23 de setembro de 1926, em Hamlet, uma pequena cidade no estado da Carolina do Norte, John William Coltrane viveu a música desde criança. Seus pais tinham por meio da religião um vínculo profundo com a música 'gospel'. Seu pai, John R. Coltrane, tocava violino e ukulele e sua mãe, Alice Blair, cantava na igreja. Esse ambiente forjou no filho uma dedicação disciplinada, rigorosa e espiritual com a música, começando pelo clarinete.

Em um só ano, 1938, Coltrane perdeu o pai, a tia e os avós. A família se destruiu. O menino passou a ser criado pela mãe e uma prima próxima, numa casa agora devastada emocional e economicamente. Tímido e introspectivo, Trane despejou sua dor e resiliência na música. Em 1943, ele se mudou para a Filadélfia e estudou na Ornstein School of Music e depois no Granoff studios.

Em 1945 John se alistou na marinha e já começa a tocar sax alto na banda de 'swing' da mesma. Lá já se destaca mostrando bastante talento e tem sua primeira gravação realizada, evidenciando uma forte influência no som do grande saxofonista e um dos inventores do Bebop, Charlie Parker. Um ano depois, ao conseguir sua dispensa dos serviços militares, Coltrane volta para Filadélfia e continua seus estudos musicais e sua carreira profissional na cena fervorosa da música Afro-Americana e especialmente o 'bebop'. Neste ambiente, John atua como sideman em diversos pequenos conjuntos de 'blues', R&B, e muitas big bands de jazz. Quando, finalmente, entra para a big band do grande trompetista Dizzie Gillespie, Trane passa a tocar o saxofone Tenor, instrumento que viria a ser o seu principal e com o qual deixaria sua maior marca com uma sonoridade muito pessoal e reconhecível.

Nesse período de muitas "gigs" e turnês, John acaba se envolvendo com as drogas, especialmente a heroína. Como muitos de seus pares músicos de jazz da época, a luta pela sobrevivência em uma sociedade racista e segregada se torna menos dolorosa com os efeitos das drogas, cilada da qual John viria a se livrar anos depois.

Em 1955, o já famoso trompetista americano Miles Davis estava se preparando

para uma primeira turnê pelos EUA, agenciado pela maior gravadora de jazz da época, a “Columbia Records”. Para tal, ele necessitava formar um quinteto. Já tinha uma cozinha dos sonhos com Red Garland no piano, Paul Chambers no baixo acústico e Philly Joe Jones na bateria, mas faltava um saxofonista. Sonny Rollins era sua principal escolha, mas estava sumido para tratar seu vício com as drogas. Outras opções para Miles eram o Julian ‘Canonball’ Adderley, nova estrela de Tampa que tocava sax alto, e o saxofonista tenor John Gilmore. Canonball não pode se juntar, pois tinha contratos pendentes como professor, e Gilmore não se encaixou com a banda. Miles, com pressa, chama John Coltrane para uma audição. John, que estava na Filadélfia tocando no grupo do organista Jimmy Smith, se prepara para ir à Nova Iorque para a audição que iria mudar sua carreira e a história do jazz.

Coltrane conhecia Miles, que já tinha o talento reconhecido na cena musical. Miles, por sua vez, tinha tido apenas um contato, e não muito bem-sucedido, com Coltrane, em uma gig no Audobon Ballroom. Sonny Rollins, que também havia sido convidado por Miles, brilhou. Coltrane, intimidado e com som ainda não tão apurado, teve um desempenho tímido.

No segundo encontro, Miles rapidamente percebeu que Coltrane tinha evoluído e, com sua sensibilidade para notar talentos, mesmo que ainda brutos, identificou uma voz singular. Na audição, Miles deu um gelo em Coltrane, como era de costume para Miles, mas com um intuito de dar uma lição. Coltrane voltou para a Filadélfia, mas Miles se viu obrigado a chamar Coltrane de volta porque era o único que conhecia o repertório todo de Miles. Os dois tinham personalidades muito distintas, na vida e na música. Miles tocava mais espaçado e Coltrane, mais intensamente, Miles era arrogante, Trane humilde e tímido. Essa dualidade fez com que se encaixassem muito bem, dando origem a um dos maiores grupos de jazz da história. O quinteto que se formou para a turnê acabou lançando diversos discos dentro de um contrato com a gravadora Prestige. Para uma famosa série de quatro álbuns gravados em estúdio, eles tiveram apenas duas sessões de gravações, uma em 11 de maio de 1956 e a outra em 26 de outubro do mesmo ano, resultando nos quatro álbuns: *Relaxin’*, *Workin’*, *Steamin’* e *Cookin’ with the Miles Davis Quintet*. Discos que trariam uma sonoridade muito particular do quinteto, com uma mistura de ‘standards’ e composições próprias.

Coltrane, com seu uso desenfreado de heroína e álcool, começou a ir mal vestido e descuidado aos ‘shows’, irritando cada vez mais Miles. Em 1957, Miles, enfurecido, chega no limite e o demite. O tombo foi fundamental porque, de volta a Filadélfia, Coltrane precisou se reerguer sozinho e se livrar das drogas de uma vez por todas. Sóbrio e de volta a Nova Iorque, passou a tocar e a aprender com Thelonious Monk e começou sua obstinação completa pela música, estudando mesmo depois dos ‘shows’, quando os demais músicos

iam para o bar. Diversas vezes foi pego dormindo com o sax no colo. Ele literalmente dormia e acordava com a música. Nesse período, ele passa a gravar discos como líder e cada vez mais se consolidar como um grande compositor, gravando, por exemplo, o famoso álbum *Blue Train*. Com Monk como seu “guru”, Coltrane tem uma evolução muito grande aplicando conceitos harmônicos no Sax e assim desenvolvendo técnicas “verticais” que viriam a ser uma marca registrada. Agora ele deixa de ser apenas um sideman e passa a ser a figura de frente dos palcos.

No fim de 1957, Miles Davis volta de sua turnê na França e inspirado, começa a idealizar um novo som, um som modal, uma música onde a progressão harmônica tonal vai se desintegrando e dando espaço a escalas e modos mais independentes. Com Trane limpo e tocando mais do que nunca, Miles o contata e eles retomam a parceria. Aquele quinteto de 1955-1957, que já foi um sucesso, agora se tornaria realmente um marco na história da música no século XX. Com agora o ‘Cannonball’, o pianista Bill Evans e Wynton Kelly, Paul Chambers no baixo e o baterista Jimmy Cobb, o agora sexteto grava “*Kind of Blue*” e abre as portas para uma nova sonoridade no mundo do jazz. Logo após essa gravação, Coltrane grava seu álbum “*Giant Steps*” como líder –um contraste muito grande entre as duas obras, a primeira, modal, a segunda, com uma harmonia extremamente sofisticada resultado de todas pesquisas e experimentações de John até então e que viria a ser chamada de *Coltrane Changes*. O impulso de Coltrane por novas experimentações o levou a querer deixar o grupo de Miles. Finalmente, em abril de 1960, depois de uma turnê na Europa com o grupo, Coltrane segue carreira solo.

Trane já era uma estrela e lenda viva do jazz, mas sua jornada espiritual, tendo a música como ferramenta principal, o levou a uma busca incansável por sonoridades diferentes e uma constante evolução no instrumento sempre com uma postura genuinamente humilde. Essa constante busca por se aperfeiçoar tanto como músico e tanto como pessoa levou John a produzir e gravar diversos trabalhos com estéticas muito distintas. Em 1961, grava “*My Favorite Things*”, faixa que dá nome ao álbum, com o quarteto que seria muito importante para a carreira do Coltrane e para a história e evolução do jazz. Elvin Jones na bateria, McCoy Tyner no piano, Steve Davis (viria a ser substituído por Reggie Workman e Jimmy Garrison) no contrabaixo e John Coltrane, que agora estava experimentando com o saxofone soprano, instrumento que até então era muito pouco usado no jazz. *My Favorite Things*, apesar de não ser uma composição do Coltrane, foi totalmente rearranjada pelo grupo e virou o “hit” mais tocado de John.

Coltrane viria ainda a gravar discos mais tradicionais jazzísticos como o “*Ballads*” (1961) e “*Duke Ellington & John Coltrane*” (1962) e simultaneamente embarcar no mundo

do Avant Garde com Eric Dolphy e Ornette Coleman. Coltrane estava a desafiar os limites da música ocidental, com experimentações de 'free jazz', influências de Ragas indianos culminando no que muitos consideram sua obra-prima, *A Love Supreme*. Gravado em 1964 pelo mesmo quarteto de *My Favorite Things*, o álbum foi um sucesso e representa toda a fé e experimentação de Coltrane. O álbum com quatro faixas (suítes), foi composto e planejado meticulosamente e foi gravado logo após o nascimento de seu primeiro filho com sua nova esposa, Alice Coltrane.

John continuava na busca por sons que expressassem sua espiritualidade e criatividade musical, e de 1964 a 1967 continua a tocar e gravar dentro deste estilo Avant-garde, com formações diversas e solos extremamente longos. Sua carreira estava no ápice, porém, já começava a sofrer de um câncer no fígado que o levaria a falecer em 17 de julho de 1967.

John Coltrane deixa sua esposa e três filhos, e um legado inigualável para a história da música e humanidade.

1.2 IF I WERE A BELL E IT COULD HAPPEN TO YOU

"If i were a bell"(Frank Loesser) e "It could happen to you" (Jimmy Van Heusen e letra Johnny Burke) foram as duas músicas escolhidas para a transcrição e análise dos improvisos de John Coltrane. As duas canções foram compostas respectivamente em 1950 para o musical "Guys and Dolls" e em 1943, estreada na comédia romântica "And the Angels Sing".

Ambas as faixas foram lançadas no disco "Relaxin' with the Miles Davis Quintet", que foi lançado em março de 1958 pela "Prestige Records". Esse disco e mais os três (*Cookin'*, *Steamin'* e *Workin' With the Miles Davis Quintet*) foram gravados pelo quinteto em apenas duas sessões de estúdio (11, maio e 26, outubro de 1956). Esse quinteto era formado por Miles Davis (trompete), John Coltrane (sax tenor), Red Garland (Piano), Paul Chambers (baixo acústico) e Philly Joe Jones (bateria).

2 ANÁLISES

Para a análise dos solos, iremos utilizar como ferramenta, os recursos melódicos listados e exemplificados no item abaixo. Iremos demonstrar esses recursos musicais na partitura, listar e quantificá-los para assim podermos ter uma visão geral de como Coltrane pensava e executava a improvisação na época das gravações.

2.1 FERRAMENTAS DE ANÁLISE

2.1.1 Arpejos

De acordo com LACERDA (1966) “ Arpejo é uma execução rápida e sucessiva das notas de um acorde” (p. 118). Os arpejos são ferramentas essenciais no vocabulário jazzístico, esclarecendo a harmonia de forma horizontal . Seu uso é bastante recorrente nos improvisos do estilo e de grande importância, especialmente para os instrumentos de sopro, que não conseguem tocar mais de uma nota por vez. Demonstraremos abaixo alguns exemplos tirados dos solos analisados:

Figura 1 – Arpejo - If i were a bell - compasso 51



Figura 2 – Arpejo - If i were a bell - compasso 71



Arpejos sobrepostos:

A sobreposição harmônica se da ao tocar as notas de determinado acorde (arpejo) sobre outro que esta ocorrendo na harmonia da música. Essa sobreposição pode ser diatônica ou não, ou seja, pode ocorrer se utilizando apenas das notas da escala do acorde em questão ou se utilizando de notas fora dessa escala, gerando sonoridades impares. Abaixo citaremos alguns exemplos diatônicos e não diatônicos.

Sobreposição diatônica:

Figura 3 – Arpejo - If i were a bell - compasso 83



Sobreposição não diatônica:

Figura 4 – Arpejo - If i were a bell - compasso 70



2.1.2 Fragmentos diatônicos

Nos solos analisados encontram se muito presentes frases ou pequenos fragmentos melódicos diatônicos ao tom da música. Ou seja, trechos melódicos que apenas utilizam das notas da escala da tonalidade da música. De acordo com MED (1996), a escala diatônica “é uma sucessão de sete notas diferentes, que guardam um intervalo de tom ou semitom.” Demonstraremos alguns exemplos abaixo:

Figura 5 – Diatônico - It could happen to you - compassos 5 e 6



Figura 6 – Diatônico - If i were a bell - compasso 67



2.1.3 Antecipação e Retardo

De acordo com Coker (1991, 83), retardo e antecipação seriam, respectivamente, quando o solista “em virtude de sua escolha de notas, alcança um acorde da progressão atrasadamente, às vezes um compasso inteiro de atraso, ou mais cedo que o local do acorde” (COKER, 1991). Esses recursos, bastante comuns nos solos analisados, geram um efeito melódico-harmônico bastante interessante na narrativa do improviso, criando uma imprevisibilidade e dissonância harmônica. Abaixo, citaremos alguns exemplos retirados dos solos analisados:

Figura 7 – Antecipação - If i were a bell - compassos 25 e 26



Figura 8 – Retardo - If i were a bell - compassos 65 e 66



2.1.4 Aproximação Cromática

Recurso melódico de extrema importância na linguagem jazzística, as aproximações cromáticas são essenciais ferramentas para a construção idiomática do estilo. Para Crook (1993), a aproximação cromática conecta duas notas diatônicas que estejam entre um intervalo de segunda maior, com uma nota de segunda menor entre elas (CROOK, 1993, p.35). Demonstraremos abaixo alguns exemplos retirados dos solos analisados:

Figura 9 – Aproximação - It could happen to you - compasso 36



Figura 10 – Aproximação - It could happen to you - compasso 60



2.1.5 Outside

Segundo Coker (1991) : “esse termo se refere a ocasiões em um solo onde o improvisador toca deliberadamente fora do tom, com o objetivo de se criar tensão. O conceito de se tocar outside consiste em se tocar as notas ‘erradas ‘ do acorde (COKER, 1991, p. 83). Nos dois solos analisados, John Coltrane utiliza muito pouco deste recurso, então exemplificaremos todos os exemplos abaixo:

Figura 11 – Outside - It could happen to you - compasso 72



Figura 12 – Outside - If i were a bell - compasso 40



2.1.6 Bordadura Cromática

As bordaduras são notas ornamentais alcançadas por grau conjunto e deixadas por grau conjunto também, em direções opostas. “As Bordaduras são usadas para ornamentar uma única nota. Se a nota melódica estiver acima da nota ornamentada, diz-se que a bordadura é superior, se estiver abaixo, que é inferior. As Bordaduras superiores e inferiores podem ser diatônicas ou cromáticas” (Disponível em http://musica.ufma.br/bordini/cons/n_mel/n_mel.htm acesso em 16 nov. 2021.). Aqui temos alguns exemplos deste recurso melódico, usando a bordadura cromática, portanto, a nota que esta sendo ornamentada é diatônica e a nota ornamental, é cromática.

Figura 13 – Bordadura - If i were a bell - compassos 19 e 20



2.1.7 Escalas

A utilização de escalas é mais um recurso para a improvisação. Temos uma grande diversidade de possibilidades, criando sonoridades distintas. Seu uso, não se limita a toca-la sempre na ordem das notas, mas sim , toca-la usando saltos, motivos ou até pequenos fragmentos melódicos sem um padrão, mas que façam sentido musical. Segundo MED (1996), “escala é uma sucessão de notas compreendidas no limite de uma oitava”.

A análise feita aqui, abordará o uso escalar, como trechos que utilizam apenas notas de uma determinada escala, mas podendo haver aproximações cromáticas de curta duração rítmica. Importante também frisar, que o conceito de fragmentos diatônicos, utilizado neste trabalho, coincide com a improvisação escalar. Deste modo, aqui iremos nos reservar apenas às análises de escalas que não pertençam à tonalidade da música (escala maior nas duas músicas analisadas). Abaixo, demonstraremos alguns exemplos:

Figura 14 – Escala- If i were a bell - compasso 11



Figura 15 – Escala- If i were a bell - compasso 24



2.2 ANÁLISE DE “IT COULD HAPPEN TO YOU”

Figura 16 – Tabela analítica do solo de It could happen to you

RECURSO	TIPO	APARECE NOS COMPASSOS	QUANTIDADE	
ARPEJOS	Do acorde	3,34,46,49,57,60,63,81	8	26
	Sobreposição	15,16,18,26,29,30,41,42,58,61,62,74,75,75,80,80,81,96	18	
FRAGMENTOS DIATÔNICOS		5,6,9,10,16,21,22,26,29,30,33,35,37,38,43,47,51,53,54,61,62,64,67,69,70,76,78,79,83,85,89,94,95,97	34	
ANTECIPAÇÃO E RETARDO		13,22,40,84	4	
APROXIMAÇÃO CROMÁTICA		36,37,40,60,76	5	
OUTSIDE		72	1	
BORDADURA CROMÁTICA		17,92,92	3	
ESCALAS	Mixolídio	19,20,22,37,74,86	6	37
	Mixolídio b9b13	13,24,28,42,44,56,60,63,88	9	
	Mixolídio b13	8,36	2	
	Diminuta	2,4,50,52,65,66,68,82,84	9	
	Domdim	10	1	
	Alterada	23,39,40,55,71,72,90	7	
	Menor melódica	14,45,77	3	

No improviso em It could happen to you, John Coltrane faz um solo bastante descritivo da harmonia em questão. Não é a toa que vemos uma predominância De arpejos e fragmentos diatônicos em relação aos outros recursos listados. O uso De escalas como a diminuta e a mixolídio b9b13 é bem frequente também, já que ilustram com bastante precisão os acordes desta música.

It could happen to you tem uma harmonia relativamente simples com um caráter bastante tonal, mas com uma densidade grande de acordes. Deste modo, para o improvisador

delinear a harmonia apenas com a melodia, é imprescindível o uso de escalas e arpejos descritivos e com resoluções de frases em notas fortes do acorde presente. Como podemos ver logo no compasso 3, Coltrane já termina uma pequena frase na terça do acorde. Esse tipo de resolução, acontece por todo o solo, como, por exemplo, no compasso 25 também.

Interessante notar que recursos como frases “outside”, aproximações cromáticas e escalas mais exóticas como a Domdim, são pouco utilizados neste improviso, enfatizando uma sonoridade mais tonal, portanto, como já mencionado anteriormente, bastante fiel e “literal” em relação à harmonia presente.

Este caráter “literal” não exclui a possibilidade criativa e também de um desenvolvimento melódico rico. Coltrane usa pequenos motivos melódicos como podemos ver no compasso 57-58 e 80-81 que ajudam a narrar sua história. Além destes motivos, o solo conta com diversos ornamentos como “glissandos” e “apojaturas” que também ajudam a enfatizar certas notas e criar interesse.

Outro ponto à se analisar é a questão rítmica. John usa bastante tercinas, sincopas e não se limita ao uso de colcheias. Além disso, seu solo parece sempre estar um pouco atrasado, tocando com um “time feel” para trás. Esse recurso, proposital ou não, pode dar uma impressão flutuante ao ouvinte e gerar uma sonoridade mais livre, contribuindo para um solo bastante lírico.

Por fim, vale notar que o uso de pausas e notas longas entre frases, está presente por todo o solo, o que acaba gerando muito contraste e enfatizando certas frases, tornando este improviso bastante rico.

2.3 ANÁLISE DE “IF I WERE A BELL”

Figura 17 – Tabela analítica do solo de If i were a bell

RECURSO	TIPO	APARECE NOS COMPASSOS	QUANTIDADE	
ARPEJOS	Do acorde	3,5,9,17,32,38,51,57,71,82	10	25
	Sobreposição	3,25,30,30,38,44,47,52,60,65,70,71,75,83,84	15	
FRAGMENTOS DIATÔNICOS		1,10,12,15,27,28,31,36,37,42,43,44,45,53,55,58,63,64,67,68,69,72,76,79,80,85	26	
ANTECIPAÇÃO E RETARDO		17,25,47,57,66,75,76	7	
APROXIMAÇÃO CROMÁTICA		26,41,58,64,68,68,72,76	8	
OUTSIDE		40	1	
BORDADURA CROMÁTICA		19,20	2	
ESCALAS	Mixolídio	11,27,35,41,48,59,66,74	8	22
	Mixolídio b9b13	2,8,16,17,24,51,56,57,75,78	10	
	Mixolídio b13			
	Diminuta			
	Domdim	16	1	
	Alterada	26,48,76	3	
	Menor melódica			

Assim como no improviso em *It could happen to you*, John Coltrane utiliza predominantemente arpejos e fragmentos diatônicos em *If i were a bell*.

O uso de escalas descritivas da harmonia é bastante usual também. Entretanto, podemos notar um aumento no uso de aproximações cromáticas, antecipações e retardos.

Interessante observar que apesar de as duas faixas terem sido lançadas no mesmo disco, elas foram gravadas em sessões de estúdio diferentes. *If i were a bell*, foi gravada em outubro, enquanto *It could happen to you* em maio do mesmo ano. Esta diferença de

apenas cerca de cinco meses pode parecer irrisória em uma visão macro, mas para um músico em constante desenvolvimento, pode representar mudanças significativas.

É notável que Coltrane esta tocando mais “em cima do beat” nesta faixa em relação à gravação de maio. Podemos perceber também que a utilização de pausas maiores é mais frequente aqui.

If i were a bell tem uma harmonia também, relativamente simples e com uma densidade grande de acordes. Assim, alguns recursos melódicos-harmônicos “literais” são bastante frequentes, na possível intenção de descrever a harmonia, melodicamente. Contudo, é perceptível o uso de mais reharmonizações em If i were a bell. No compasso 51, Coltrane, reagindo imediatamente a um acorde tocado pelo pianista, toca um fragmento de D7b9 em cima do acorde G7 e resolve na terça do G7 no terceiro tempo do compasso. O maior uso de antecipações e retardos, também funciona como uma espécie de reharmonização, uma vez que implica um acorde que não está sendo tocado pela banda. Um possível exemplo está no compasso 57, onde ele termina a frase, novamente na terça do acorde, no terceiro tempo do compasso.

O uso de sonoridades mais “exóticas”, também não é comum nesta faixa, o que não implica necessariamente em uma pobreza melódica, mas sim em uma questão estética da fase em que Coltrane se encontrava.

2.4 VISÃO GERAL DAS ANÁLISES

Figura 18 – Tabela analítica dos dois solos

RECURSO	TIPO	QUANTIDADE	
ARPEJOS	Do acorde	18	51
	Sobreposição	33	
FRAGMENTOS DIATÔNICOS		60	
ANTECIPAÇÃO E RETARDO		11	
APROXIMAÇÃO CROMÁTICA		13	
OUTSIDE		2	
BORDADURA CROMÁTICA		5	
ESCALAS	Mixolídio	14	59
	Mixolídio b9b13	19	
	Mixolídio b13	2	
	Diminuta	9	
	Domdim	2	
	Alterada	10	
	Menor Melódica	3	

Ao analisarmos os dois solos, podemos notar uma prevalência de arpejos, fragmentos diatônicos e escalas. Essa predominância já era esperada, uma vez que esses recursos são mais amplos, enquanto os outros recursos listados aqui, são ferramentas mais de ornamentação das frases. Contudo, é possível concluir que a pouca incidência de aproximações cromáticas, é uma característica idiomática deste período do Jonh Coltrane. Em sua primeira gravação, na banda da marinha dos EUA, é notável a sua influência no estilo do Charlie Parker e conseqüentemente no “Bebop”. “Lá”, se utilizava muito mais de aproximações cromáticas e diversas variações destas. Assim, podemos perceber que “aqui”, Coltrane já estava desenvolvendo uma abordagem bastante pessoal, apesar de ainda estar inserido neste Estilo da história do “jazz” chamado de “Hard Bop”.

Outro ponto de interesse, é o fato das duas músicas analisadas terem um andamento médio e bem próximos uma da outra. Isso permite uma maior liberdade rítmica

citada anteriormente, uma vez que em andamentos muito rápidos, como era comum no “Bebop”, essa liberdade fica mais restrita. A característica observada aqui de Coltrane tocar melodias bastante descritivas das harmonias (poucos recursos “outside” e bastante uso de sobreposições porém na maior parte diatônicos), pode gerar uma reflexão dos porquês de algumas escolhas que John fez no decorrer de sua carreira. Ele foi se desenvolvendo musicalmente e acabou por “revolucionar” não somente no jeito de tocar, mas no jeito de compor. Compôs músicas com harmonias extremamente sofisticadas para a época, como “Giant Steps”, e improvisava em cima delas com essa característica descritiva. Logo, ao invés de explorar sonoridades muito ímpares em cima de harmonias simples, ele, por uma fase, explorava sonoridades relativamente simples em cima de harmonias bastante complexas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os dois solos do mesmo período da carreira de John Coltrane, estamos tentando identificar e entender padrões no seu estilo de improvisação da época. Compreender estes padrões nos permite uma visão mais ampla em relação aos recursos musicais utilizados, e somado a uma visão biográfica, podemos ter uma ideia mais apurada da estética artística adotada.

Podemos notar que a característica mais marcante nos dois solos é a abordagem bastante tonal com o uso extensivo de arpejos e fragmentos de escalas que descrevem com fluência a harmonia das músicas. Essa abordagem séria em relação à harmonia, viria a semear suas diversas explorações e inovações dentro do 'jazz'.

O espaçamento entre as frases e a diversidade rítmica, já demonstra uma habilidade em transformar essa literalidade harmônica em melodias convincentes e líricas. Apesar de estarmos tratando de uma fase na carreira de John Coltrane em que ele ainda não estava no seu auge, já é perceptível uma identidade forte tanto no seu timbre como no jeito de encarar a improvisação.

No solo de *If i were a bell*, que foi gravado meses depois de *It could happen to you*, é notável um aumento no uso de rearmonizações, antecipações, retardos, e aproximações cromáticas. Talvez possamos concluir, que mesmo Coltrane ainda não estando na sua fase limpa das drogas e portanto, não totalmente dedicado aos seus estudos, ele já estava à caminho das suas descobertas harmônicas que viriam realmente florescer nos seus estudos com Thelonious Monk, após sua primeira saída do grupo do Miles Davis.

No decorrer de sua carreira, Coltrane compõe músicas com harmonias complexas colocando em prática seus estudos melódico-harmônicos. Somente após "esgotar" esses recursos, ele chega na sua fase modal (1960-1964). Nesta fase, com álbuns como *My favorite Things* e *Impressions*, Coltrane finalmente consegue pôr em prática sua improvisação vertical em composições com poucos acordes sem uma necessária relação tonal entre eles. Ou seja, agora ele consegue explorar todos recursos até então trabalhados mas sem a necessidade de um roupagem harmônica para tal, fazendo assim um uso profundo das rearmonizações que já começavam a ser observadas nos solos aqui analisados.

Esta pesquisa analisou um momento em que a carreira de John Coltrane ainda não estava totalmente madura, porém foi possível observar diversos traços do que viriam a ser uma explosão de inovações para o jazz e para a música improvisada no geral. Com sua morte precoce, John Coltrane deixou órfã toda uma geração de músicos que contavam com suas descobertas. Entretanto, sua obstinação e seriedade eram tão grandes, que em pouco tempo ele conseguiu realmente mudar a história do 'jazz' e deixar um legado fundamental para as gerações futuras.

BIBLIOGRAFIA

BERENDT, Joachim E. **O Jazz: do Rag ao Rock**, trad. Júlio Medáglio. São Paulo, Debates, Editora Perspectiva, 1987.

Chasing Trane. Direção: John Scheinfeld. Produção: John Beug. Canada: Abramorama, 2016

COKER, J. **Elements of the Jazz, language for the developing improviser**. Miami: Jack Bullock, 1991.

CROOK, H. **How to improvise**. [S.l.]: Advance Music, 1993.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**, trad. Angela Noronha. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1996.

John Coltrane Discography. JAZZDISCO.ORG. Disponível em < <https://www.jazzdisco.org/john-coltrane/discography/>>. Acesso em 5 nov. 2021.

KAHN, A. **John Coltrane Biography**. Disponível em: <<https://www.johncoltrane.com/biography>>. Acesso em 15 out. 2021.

KAHN, A. **Miles Davis and John Coltrane: Yin and Yang**. JAAZZWISE, 2021. Disponível em: < <https://www.jazzwise.com/features/article/miles-davis-and-john-coltrane-yin-and-yang>>. Acesso em 25 out. 2021.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de Teoria Elementar da Música**, 3a edição, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1966.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**, 4a edição. Brasília, Musimed, 1996.

Apêndices

APÊNDICE A – Legenda das análises

DIA= diatônico

ARP= arpejo

NP= nota de passagem (representada tanto pela sigla como entre parênteses na partitura)

AC= aproximação cromática (representada tanto pela sigla como com uma nota em formato de diamante na partitura)

BC= bordadura cromática (representada tanto pela sigla como entre parênteses na partitura)

RET= retardo

ANT=antecipação

OUT= outside

DIM= escala diminuta

DOMDIM= escala dominante diminuta

ALT= escala alterada

Melódica = escala menor melódica

Mixo= escala mixolidio

APÊNDICE B – Partitura analisada completa de It could happen to you

IT COULD HAPPEN TO YOU

por Jimmy van Heusen

solo: John Coltrane

Transcrição e análise: André Bilenky

$\text{♩} = 180$

$E\flat\text{maj}7$ $E\circ 7$ $E\text{ dim}$

ARP $Fm7$ $F\# \text{ dim}$

3 $Fm7$ $F\#\circ 7$

DIA *DIA*

5 $E\flat 6/9/B\flat$ $E\flat 7$ $A\flat\text{maj}7$ $D\flat 7$

C mixob13

7 $G7(\#11)$ $C7\text{alt.}$

DIA *B\flat domdim*

9 $Fm7$ $B\flat 7(b9)$

DIA

21 *E♭maj7* *Dm7(b5)* *G7alt.*

G mixob9b13 (ret)

Cm melodica

13 *Cm(maj7)* *3*

ARP Fmmaj7

ARP A♭

DIA

15 *Fm7* *B♭7alt.*

BC

ARP C + NP

17 *E♭maj7* *E°7*

D mixo

19 *Fm7* *F#°7*

DIA *Eb mixo (ret)* *DIA*

21 *Eb⁶/Bb* *Eb⁷* *A^bmaj⁷* *D^b7* 3

G ALT *C mixob9b13*

23 *G⁷(#11)* *C⁷alt.* 3

DIA *ARP Abm7*

25 *Fm⁷* *B^b7(b9)* 3

C mixob9b13 *DIA* *ARP Abmaj7* *DIA*

27 *E^bmaj⁷* *C⁷alt.* *Fm⁷* *B^b7alt.*

31 *E^bmaj⁷* *C⁷alt.* *Fm⁷* *B^b7alt.*

33 *DIA* *ARP E dim*
E♭maj7 *E°7*

35 *DIA* *D mixo b13+ (AC)*
Fm7 *F#°7*

37 *AC* *DIA* *E♭ mixo* *DIA*
E♭6/9/B♭ *E♭7* *A♭maj7* *D♭7*

39 *Galt* *Galt (ret)* *AC*
G7(#11) *C7alt.*

41 *ARP Cm7* *ARP A♭* *B♭ mixob9b13*
Fm7 *B♭7(b9)*

43 *DIA* *E♭maj7* *Dm7(b5)* *G mixob9b13* *G7alt.* 5

45 *Cm melodica* *ARP Cm(maj7)9*

Cm(maj7) 3

47 *DIA* *Fm7* *B♭7alt.* *tensão b9*

49 *ARP E♭* *E dim*

E♭maj7 3 *E°7*

51 *DIA* *F♯ dim*

Fm7 *AC* 3 *F♯°7*

DIA

53 Eb⁶/Bb Eb⁷ Ab^{maj7} Db⁷

G alt

C mixo9b13

55 G⁷(#11) C⁷alt.

ARP Fm9

57 Fm⁷ Bb⁷(b9) tensão b9

C mixob9b13

AC

ARP C

59 Eb^{maj7} C⁷alt.

DIA

ARP Fm(maj7)

DIA

61 Fm⁷ Bb⁷alt.

63 *ARP Eb* *C mixob9b13* *DIA*
E♭maj7 *C7* *Fm7* *B♭7alt.* 7

65 *E dim*
E♭maj7 *E°7*

67 *DIA* *DIA* *F# dim*
Fm7 *F#°7*

69 *DIA* *DIA*
E♭6/9/B♭ *E♭7* *A♭maj7* *D♭7*

71 *G alt* *OUT*
G7(#11) *C7alt.*

83 *Bb mixo* *ARP Abm7*

Fm7 *Bb7(b9)*

ARP Gm7 *ARP Fm7* *DIA* *AC*

75 *Ebmaj7* *Dm7(b5)* *G7alt.*

Cm melodica *DIA*

77 *Cm(maj7)* *3*

DIA *ARP Abmaj7* *ARP Gm7*

79 *Fm7* *Bb7alt.* *3* *3*

ARP Fm7 *ARP Ebmaj7* *E dim*

81 *Ebmaj7* *Eo7* *3* *3*

DIA *F# dim* *DIA (ant)* 9

83 *Fm7* *F#o7*

DIA *Db mixo*

85 *Eb6/Bb* *Eb7* *Abmaj7* *Db7*

C mixo b9b13

87 *G7(#11)* *C7alt.*

DIA *Bb alt*

89 *Fm7* *Bb7(b9)*

BC *BC*

91 *Ebmaj7* *C7alt.*

DIA

10
93

Fm7 Bb7alt.

Musical staff for measures 10-93. The staff is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It contains two measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a half note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B-flat4. The second measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter rest, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a dotted quarter note G5.

DIA

ARP Ab

95

Ebmaj7 C7alt. Fm7 6 tensão b9 Bb7alt.

Musical staff for measures 95-100. The staff is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It contains five measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a half note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B-flat4. The second measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a dotted quarter note F5. The third measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B-flat5, and a dotted quarter note C6. The fourth measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F6, and a dotted quarter note G6. The fifth measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter note A6, a quarter note B-flat6, a quarter note C7, and a dotted quarter note D7.

DIA

97

Ebmaj7

Musical staff for measures 97-100. The staff is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It contains two measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B-flat4. The second measure starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a quarter note C5, a quarter note D5, and a dotted quarter note E5.

APÊNDICE C – Partitura analisada completa de If i were a bell

♩=192

IF I WERE A BELL

por Frank Loesser

solo: John Coltrane

transcrição e análise: Andre Bilenky

solo break

DIA

D mixob9b13

(F6) (D7)

ARP Am

ARP C

3

G7

C7(sus9)

C7

3

ARP F

5

F6

Gm7

C7alt.

D mixob9b13

7

Am7(b5)

D7alt.

ARP G9

DIA

9

G7

Gm7

C7

3

2

F mixo

DIA

11

F⁶

F⁷

B^b6

C⁷

13

Fmaj⁷

Em^{7(b5)}

A⁷alt.

DIA

E domdim

E mixob9b13

15

Dm⁷

Bm⁷

E⁷

E mixob9b13 (ret)

ARP Amaj9

17

A^{maj7}

Gm⁷

C⁷

BC

BC


19

G⁷

C^{7(sus9)}

C⁷

21 F⁶ Gm⁷ C⁷alt.



D mixob9b13

23 Am⁷(b5) D⁷alt.




25 G⁷ ARP Dm ARP Gm⁷ (ant) Gm⁷ C⁷ alt AC



27 DIA F⁶ F mixo F⁷ DIA Bb⁶ B^o7



29 F⁶/C ARP Bbm⁶ ARP Am



4 *DIA* *ARP C9*
31 *Gm7* *C7*

4 *DIA* *ARP C9*
31 *Gm7* *C7*

33 *F6* *Am7(b5)* *D7alt.*

G mixo *DIA*
35 *G7* *C7(sus9)* *C7*

DIA *ARP F* *ARP Gm*
37 *F6* *Gm7* *C7alt.*

OUT
39 *Am7(b5)* *D7alt.*

G mixo

AC

DIA

5

41 *G7* *Gm7* *C7*

DIA

DIA

ARP Bbm7

43 *F6* *F7* *Bb6* *C7*

DIA

45 *Fmaj7* *Em7(b5)* *A7alt.*

ARP A + Np (ret)

E alt

E mixo

47 *Dm7* *Bm7* *E7*

49 *Amaj7* *Gm7* *C7*

D mixob9b13 *ARP G7* *ARP C aumentado*

51 *G7* *C7(sus9)* *C7*

DIA

53 *F6* *Gm7* *C7alt.*

DIA *D mixob9b13*

55 *Am7(b5)* *D7alt.*

D mixob9b13 (ret) *ARP G9* *DIA* *AC* *DIA*

57 *G7* *Gm7* *C7*

F mixo *DIA* *ARP Bbm*

59 *F6* *F7* *Bb6* *B07*

7

61 F⁶/C Am⁷(b5) D⁷alt.

DIA DIA AC

63 Gm⁷ C⁷ 3

ARP Bbm⁷ Eb mixo (ret)

65 Bbm⁷ Eb⁷ 3 Am⁷ 3 D⁷alt.

DIA DIA AC AC

67 Gm⁷ C⁷ tensão #11

DIA ARP C ARP Bmaj⁷

69 Fmaj⁷ Eb⁷ Am⁷ D⁷alt. 3

8 ARP Gm7 ARP Am DIA AC

71 Gm7 C7 3

F mixo

73 Fmaj7 Eb7 Am7 D7alt.

D mixob9b13 (ret) ARP D7 DIA AC C alt

75 Gm7 C7 3 tensão #11 (ant)

D mixob9b13

77 Fmaj7 Eb7 Am7 D7alt.

DIA DIA

79 Gm7 C7

81 *Fmaj7* *E♭7* *Am7* *ARP D7 + NP* *D7alt.*

83 *ARP Fmaj7* *ARP Fmaj7* *DIA*

Gm7 *C7*

DIA

85 *F6*