

# O Solo de Django Reinhardt em *Flèche d'Or*

**Laurent Cugny** (Universit  Paris-Sorbonne, Frana)

Laurent.Cugny@paris-sorbonne.fr

Traduo de **Fabiano Araujo** (UFES, Vitória, ES)

armoniah@gmail.com

**Resumo:** Transcrio e análise do solo de Django Reinhardt na música *Flèche d'Or*, de sua autoria. Os aspectos estruturais e harmônicos desta obra, gravada em janeiro de 1952, revelam forte semelhana com *Milestones* de Miles Davis, gravada em 1958, que é a aceita como a primeira do jazz modal. O artigo apresenta, também, uma transcrio dos acentos e deslocamentos feitos pelo baterista Pierre Lemarchand, para demonstrar um erro de compasso que pode ser explicado pelo caráter inédito deste tipo de forma musical no jazz da época. A análise revela no solo de Django, uma abordagem *outside* tanto em termos harmônicos quanto rítmicos.

**Palavras-chave:** Django Reinhardt e Miles Davis; história do *bebop* e jazz modal; solo de guitarra no jazz; jazz na Frana.

## Django Reinhardt's solo on *Flèche d'Or*

**Abstract:** Transcription and analysis of Django Reinhardt's solo on his own composition, *Flèche d'Or*. The structural and harmonic aspects of this work, recorded in 1952, show great similarities with *Milestones* (1958) by Miles Davis, a well-known work generally accepted as the first example of the so called modal jazz. This article also presents a transcription of the accents and displaced rhythms performed by the drummer Pierre Lemarchand, in order to demonstrate a measure mistake that could be caused by the recent novelty of this kind of musical form in jazz. The analysis of the solo reveals an "outside" approach by Django as far as the harmony and rhythm are concerned.

**Keywords:** Django Reinhardt and Miles Davis; history of bebop and modal jazz; jazz guitar solo, jazz in France.

## 1 – Introduo

*Flèche d'Or*, composio de Django Reinhardt, registrada no dia 30 de janeiro de 1952, nos estdios da gravadora Decca, em Paris. Django na guitarra elétrica, é acompanhado por jovens e afiados músicos franceses da era *bebop*: Roger Guérin, trompete; Hubert Fol, sax alto; Raymond Fol, piano; Barney Spieler, contrabaixo acústico e Pierre Lemarchand, bateria.

A forma da composio é absolutamente original: trata-se de um **AABBA**, isto é, uma forma tradicional **AABA** com a ponte duplicada. Dentre os pouquíssimos exemplos de tal forma no repertório dos "jazzmen" o primeiro a ser lembrado será, sem dvida, *Milestones*, de Miles Davis, que foi gravada pelo próprio trompetista seis anos depois de *Flèche d'Or*. São exemplos, também, *Bridgehampton Strut*, composta e arranjada por Gary McFarland para a

orquestra de Gerry Mulligan, e gravada por este último em 1963; e *Midnight Voyage*, de Joey Calderazzo, que pode ser ouvida no disco *Tales from the Hudson* (1996), de Michael Brecker.

Outra característica desta composio  conter apenas um acorde por seo, Si menor (Bm), na **Seo A**, e Mi com sétima (E7), na **Seo B**. Trata-se, pois, seis anos antes de *Milestones* e sete antes de *Kind of Blue*, do que pode ser considerado como a primeira gravao de jazz "modal", no senso moderno do termo<sup>1</sup>. A gravao de uma composio com tais características colocaria, portanto, novos tipos de problemas aos músicos da época. Mais do que a estrutura com a ponte dupla, o que se apresenta como uma dificuldade é o fato de haver apenas um acorde por seo ao invés dos tpicos encadeamentos harmônicos

do jazz. Seria o desaparecimento dessa marca essencial que, como veremos, acarretará em um erro de execução, na verdade atribuído ao baterista, Pierre Lemarchand.

## 2 – O erro de compasso em *Flèche d'Or*

Conforme o que se espera de seu papel de baterista, Lemarchand marca claramente a estrutura do tema na exposição, como mostra o Ex.1, atacando com o bumbo o primeiro tempo de cada nova *seção* (c.1, 17), e também a retomada do tema depois da *ponte* (c.33). Mas, como todo bom baterista de *bebop*, Lemarchand irá, em seguida, quebrar um pouco as marcações durante o solo de Django, lançando as famosas "bombas" que os conservadores tanto detestam, quer dizer, deslocando os ataques de bumbo para fora do tempo forte dos inícios das seções. (Ex.1)

Depois de marcar o primeiro tempo do início do solo (Ex.2), Pierre Lemarchand sublinha imediatamente um quarto tempo (c.41). No segundo *A*, no c.49, já não é mais o primeiro, mas sim, o terceiro tempo que é marcado. Nada na primeira passagem do *B* (c.57), mas, no primeiro compasso

do segundo *B* (c.65), um terceiro tempo é novamente marcado. Nada no retorno do *A* (c.73), porém, um quarto tempo sobre o quinto compasso desta parte (c.77). (Ex.2)

No começo do segundo *chorus* (Ex.3), Lemarchand acompanha o *riff* de trompete e saxofone marcando o primeiro e quarto tempo do c.81 e do c.85, e depois somente o quarto tempo do c.88. Retomando o padrão tradicional, ele volta a marcar o primeiro tempo dos c.97 e 101 da *ponte*. No primeiro compasso da repetição da *ponte* (c.105), notamos um impasse. O que aconteceu por ali? Nos c.109 e 111, Lemarchand marca os terceiros tempos. Teria ele, deixando-se levar pelo movimento, se confundido e tomado estes terceiros tempos como primeiros? Tanto é o que parece que ele acrescenta dois tempos nos últimos compassos da ponte deixando três colcheias no ar (c.112). Nota-se claramente a desestabilização produzida por todos nos primeiros compassos do último *A* (c.113 e 114). Mas o grupo se recupera rapidamente. O baterista marca o primeiro tempo do c.119. Não há mais ambiguidade, o tema pode ser retomado sem hiatos no c. 121 <sup>2</sup>.

Estrutura: A-A-B-B-A (40)

Medium fast swing ♩ = 240

## *Flèche d'Or*

Ataques de Bumbo  
(Bateria)

Django Reinhardt

Decca, 30 de janeiro de 1952

Transc. Laurent Cugny  
Ed. Fabiano Araújo

The musical notation shows the bass drum attacks for the piece. It is written on a single staff with a double bar line and a common time signature (C). The notation consists of vertical stems with flags, representing the downbeats of the bass drum. The piece is divided into sections A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 33. Section B starts at measure 17 and ends at measure 25. The notation shows that the bass drum attacks are on the first beat of each section, but there are some deviations in the later parts of the piece.

Ex.1 – Ataques de bumbo na exposição do tema de *Flèche d'Or* de Django Reinhardt.

41 **A** Chorus 1

49 **A**

57 **B**

65 **B**

73 **A**

Ex.2 – Ataques deslocados de bumbo no primeiro **chorus** solo de Django em *Flèche d'Or*.

*Flèche d'Or*

81 **A** Chorus 2

89 **A**

97 **B**

105 **B**

113 **A**

Ex.3 – Ataques deslocados de bumbo no segundo **chorus** do solo de Django em *Flèche d'Or*.

O objetivo desta análise não está, evidentemente, em apontar a insuficiência de um ou outro músico, mas em observar que não somente o *bebop* ainda era uma prática recente na época da gravação, mas, sobretudo, que os músicos – incluindo e talvez em maior medida, os bateristas – estavam habituados a seguir os encadeamentos harmônicos que lhes indicavam ou confirmavam o desenrolar da estrutura. O fato de não haver mais que um acorde por seção elimina com certeza esta forma de percepção. Compreende-se, assim, que uma desestabilização possa ter ocorrido, até mesmo porque além desta ausência de encadeamentos harmônicos, havia uma anomalia de estrutura (o dobramento da *ponte*); e sobretudo, que esta tenha sido a primeiríssima vez que esses músicos (e talvez, até mesmo, que algum músico de jazz) estivessem diante deste tipo de dificuldade.

### 3 – O solo de Django

Django não se apresenta impecável no plano da técnica. Ele agarra em certas frases, particularmente no final (c.110-111), e certas notas parecem faltar, por exemplo, nos c.43-44, c.77 ou c.87. Mas, se este aspecto puramente técnico é ultrapassado, todo o solo se mostra de um nível superlativo e de uma inventividade fora do normal. A começar pelo som da guitarra elétrica. Django a toca de tal forma que Marcello Piras chegou a dizer que ele soa "como o papa Jimi Hendrix". Esta sonoridade é

particularmente audível na *ponte* da exposição do tema (e da reexposição no fim da peça)<sup>3</sup> e, no solo, no início do segundo *chorus* (c. 81 e c.81 em diante).

E quanto a harmonia, o que pode-se dizer? Certamente andava-se sobre um terreno quase virgem, posto que, na época, havia pouca ou nenhuma referencia em matéria de improvisação sobre um único acorde. Notemos que esses acordes – Bm7 e E7 – são, inclusive, bem "guitarrísticos" (seriam um pouco mais difíceis para instrumentos de sopro). Não me parece adequado falar aqui de jazz modal<sup>4</sup>, pois Django não se prende a um único modo, e nem mesmo a vários, mas desafia uma fixação a uma escala, sem, no entanto, cair no atonalismo. Sobre a *Seção A* (Ex.4), ouviremos com maior frequência, certamente, a escala de Si menor harmônico (com o Lá sustenido) e a de Si menor natural, porém, constantemente alteradas.

Assim começa seu solo sobre um Fá natural "urrante" (que pode-se ouvir como uma *blue note*) para fixar-se, em seguida, sobre a menor harmônica. Porém, logo chega um Dó natural. O solo como um todo é um modelo do tipo "out" que um John Scofield não renegaria, sem dúvida. O efeito "out" é reforçado na mesma medida em que é preparado por trechos "in" em determinados momentos. Assim funciona o Dó natural do c. 44, e também o do c. 51. (Ex.4)

Alturas reais  
Estrutura: A-A-B-B-A (40)

**Flèche d'Or**  
Solo de guitarra elétrica

**Django Reinhardt**  
Decca, 30 de janeiro de 1952

Transc. Laurent Cugny  
Ed. Fabiano Araújo

Medium fast swing ♩ = 240

**A** **Chorus 1**

Guitarra elétrica

Ex.4 – Primeiro *chorus* do solo de Django em *Flèche d'Or*, *Seção A*, c.41-56.

O arpejo de Sol diminuto que parte do c.65 (Ex.5a) concluindo no Ré sustenido (c.66) soa então muito "fora" em relação à harmonia de E7 precedente. Efeito inverso com o retorno imediato do arpejo de E9, por sua vez, bastante "dentro".

Seguindo esta lógica, o efeito se manifesta novamente no retorno da **Seção A** (Ex.5b): a harmonia de Bm é executada bem "in", unicamente com as notas do acorde perfeito (mesmo estando elas ornamentadas) em um arpejo superposto culminando em um Dó e um Sol naturais triunfantes de dissonância (c.75). (Ex.5b)

Em toda a **Seção A** do segundo *chorus* (Ex.6), Django toca bastante "in", sobretudo entre os c.89 e 92, antes de trabalhar durante os quatro compassos seguintes um Lá sustenido bem dissonante.

O Ex.7 mostra que Django mantém esta linha de improviso com um primeiro B também muito dissonante antes de tocar os c.105 a 108, bem consonante. Ele arrisca, enfim, uma figura realmente atonal nos c.109-110, mas agarra "guitarristicamente" (talvez, quem sabe, devido a esta proeza harmônica).

Ex.5a – Primeiro *chorus* do solo de Django em *Flèche d'Or*, **Seção B**, c.57-72.

Ex.5b – Primeiro *chorus* do solo de Django em *Flèche d'Or*, **Seção A**, c.73-80.

**Chorus 2**  
**A** Bm Sonoridade "Jimi Hendrix"  
 81  
 85  
**A** Bm Efeito "in"  
 89  
 Efeito "out"  
 93  
 Nota alvo dissonante

Ex.6 – Segundo *chorus* do solo de Django *Flèche d'Or*., **Seção A**, c.81-96

Notaremos, ainda, que Django toca o mesmo arpejo superposto de E9 nos c.66-67, na *ponte* do primeiro *chorus* (Ex.5a, mostrado acima) e nos c.107-108, no segundo *chorus* (Ex.7). Manifestamente, ele se presta a ter este arpejo sob os dedos e utilizá-lo também nas *Seções A*, nos c.78-79 (Ex.5b, mostrado acima) e nos c.117-118 (Ex.7), onde ele faz soar, desta vez, como um Bm6.

Django emprega, vez por outra, um procedimento que encontraremos também no Miles Davis modal. Tal procedimento consiste em tocar cadências mesmo que a seção rítmica permaneça parada em um mesmo acorde. Este é o caso, a meu ver, nos c.49-51 (Ex.8). Sobre o c.49, ele toca um arpejo que pode ser considerado um C#7(b9) seguido de uma harmonia de F#7(b9), no c.50, antes de tocar o Ré natural do acorde de Si menor no primeiro

tempo do c.51: trata-se aqui de um movimento II-V-i. O mesmo tipo de coisa ocorre nos c.46-48, c.54-56 (Ex.8) e c.79-80 (Ex.5b, mostrado acima).

Também há o que dizer sobre o aspecto rítmico. Django se presta a vários exercícios de dissimetria (Ex.9), identificados particularmente nos c.93-97 e também nos c.101-104, que se destacam na medida em que se alternam, da mesma forma como percebido para a harmonia, com frases mais "in" ritmicamente (c.89-92, c.97-100).

Escutando tal obra-prima, parece absurdo quando Roger Paraboschi, que tocava com Django na época, confessa que para alguns jovens músicos da época, Django era ... quadrado<sup>5</sup>.

Agradecimentos: Andrew Homzy, Bill Kirchner, Roger Paraboschi, Marcello Piras, Lewis Porter e David Wild. Agradeço também a Les Cahiers du Jazz que gentilmente cedeu o direito de publicar este artigo em português a partir do original "Le solo de Django Reinhardt dans Flèche d'Or". In: Les Cahiers du jazz. Nouvelle série, n°3, 2006, p.213-218.

Ex. 7 – Segundo **chorus** do solo de Django em *Flèche d'Or*, **Seção B**, c.97-104.

Ex. 8 – Efeito de cadências no solo de Django em *Flèche d'Or*, **chorus 1**, **Seção A**, c.45-56.



Ex.9 – Efeito de dissimetria rítmica e alternância de frases “in” e “out” rítmicamente no solo de Django em *Flèche d’Or*, **chorus 2**, c.89-104.

## Referências de partitura

REINHARDT, Django; CUGNY, Laurent. *Flèche d’or*. partitura transcrita e editada por Laurent Cugny a partir da gravação do compositor no disco Django Reinhardt e sua orquestra (1952). “Le solo de Django Reinhardt dans *Flèche d’Or*” in: *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, nº3, 2006, p.213-218.

## Referências de Gravações

DAVIS, Miles. *Kind of blue*. Columbia: CS 8163,1959. (LP)

\_\_\_\_\_. *Milestones*. Columbia: CL 1193, 1958. (LP)

REINHARDT, Django. *Flèche d’Or*. In: *Intégrale Django Reinhart v.12 Troublant Boléro – 1950-1952*. Frémeaux & Associés: FA 319 (CD2, faixa 12), 2004. (gravação original de 30 jan. 1952, Decca, Paris).

McFARLAND, Gary; MULLIGAN, Gerry. *Bridgehampton Strut*. In: *Mulligan '63, The Concert Jazz Band*, 1963.

CALDERAZZO, Joey; BRECKER, Michael. *Midnight Voyage*. In: *Tales from the Hudson*, Impulse Records, 1996.



## Notas

- 1 Lembramos que já em 1927, Jelly Roll Morton teria composto e gravado Jungle Blues que permanece sobre apenas um acorde. Os seis primeiros compassos da seção A de Caravan de Duke Ellington pode de um certo ponto de vista, ser igualmente considerado como modal.
- 2 Esta interpretação supõe certamente que a gravação chegou a nós não tenha sido objeto de uma montagem em pós-produção. Esta hipótese me parece, de qualquer forma, muito improvável, não somente devido à data relativamente remota em termos de tecnologia de gravação mas, sobretudo, devido ao que se percebe pela escuta.
- 3 Cf. partitura do tema, publicada nesta edição de *Per Musi*, p.21-23.
- 4 Também o seria para *Milestones* e *Kind of Blue*, mas isto é outra história.
- 5 No texto, o nome usado é "ringard", como trocadilho com o sobrenome de Django, Reinhardt. (Nota do tradutor).

**Laurent Cugny**, pianista, arranjador e maestro, músico autodidata. Fundou a *big band* Lumière em 1979 e começou a gravar com esta orquestra a partir de 1981. Em 1987, toca e grava com Gil Evans, e de 1994 a 1997 dirige a Orquestra Nacional de Jazz. Trabalha também como arranjador, notadamente para Abbey Lincoln, Lucky Peterson, Juliette Gréco, David Linx, Ricardo Tepperman. Em 2006, criou no *Festival Jazz à Vienne*, a ópera-jazz *La Tectonique des nuages* que fora rerepresentada no ano seguinte no *Théâtre de la Ville* em Paris, e gravado em 2009 pelo selo Signature (Radio France). Neste mesmo ano, reformou a *Enormous Band* de vinte e três músicos que se apresentou nos Festivais de Vienne e de Marciac, e na Cité de la Musique. Em 2001, defendeu a tese de doutorado *L'analyse de l'œuvre de jazz: spécificités théoriques et méthodologiques* na Universidade Paris-Sorbonne (Paris IV), e em 2004, passou a coordenar pesquisas sobre História do jazz e Teoria do jazz. Professor Titular da Universidade Paris-Sorbonne desde 2006, Cugny é autor dos livros *Las Vegas Tango: Une vie de Gil Evans* (P.O.L., 1989, traduzido em japonês em 1996), *Électrique: Miles Davis 1968-1975* (André Dimanche, 1993, reedição Tractatus & Co, 1009), *Analyser le jazz* (Oltre Mesure, 2009). Coordena e é autor de uma coletânea sobre a história do jazz na França, patrocinada pela Agência Nacional da Pesquisa e pela Sacem.

**Fabiano Araújo**, pianista e compositor, desenvolve tese de doutorado sobre o jazz contemporâneo, desde 2012, na Universidade Paris-Sorbonne (Paris-IV), com bolsa CAPES, junto ao grupo JCMP-OMF (*Jazz, chanson et musiques populaires – Observatoire Musical Français*). É Mestre em Música pela Escola de Música da UFMG e Bacharel em Música Popular pelo Centro de Artes da UNICAMP. É Professor Assistente do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde contribuiu para a criação o curso de Bacharelado em Música, habilitação em Composição com ênfase em Trilha Musical. Lançou 4 CDs: *O Aleph* (2007); *Calendário do Som - 9 dias* (2009) de Hermeto Pascoal, gravado e publicado em Portugal, com a participação do contrabaixista norueguês Arild Andersen do baterista Alexandre Frazão (Brasil/Portugal) e do saxofonista Guto Lucena (Brasil/Portugal); *Rheomusi* (2011) em trio com Arild Andersen e Naná Vasconcelos, e *Baobab trio* (2012), com peças de Radamés Gnattali, Baden Powell além de música improvisada em trio.