

Intro para flauta solo de Nivaldo Ornelas: improvisação ou “composição”?

David Ganc
www.davidganc.com
davidganc@gmail.com

1. Introdução

Nivaldo Ornelas (1941-) é saxofonista, flautista, compositor e arranjador. Em sua longa trajetória gravou 14 álbuns autorais e tem seu nome ligado à *MPB* por suas gravações históricas e shows com Milton Nascimento e o *Clube da Esquina*, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Em minha tese (GANC, 2017) pude me aprofundar em alguns aspectos de sua obra, como sua música de câmara para flauta e piano e também sua improvisação. O recorte escolhido para este artigo foi a análise de um solo improvisado de flauta de Nivaldo, gravado por ele, sem acompanhamento.

Em relação à questão da improvisação e da composição, os seguintes autores convergem para o pensamento de que existem mais pontos de aproximação do que de distanciamento entre estas atividades. O filósofo Bruce E. Benson pensa que a improvisação está presente em todos os aspectos do fazer musical e o etnomusicólogo Bruno Nettl, coloca estas duas formas de fazer música em condição de igualdade. Para esse autor, improvisação é uma forma de composição em tempo real. Segundo Arnold Schoenberg, “compor é uma improvisação desacelerada; muitas vezes não se consegue escrever rápido o suficiente para manter o fluxo de ideias”¹ (Stein, 1984, p. 439).

Inicialmente, fiz o levantamento dos solos improvisados da discografia autoral de Ornelas. Dos LPs/CDs gravados entre 1978 e 2012 foram registradas 89 faixas nas quais 47 contêm improvisos. Nos CDs *Viagem através de um sonho (1983)* e *Viagem em Direção ao Oco do Toco (2005)*, a improvisação está presente em todas as faixas, sendo que neste último disco Ornelas foi ao estúdio sem nada previamente planejado, as músicas foram totalmente improvisadas.

Dos 47 solos que compõem o *corpus* de solos improvisados gravados, transcrevi 30 para a tese. Ao analisar as 30 músicas encontrei cinco tipos harmônicos nos trechos improvisados, classificados na tabela a seguir:

¹“composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up the stream of ideas (tradução nossa)”.

Tabela 1 - Inventário de improvisos por categoria de harmonia.

Harmonia	Faixas
Estática	4
2 acordes	4
Tonal/cadencial	13
Implícita	6
Densa	3

Fonte: O autor (2017).

As duas primeiras categorias, a *estática* e a *2 acordes*, lembram o período do *jazz* modal², cuja característica é o uso de poucos acordes na base harmônica, em ambiente modal ao invés de tonal, sendo que na primeira categoria é utilizado um único acorde ou nota pedal e na segunda são alternados dois acordes a cada 2 compassos. A categoria *tonal/cadencial*³ é a mais usual, na qual a progressão harmônica é repetida no formato *chorus* de 4 a 8 compassos. A categoria *harmonia implícita* acontece nas músicas improvisadas *a capella*, onde muitas vezes pode-se deduzir os acordes pelos arpejos realizados e também fazendo a análise da linha melódica. E finalmente, a categoria *harmonia densa* ocorre em progressões em que são executados acordes mais complexos, com aumento de dissonâncias, e em alguns casos, difíceis de serem cifrados.

2. Breve análise

A música analisada neste artigo se chama *Intro* e é a faixa que abre o CD *Nivaldo Ornelas Ao Vivo Reciclagem* (1999). Como consta no título do álbum, a música foi gravada ao vivo, o que se pode constatar pelos aplausos do público, no início e no final da música, sem edições, portanto se adequa à proposta de se fazer a análise de uma criação instantânea. A gravação foi realizada com pedal de *delay* ou talvez com um periférico⁴ interno ou externo à mesa de mixagem. Como este pedal repete as notas emitidas no microfone através do sistema de sonorização, com o espaçamento do tempo de retardo previamente programado, é possível para o flautista montar os acordes com as notas superpostas, em tempo real.

No quadro 1 pode-se ver a forma da peça, dividida em 3 seções (vide a partitura com a transcrição, ao final do artigo).

Quadro 1: Forma de *Intro*

Seção	Compassos
A	1 a 42
B	43 a 77
C	78 ao final

² Surgido em meados dos anos 1950. Seu álbum mais representativo foi o LP *Kind of Blue* (Columbia Records, 1959) de Miles Davis.

³ Na falta de um termo melhor, usei esta nomenclatura para progressões harmônicas mais usuais.

⁴ Dispositivo eletrônico com multi-efeitos para modificação do áudio, que poderia ser conectado à mesa de som. Hoje uma grande parte das mesas de sonorização já vêm com estes efeitos embutidos, de fábrica.

A seção A, tocada *ad libitum*, lembra o impressionismo de Debussy. A parte B é realizada no modo mixolídio com passagens pelo modo lídio, ambos recorrentes e característicos na música nordestina e o segmento C, em andamento *presto*, conclui a peça com uso do pedal em dó com articulação em duplo *stacatto*, com *singing* (cantar junto com a emissão da nota), que evoca o ponteados de uma viola nordestina. Depois de transcrever o solo, cifrei os acordes por dedução da harmonia implícita, realçada pelo uso do pedal de *delay* que corrobora a estrutura do acorde montado.

A música começa em Sol menor (figura 1), em *rubato*, e com a utilização da nota Dó# (11ª aumentada de Sol) no compasso 11 (figura 2), passa para o ambiente do modo Sol lídio. No compasso 17, esse Dó sustentado, nota característica desse modo, torna-se a tônica do próximo acorde, C#m7(b5), (figura 4).



Figura 1: Intro c. 1 Sol menor.



Figura 2: Intro, c. 11 a c. 16.

Os compassos 11 a 16 (figura 2) evocam o universo sonoro de Debussy, que nos lembra a peça *Syrinx* (1913), para flauta solo (figura 3).



Figura 3: *Syrinx* c. 27 e 28 (Debussy).

Em seguida, Ornelas explicita o acorde C#m7(b5) sempre acrescentando o próximo grau do acorde (c. 17 em diante), concluindo em um arpejo quebrado no c. 21. O mesmo procedimento é feito no compasso 22 com o acorde C7(9) (figura 4).

Figura 4: c. 17, arpejos ascendentes.

No c. 26, a harmonia muda para B (#11) /D# (B lídio). No compasso 36, ainda em *rubato*, o dó mixolídio representa um elo de ligação anunciando a mudança para o centro modal da seção B. No final da seção A, Ornelas usa o recurso da voz cantada simultaneamente com a emissão da nota tocada na flauta, chegando a fazer uso de duas vozes independentes: a primeira com a flauta em nota pedal (Dó) e a segunda com a própria voz, em movimento descendente por graus conjuntos (figura 5).

Figura 5: Intro, c. 38, voz e flauta simultaneamente.

A seção B é realizada em andamento rápido e ritmado, no modo Dó mixolídio.

Figura 6: Intro, seção B, compassos alternados.

A seção C (compasso 78) em andamento *presto*, conclui a música, utilizando o pedal na nota Dó em duplo *stacatto*, com uso de canto simultâneo (*singing*), obtendo assim uma sonoridade mais “rústica”, simulando o ponteio de uma viola nordestina (figura 6).

Figura 7: Intro, c. 78, *singing*.

Para ouvir este solo e melhor fruir a análise, você pode apontar seu celular para o QR Code⁵ que se encontra no alto à esquerda da partitura, no final do artigo.

3. Conclusão

A música *Intro* é um exemplo prático da discussão teórica sobre a fronteira da composição e da improvisação. A fruição dessa obra pelo ouvinte independe do conhecimento da forma pela qual ela foi produzida. Uma vez transcrita, a música pode ser lida e interpretada como uma peça para flauta solo. Na transcrição, cifrei a harmonia implícita, por dedução dos arpejos tocados e análise das sequências escalares. Também grafiei a articulação, a agógica, técnicas estendidas e mudanças de andamento, com o rigor de uma partitura convencional. Se um musicólogo ou um intérprete receber a partitura desta música sem nenhuma informação prévia, talvez nem lhe passe por sua mente questionar se a música foi pré-composta ou improvisada. O que diferencia tanto este improviso de Ornelas de *Syrinx* de Debussy? Sob o ponto de vista, ou melhor dizendo, sob o ponto de audição do ouvinte, ou mesmo do flautista executante, *Syrinx* pode ser avaliada como um improviso escrito? *Intro* de Ornelas pode ser vista como uma composição improvisada? Não é possível saber o quanto existe de planejamento anterior à entrada do músico no palco; e, mesmo se houvesse alguma linha mestra previamente arquitetada em sua mente, o quanto ela pode ter sido transformada, no “calor do momento”. Após a audição do fonograma e com a transcrição efetuada, pode-se fazer a análise da obra, conjecturar sua trajetória a partir de sua *performance* no palco e deduzir sua harmonia implícita, fixada no CD. E se a peça fosse executada outras vezes? Certamente escutaríamos diferentes versões. As possibilidades são infinitas.

Na música popular, a gravação se torna um documento que eterniza a obra, possibilitando sua transcrição e análise. Na música clássica, especialmente no período anterior ao advento dos registros fonográficos, o documento é a partitura (esqueçamos por ora que naturalmente a música clássica também pode ser registrada em uma gravação), passível de variações no resultado sonoro, decorrente das múltiplas interpretações ao que está grafado no papel. Enfim, pode-se concluir que o exemplo dessa música constata quão tênue é a linha divisória dos conceitos enraizados e aparentemente estigmatizados sobre a composição e a improvisação.

4. Referências

Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

Ganc, David. *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. 2017. 389 p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B0shgT7zQqYMN1VnT09XUDNoUmM/view>

Nettl, Bruno. ‘Introduction. An art neglected in scholarship’, in NETTL, Bruno e RUSSEL

⁵ Os aplicativos para leitura de *QR Code* (*readers*) podem ser encontrados gratuitamente na internet e reproduzem o conteúdo dos *links* em qualquer celular *smartphone* ou *tablets* que disponham dos respectivos aplicativos, também disponíveis sem custo nas lojas virtuais de seus sistemas operacionais.



Melinda. *In the course of Performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1998.

_____. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, v. 60 n. 1, p. 1-19, Oxford University Press, 1974.

Stein, Leonard. *Style and Idea* Selected Writings of Arnold Schoenberg. Ed. by Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

C



Intro

CD Nivaldo Ornelas ao vivo - Reciclagem - 4'20"

Nivaldo Ornelas

A

Faixa 1 - Improviso de flauta *a capella*

1999

Lento Ad Lib.

Flute

mf

Gm

3

6

Lunga

3

6

3

3

3

11

Glydian

Delay

mf

3

mp

3

17

C#m7

3

5

6

mf

21

C7(9)

7

mp

6

mf

24

accel.

rit.

26

B(b5)/D#

ou B Lydian

rit.

30

3

6

3

35

C Mixolídio

Voz Ad Lib.

mp

f

Fl.

mp

f

The musical score is written for a flute in treble clef. It begins with a Gm chord and a tempo marking of 'Lento Ad Lib.'. The piece features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Chord changes are indicated throughout, such as C#m7, C7(9), B(b5)/D# (or B Lydian), and C Mixolídio. Dynamic markings range from mezzo-forte (mf) to forte (f). Performance instructions include 'Glydian Delay', 'accel.', and 'rit.'. The score concludes with a vocal line marked 'Voz Ad Lib.' and a final flute flourish.

© Mayomel Music

2
40

Voz Fl. Intro

B ♩ = 100 C Mixolídio

mf *mf*

45

52

58 C Lídio C Mixolídio

64 *singing* *f*

70

74 **C** ♩ = 192 **Presto** Voz *singing* *f*

79

84

90 *tr* *ff*

Transcrição: David Ganc - 12/2014