



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de
Lisboa

**SNAPSHOT:
TRADIÇÃO, CRIATIVIDADE E INTERACÇÃO NUM
ENSEMBLE DE JAZZ**

Gonçalo Miguel Rodrigues Prazeres

Mestrado em Música

Agosto de 2014

Professor Orientador: Professor Doutor Ricardo Pinheiro

Professor Orientador: André Fernandes

Agradecimentos

Ricardo Pinheiro
André Fernandes
Rui Pereira
Nuno Costa
João Hasselberg
João Capinha
Ricardo Barriga
José Luís Feronha
Eunice Rodrigues
Graça Hébil
Jorge Reis
Gonçalo Marques
Ricardo Valente
Ana Mira Vaz

Agradecimentos especiais:

Catarina Hébil Feronha
Mafalda Hébil Prazeres
Alice Hébil Prazeres

Resumo

O presente trabalho visa o meu projecto artístico que consiste na composição de um repertório e sua interpretação por um quinteto de jazz, tendo em consideração a importância que a tradição, a criatividade e a interacção têm no jazz. O desafio artístico consistiu em combinar as minhas diferentes influências musicais, criando um repertório original inserido no universo do jazz, influenciado por uma frase de Charles Mingus que define a verdadeira criatividade como o acto de tornar o complexo em algo simples. O outro ponto fulcral do projecto artístico consistiu na teoria que define a criatividade como a reorganização de diferentes elementos, de forma original e eficaz, tendo em atenção ao papel da moderação no acto criativo como forma de evitar ideias irrelevantes que não são utilizáveis.

Para atingir os objectivos propostos, o repertório foi composto a partir de improvisações e explorações musicais, inspirado no conceito de *play* de Stephen Nachmanovitch, que considera que a criação de algo novo não é realizada pelo intelecto mas sim através exploração livre e descomprometida de vários elementos e conceitos. As músicas foram experimentadas e debatidas pelo quinteto, no decurso dos ensaios, procurando que cada músico tenha um papel activo no desenvolvimento do repertório e estimulando a sonoridade de grupo e a interacção musical.

Numa primeira fase do relatório artístico enquadro teoricamente o meu projecto na tradição do jazz, abordo a importância da criatividade neste género musical e no repertório desenvolvido, e exponho a interacção entre músicos como uma característica fundamental no jazz e no trabalho que desenvolvi com os restantes músicos do quinteto. Seguidamente, explico o meu projecto artístico, nomeadamente os conceitos orientadores da composição e do desenvolvimento do repertório, e descrevo as várias músicas que constituem o projecto artístico.

Palavras Chave: Jazz, Tradição, Criatividade, Interação

Abstract

The following work deals with the composition of new repertoire and its performance by a jazz quintet, taking into account the importance of tradition, creativity and interaction in jazz.

The artistic challenge consisted in articulating my various musical influences, creating an original repertoire related to jazz, and influenced by a quotation of Charles Mingus that defines true creativity as the act of making complicated simple. The other focal point of the art project was the theory that defines creativity as the reorganization of different elements, in an original and effective manner, taking into account the role of moderation in the creative act as a form of avoiding ideas that do are not useful.

In order to achieve the proposed goals, the repertoire was composed through improvisations and musical explorations, inspired by the concept of *play* by Stephen Nachmanovitch, which considers that the creative act is not accomplished by the intellect itself but by making free and uncompromised relations of various elements and concepts. The music experimented and discussed between the musicians during the rehearsals, with the purpose of enrolling every musician in the development of the repertoire and stimulating sound and group musical interaction.

Initially I related theoretically the artistic project to the jazz tradition, then it is presented the importance of creativity in this music genre and in the repertoire developed, and it is examined the value of interaction between musicians as a key feature in jazz and in my project. In a second part, I introduce the guiding concepts of composition and development of the repertoire, and present a verbal description of each composition.

Keywords: Jazz, Tradition, Creativity, Interplay

Índice

AGRADECIMENTOS	III
RESUMO	V
ABSTRACT	VII
ÍNDICE	IX
LISTA DE FIGURAS	XI
INTRODUÇÃO	1
METODOLOGIA	9
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E ENQUADRAMENTO TEÓRICO	13
TRADIÇÃO.....	13
CRIATIVIDADE.....	16
INTERACÇÃO	18
PROJECTO ARTÍSTICO	23
TEMAS	26
<i>Às Voltas na Espreguiçadeira</i>	26
<i>High Profile</i>	28
<i>#3</i>	31
<i>Meganova</i>	32
<i>Intervalo</i>	34
<i>Don't Panic</i>	35
CONCLUSÃO	39
BIBLIOGRAFIA	43
ANEXOS	47

Lista de Figuras

Figura 1: motivo inicial da secção A de “Às Voltas na Espreguiçadeira”	35
Figura 2: secção B de “Às Voltas na Espreguiçadeira”	36
Figura 3: ostinato rítmico de “High Profile”	37
Figura 4: excerto da melodia da secção A de “High Profile”	37
Figura 5: interlúdio de “High Profile”	38
Figura 6: introdução de “#3”	39
Figura 7: introdução de “Meganova”	40
Figura 8: excerto da melodia da secção A de “Meganova”	41
Figura 9: secção B de “Meganova”	41
Figura 10: secção C de “Meganova”	42
Figura 11: introdução de “Intervalo”	42
Figura 12: <i>riff</i> de guitarra da secção A de “Don’t Panic”	44

Introdução

“Creativity is more than just being different. Anybody can plan weird; that’s easy. What’s hard is to be as simple as Bach. Making the simple, awesomely simple, that’s creativity.” Charles Mingus (citado em Fenison, 2013: 10)

A anterior frase de Charles Mingus esteve presente em todo o processo de elaboração do projecto artístico, levando-me até aos objectivos principais: criar repertório original inserido no universo do jazz¹, que seja criativo articulando as minhas várias influências musicais, e principalmente, que o produto final soe simples. Ironicamente o conceito de simplicidade é complexo e subjectivo (Schulz, 2012). Na minha opinião, música simples não significa música básica e pouco elaborada. Independentemente da complexidade dos conceitos utilizados, uma música dotada de simplicidade deve ter uma sonoridade natural, orgânica e não forçada.

O repertório composto foi concebido de maneira a exprimir o meu estilo pessoal como compositor e *performer* e desenvolvido para ser um veículo de interacção e espontaneidade dos músicos. Assim, houve espaço para a experimentação de várias soluções musicais durante os ensaios, tendo em conta pontos de vista de todos os músicos do quinteto, constituído por saxofone alto, saxofone tenor, guitarra, contrabaixo e bateria.

Segundo o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer: “Tradition is not simply a permanent precondition: rather we produce it ourselves inasmuch as we understand, participate in the evolution of tradition, and hence further determine it ourselves” (citado em Ake, 1998: 270). A

¹ O género musical jazz contém vários sub géneros e a sua definição é subjectiva e intrincada. Segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, jazz é um género musical de tradição afro-americana, com origem no final do século XIX, caracterizada pela utilização de sínkopas, elementos melódicos e harmónicos derivados do *blues* e com uma interpretação rítmica conhecida como *swing* (Tucker, 2001). Identifico-me com uma perspectiva mais aberta na definição de jazz e, deste modo, considero jazz música em que a improvisação e a interacção musical têm um papel preponderante, sendo a sua interpretação livre dentro do contexto de cada peça, permitindo que cada *performance* seja um evento único e distinto de outras *performances*.

tradição está em constante alteração e actualização, principalmente no jazz, em que a inovação e a exploração são características inerentes à tradição. Nas palavras de Bastien e Hostager: “[jazz] is fundamentally concerned with *inventiveness* as a expected mode of thought and behavior” (Bastien & Hostager, 1988: 582). Assim, quando um músico de jazz se apropria da tradição e a relaciona com o seu momento presente, musical e social, vai modificá-la, criando uma nova visão da tradição. A forma como se interpreta o legado deixado por músicos anteriores relaciona-se com o modo como os músicos actuais se inspiram e contextualizam a música do passado (Ake, 1998). Concordando com este ponto de vista perante a tradição no jazz, o trabalho apresentado enquadra-se nesta, considerando-a como um ponto de partida produtivo e inspirador, sobre o qual se podem erguer novas estruturas (Jackson, 2004)

É comum um músico de jazz procurar novos caminhos musicais equilibrando e intersectando as suas influências, tal como refere o etnomusicólogo Paul Berliner no seu livro *“Thinking in Jazz”* (1994): “[...] conventional wisdom ultimately encourages musicians to cross over [...] boundaries by exploring relationships between and among the ideas of different improvisers” (Berliner, 1994: 138). Para o multi-instrumentista e compositor Arthur Rhames, citado por Berliner (1994), os grandes músicos de jazz possuem a capacidade de absorver perspectivas musicais diferentes, integrando-as na sua própria perspectiva, simbolizando o potencial que cada um tem de integrar diferentes posturas e modos de vida na sua própria vida.

O pianista, compositor e autor David Ake, em *“Being Jazz: identities and images”* (1998), refere que os músicos de jazz sempre procuraram fontes de inspiração noutros géneros de música. Jelly Roll Morton, citado por Ake (1998), afirmou que o jazz é um género musical que pode ser aplicado a qualquer tipo de música. E para o guitarrista Bill Frisell, o jazz é uma reacção à percepção e às ideias do que nos rodeia:

“Jazz is a funny place... [today] when you say something is jazz it’s supposed to fit into some classic idea. But jazz is not just Miles Davis in 1956; it’s a whole attitude about feeling and ideas and what’s going on around you. Charlie Parker used all the information around him, every scrap of it, from Stravinsky to pop.” (citado em Ake, 1998: 254)

O repertório composto reflecte as minhas várias influências musicais, oriundas de vários géneros musicais, e o modo como reorganizo vários elementos musicais no âmbito do jazz. Este facto está em concordância com a teoria que define a criatividade como a capacidade de produzir novas associações entre elementos já conhecidos (Ward et al., 2008). Constituindo parte integrante da tradição no jazz, a criatividade é uma questão que tem de ser aprofundada, assim como a sua importância. Paul Berliner sustenta que a criatividade é fundamental para os músicos de jazz e que estes têm uma constante “constant preoccupation with musical ideas and notions of creativity, not only in the setting of practice rooms and concert halls, but outside of them as well” (Berliner, 1994: 486).

Os autores Runco & Jaeger, no seu artigo “*The Standard Definition of Creativity*” (2012), afirmam que a criatividade requer, simultaneamente, originalidade e eficácia. A originalidade é indispensável no acto criativo. Se algo não revela ser invulgar, singular, ou único, é, necessariamente, trivial, mundano ou convencional e não pode ser original, nem criativo. Mas a originalidade, apesar de ser fulcral, não é suficiente para definir criatividade, pois um produto pode ser único mas completamente desprovido de valor ou utilidade. Por esta razão um produto original deve ser eficaz para ser criativo. A eficácia pode ser comprovada pelo seu grau de utilidade, adaptabilidade, adequação (Runco & Jaeger, 2012).

Os autores Kozbelt, Begheuo & Runco em “*Theories of Creativity*” (2010), parafraseando Albert & Runco (1989), afirmam que a moderação é fundamental no acto criativo. A autonomia e o pensamento divergente estão na origem das ideias criativas, mas em excesso podem prejudicar o foco e resultar em ideias irrelevantes que não são criativas no sentido em que devem ser originais e também utilizáveis. Deste modo, a moderação também tem um papel crucial na busca de algo novo, na mudança de perspectiva, pois permite ajudar a excluir ideias e soluções sem ligação ao problema em questão (Kozbelt et al., 2010). Esta questão é importante quando se fala de criatividade musical, porque a utilização imoderada dos vários elementos musicais disponíveis, apenas com o intuito de ser criativo, pode originar um resultado final com uma sonoridade complexa. Isto leva-nos de volta à citação de Charles Mingus segundo o qual a verdadeira criatividade está em tornar o complexo em algo simples. A frase de Mingus e a questão da moderação no acto criativo foram essenciais durante a composição das músicas do

projecto artístico e surgiram principalmente na fase de edição dos vários elementos de cada música, tais como melodia, ritmo, forma, entre outros. A moderação contribuiu também para fugir à tentação de desenvolver ideias que já estavam completas, evitando complicar o resultado final.

Além da composição, o outro foco do projecto artístico consistiu na interpretação colectiva das músicas. Na sua interpretação, o jazz tem um carácter colectivo, exigindo a um músico que a invenção, adopção e implementação das suas novas ideias musicais aconteça, em tempo real, no contexto de uma consciência partilhada da *performance* do grupo (Bastien & Hostage, 1988). Deste modo, as composições escritas para este projecto artístico servem como ponto de partida para a improvisação e interacção dos músicos, Procurando incorporar a criatividade individual no trabalho colectivo, tornando-os inseparáveis (Bastien & Hostage, 1988), os arranjos das músicas foram debatidos e trabalhados em conjunto, desenvolvendo também uma sonoridade de grupo.

Em “*Freeplay*” (1990), Stephen Nachmanovitch, violinista, improvisador e autor de inúmeros livros e artigos sobre improvisação e criatividade, fala da teoria de escultura de Michelangelo:

“The statue is already in the stone, has been in the stone since the begging of time, and the sculptor’s job is to see it and release it by carefully scrapping away the excess material.”
(Nachmanovitch, 1990: 4)

O escultor utiliza a pedra da mesma forma que um músico utiliza o tempo e “whenever he gets up to Play, the musician stands there facing His own unsculpted block of time” (Nachmanovitch, 1990: 31). Podemos então admitir que, ao improvisar, um músico vai “esculpindo o tempo”, tornando esta forma de arte diferente das outras, porque o momento a linha temporal em que a improvisação tem lugar nunca se irá repetir. Paul Berliner também compara a música à escultura, acrescentando que, apenas no desenrolar da acção, o artista é confrontado com outras linhas de pensamento e interage de forma imprevisível com o material e as ideias sobre os quais trabalha:

“A sculptor chipping at a marble block mediates between the initial vision for the sculpture and its evolving shape. Each chisel stroke potential alters its form in unintended ways or reveals new features in the grain’s internal flow that suggests modification of the artwork’s design.” (Berliner, 1994: 219)

No caso da música, o acto criativo acontece na linha temporal e, por esta razão, o compositor austríaco Ernst Toch, autor do livro *“The Shaping Forces in Music”* (1977), refere que “[...] the medium in which music unfolds itself is *time*.” (Toch, 1977: 155)

Intitulei o meu projecto artístico de *Snapshot* tendo em mente o momento único no tempo em que a música e a improvisação acontecem. *Snapshot* é um termo normalmente ligado à fotografia informal e espontânea, feita com o objectivo de registar um momento único no tempo, tal como sucede numa interpretação musical.

Nachmanovitch (1990) refere um método para descobrir novas formas de criar arte, através da exploração e brincadeira, a que intitula *play*. Nas suas palavras: “Improvisation, composition, writing, painting, theater, invention, all creative acts are forms of play [...]. Without play, learning and evolution are impossible” (Nachmanovitch, 1990: 42). A palavra *play* pode ser traduzida para português como brincar, jogar, tocar, divertir, entre outras. Este *play* de Nachmanovitch tem maior afinidade com “brincar” do que “jogar”: “Play is the free spirit of exploration, doing and being for its own pure joy” (Nachmanovitch, 1990: 43). Em contraste, jogar constitui normalmente uma actividade definida com um conjunto de regras. Nachmanovitch considera que *play* está na origem da arte, da criação do material “em bruto” que é organizado através do conhecimento e da técnica de quem cria, que também advém de *play*, “by persistently experimenting and playing with our tools and testing their limits and resistances. [...] Artists play with color and space. Musicians play with sound and silence” (Nachmanovitch, 1990: 42). Através de *play* podemos reorganizar elementos que formalmente estavam separados, ignorar regras aumentando o nosso campo de acção, alimentar a capacidade de resposta, de adaptação e a flexibilidade. Nachmanovitch alicerça a sua posição citando o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Jung: “The creation of something new is not

accomplished by the intellect but by the play instinct acting from inner necessity. The Creative mind plays with the objects it loves” (Nachmanovitch, 1990: 42).

Tendo como base esta linha de pensamento, pareceu-me natural começar a compor a partir da exploração e da improvisação utilizando, no fundo, o *play* de Nachmanovitch. No meu percurso como estudante de música, principalmente durante o curso em Performance na Berklee College of Music, frequentei aulas de composição, análise musical, harmonia, arranjo, entre outras cadeiras que se podem relacionar com o acto de composição. Apesar de possuir conhecimentos sobre composição, sempre senti a necessidade de me libertar de conceitos teóricos, atribuindo ao ouvido a função de orientar a composição. Estimulado pela inspiradora frase de Charles Mingus, senti que o método descrito por Nachmanovitch poderia proporcionar uma forma de compor liberta de compromissos. Assim, praticamente todas as ideias iniciais para as composições que fazem parte do projecto artístico surgiram através deste *play*. O desenvolvimento dos esboços iniciais e a sua edição foram realizados utilizando também este *play* sempre que cheguei a um bloqueio na composição.

Paul Berliner refere que “artists in many fields experience a creative tension when they explore new lines of thought and interact in unpredictable ways with material and ideas” (Berliner, 1994: 219). Numa fase inicial foi difícil relacionar os esboços das músicas, tipicamente fora do contexto mais tradicional do jazz, dentro do universo jazzístico e no contexto de um mestrado em jazz. A consulta de bibliografia foi muito importante nesta fase, permitindo-me continuar a desenvolver o projecto artístico.

O produto final deste projecto artístico são 6 músicas compostas por mim, sendo que os arranjos e o seu desenvolvimento foram experimentados e debatidos em conjunto com os restantes músicos, incentivando o trabalho colectivo e uma sonoridade de grupo.

O projecto artístico será objecto de várias apresentações em concertos e no recital final de Mestrado. Os concertos anteriores ao recital têm como objectivo desenvolver o trabalho de

grupo, aprimorando a interacção entre os músicos e a interpretação das composições, considerando estas um trabalho em constante evolução. Referindo-se especificamente ao acto de dar por terminada uma composição ou uma obra literária, Paul Berliner compara a literatura com a música: “An author once quipped that he never completes a novel so much as abandons it when it is sufficiently rewritten for him to begin another” (Berliner, 1994: 486).

Numa fase posterior à apresentação final deste projecto, pretendo gravar este repertório com vista a uma edição discográfica, registando o trabalho desenvolvido ao longo do mestrado em Música.

Metodologia

A metodologia utilizada na elaboração do projecto e do relatório artístico envolveu a revisão bibliográfica e discográfica, e a composição e ensaio do repertório.

A revisão bibliográfica consistiu na consulta e análise de literatura relacionada com tradição no jazz, criatividade, composição e improvisação, biografias de músicos, entrevistas a músicos e outros artistas. Esta revisão permitiu guiar teoricamente o projecto artístico, enquadrando-o na tradição do jazz e relacionando-o com a criatividade. Representou também uma das fontes de inspiração para a composição das músicas que constituem o projecto artístico.

Foram consultados vários livros sobre jazz, nomeadamente *“Thinking in Jazz”* de Paul Berliner (1994) assim como *“Sayin’ Something: jazz improvisation and interaction”* de Ingrid Honson (1996). E livros sobre composição e improvisação, tais como *“The Shaping Forces in Music”* de Ernst Toch (1977), *“Fundamentals of Musical Composition”* de Arnold Schoenberg (1967) e *“Freeplay”* de Stephen Nachmanovitch (1990).

Utilizei como materiais para proceder a investigação inúmeros artigos científicos e teses sobre jazz, criatividade e inovação, nomeadamente *“Being Jazz: identities and images”* de David A. Ake (1998), *“Always New and Centuries Old: Jazz, Poetry and Tradition as Creative Adaptation”* de Travis A. Jackson (2004), *“Improvisational Creativity: An Analysis of Jazz Performance”* de Keith Sawyer (1992), *“Jazz as a Process of Organizational Innovation”* de David Bastien e Todd Hostager (1988), *“Music, culture and creativity”* de Jason Toynebee (2003), *“Creativity”* de Mark A. Runco (2004), *“Synaesthesia, creativity and art: What is the Link?”* de Ward, Thompson-Lake, Ely & Kaminsky, (2008), *“Theories of Creativity”* de Kozbelt, Beghetto, & Runco, (2010), *“The Standard Definition of Creativity”* de Runco & Jaeger (2012) e a tese *“Master Artist Past and Future: Understanding Creativity to Develop a New Generation”* de Brittany Fenison (2013).

Apesar da importância da revisão bibliográfica na orientação teórica do desenvolvimento do projecto artístico, grande parte do trabalho foi desenvolvido sob a influência da audição de discos. Através da revisão discográfica identifiquei ideias musicais que poderia utilizar no contexto no meu projecto artístico e que serviram, também, de fonte de inspiração.

Um ampla variedade de músicos e grupos de géneros musicais e de épocas diferentes exerceram influência na actividade que desenvolvi para dar corpo ao repertório. David Ake refere que é comum os músicos de jazz serem influenciados por outros géneros musicais, de épocas distintas, sendo algo que fazem desde sempre (Ake, 1998).

Sobre a composição do repertório deste projecto artístico, não houve nenhum método específico na elaboração das músicas, embora tenha sofrido a influência de alguns conceitos e ideias.

Como referi anteriormente, inspirado pelo conceito de *play* de Stephen Nachmanovitch, concebi várias ideias através da improvisação, como exploração livre e sem uma intenção definida, que constituíram pontos de partida para a composição das músicas. A improvisação foi realizada utilizando o saxofone, o piano, a guitarra e a voz, e procurei utilizar este método para me desligar momentaneamente de conceitos teóricos, tendo em consideração o alcance da frase de Charles Mingus sobre a simplicidade.

As ideias que considerei mais interessantes foram gravadas e depois transcritas e desenvolvidas de uma forma mais consciente. Keith Sawyer (1992) afirma que o processo composicional pode ser visto, de uma forma geral, como processo consciente com apenas inspiração ocasional com origem inconsciente. Durante o processo de composição tentei aceder, com alguma regularidade, a esta “inspiração ocasional” da qual fala Sawyer, utilizando o método descrito por Stephen Nachmanovitch.

Outro método que utilizei consistiu em colocar-me, em várias fases da composição e com o distanciamento possível, na condição de ouvinte, com o objectivo de ter uma noção mais precisa do resultado final, editando o material após cada audição. Este momento de edição é também descrito por Jason Toynebee no seu artigo “*Music, Culture and Creativity*” (2003), influenciado por Howard Becker (1982):

“[...] in making the creative choice he or she [the artist] works intuitively. Becker calls this the “editorial moment”, that is, when the artist identifies creative options and then selects from them according to informal criteria that represents, in the case of music, an ideal listener’s point of audition.” (Toynbee, 2003: 104)

Alguns improvisadores evitam, durante um determinado período, ouvir músicos que tocam o mesmo instrumento que eles, com o objectivo de absorver influências de outros instrumentistas (Berliner, 1994). Transferindo esta ideia para a composição, evitei ouvir jazz durante alguns períodos, de forma a ter presente outras ideias musicais provenientes de géneros distintos. Reparei que, durante e após estes períodos, comecei a compor articulando elementos de vários géneros de música sempre direccionados para o jazz.

À medida que a criação de cada música estava mais perto da fase final, realizei sessões com os restantes músicos do quinteto, nas quais se experimentou e discutiu opções musicais. Após cada sessão, a música escrita sofreu alterações com base no que foi experimentado e discutido entre os músicos, principalmente no que diz respeito aos arranjos, estruturas e acompanhamento. Este método permitiu que o grupo se revelasse mais coeso musicalmente e que as músicas reflectissem em maior grau a personalidade musical de cada músico. O tipo de interacção conseguido foi fundamental para o trabalho desenvolvido, tendo em consideração que os músicos “stimulate one another’s conception of new ideas that grow directly out of the group’s unique conversational interplay” (Berliner, 1994: 390).

Revisão Bibliográfica e Enquadramento Teórico

Um aspecto fundamental do desenvolvimento do relatório artístico residiu na consulta e investigação, a que procedi, de bibliografia sobre tradição, criatividade e interacção musical. De igual importância se revestiu a literatura sobre questões de instrumentação, composição e improvisação, que serviu como fonte de inspiração.

Tradição

Existem actualmente inúmeros trabalhos científicos sobre a tradição no jazz e muitos deles abordam duas posições distintas sobre o modo de interpretar a tradição.

O etnomusicólogo Travis Jackson, em *“Always New and Centuries Old: Jazz, Poetry and Tradition as Creative Adaptation”* (2004), debate estas duas perspectivas distintas na forma de interpretar a tradição. Por um lado, a tradição é vista como intemporal e imutável, sendo “[...] an Eden to which one must return or a wasteland from which one must escape” (Jackson, 2004: 357). Por outro lado, a tradição é tida como uma base criativa e produtiva, sobre a qual se podem erguer novas estruturas, “go where you want but remember whence you came” (Jackson, 2004: 357). Assim, Travis Jackson interpreta a tradição como uma ferramenta inventada, estratégica e referencial, que valida, ou não, expressões artísticas e culturais contemporâneas. O saxofonista Arthur Blythe vê a tradição em constante desenvolvimento, servindo de alicerces e de fonte de criatividade, em lugar de um conjunto de regras e práticas ultrapassadas que devem ser abandonadas ou seguidas incondicionalmente:

“[...] People don’t have to be innovative to be creative. [...] I’ve always felt that the innovative thing comes about when one does his homework being creative. [...] You don’t have to reject everything that has been dealt with already and go look for the new horizons, because you could be out in the dark where you don’t see shit.” (Arthur Blythe, citado em Jackson, 2004: 360)

Identifico-me com a posição de Arthur Blythe e de Travis Jackson. Para mim, é importante conhecer a tradição e os músicos do passado, compreender o contexto musical e social no qual desenvolveram o seu estilo pessoal e o que pensavam sobre a música e a arte em geral. Além de desbravar caminhos, possibilitam bases para desenvolver o meu trabalho como músico instrumentista e compositor, sendo fonte inspiradora para o meu desenvolvimento pessoal e musical.

David Ake, no seu artigo *“Being Jazz: identities and images”* (1998), relembra que grande parte das músicas do repertório standard de jazz tem a sua origem em músicas populares das mais variadas épocas. O autor coloca a questão de saber se o papel do músico de jazz contemporâneo, tal como na tradição da música clássica europeia, passou a ser o de intérprete de composições idiomáticas e canónicas de um determinado género musical. Alicerçando o seu pensamento, David Ake comenta, tendo em consideração o disco *“Have a Little Faith”* (Elektra Records, 1993) de Bill Frisell:

“Jelly Roll Morton jazzed all of the music around him, so too, does Bill Frisell and his band, and in this sense he narrates jazz not only as a collection of bygone names, places and sounds, but as an activity, a verb: these musicians jazz their material.” (Ake, 1998: 270)

O autor acrescenta que *“one of the traditional hallmarks of jazz musicians has been their desire to continually draw on and reshape all of the sounds, tunes and genres around them”* (Ake, 1998: 254). Deste modo, Ake demonstra-se em consonância com a posição de Travis Jackson perante a tradição, como *“one still in the process of becoming”* (Jackson, 2004: 360), em constante evolução e influenciada por outros géneros de música.

O meu projecto artístico insere-se no universo do jazz tendo em consideração os trabalhos de David Ake e Travis Jackson.

No seu artigo *“Improvisational Creativity: An Analysis of Jazz Performance”* (1992), Keith Sawyer aborda também a questão da tradição e o equilíbrio existente entre tradição (o domínio) e inovação.

Segundo Csikszentmihalyi (1988, 1990), citado por Sawyer, o *domínio* representa a matéria-prima disponível para o indivíduo criativo, assim como as regras e procedimentos que podem ser utilizados para combinar as várias componentes da matéria-prima – a tradição. Sawyer afirma que actos individuais que não satisfaçam as restrições do *domínio* raramente são aceites como criativos pelo grupo social que define o tipo de criação. Apesar de ser importante para os músicos de jazz manterem-se fiéis à música e à tradição, é amplamente reconhecida a relevância de quebrar com a tradição, expandindo o campo de actuação, isto é, o género musical intitulado de jazz. A inovação é, para muitos músicos de jazz, um objectivo primordial, mas mantendo um equilíbrio entre a inovação e a tradição. Tal como em outros campos artísticos e científicos, a criatividade consiste na inovação (com restrições) e, por esta razão, lembrando Arthur Blythe e Travis Jackson, Sawyer afirma que é necessário conhecer a tradição para compreender como esta pode ser inovada e expandida. (Sawyer, 1992).

Jason Toynbee (2003) também afirma que um trabalho criativo está relacionado com uma determinada norma estilística, o *domínio* a que se refere Sawyer. Toynbee acrescenta que o acto criativo “may involve transcendence of the norm, or even, in the case of avant-garde aesthetics, its transgression. But just as often, the work will strive to implement or express the norm completely” (Toynbee, 2003: 106).

Vários autores referem o facto de a tradição no jazz ser um ponto de partida para a criatividade e novos caminhos musicais, fazendo a inovação também parte da tradição. A tradição no jazz está em constante evolução e, como afirma Sawyer, a tensão existente entre a tradição e a inovação, facto reconhecido como fundamental entre os músicos de jazz, distingue, criativamente, o jazz de outros campos artísticos e científicos (Sawyer, 1992).

Criatividade

A criatividade é parte integrante do jazz e da sua tradição, sendo fundamental entender o que significa a criatividade, num sentido amplo, antes de a relacionar com o jazz e a improvisação.

Segundo Brittany Fenison (2013), a relação intrincada entre o artista e o seu processo de expressão deu origem a várias teorias da criatividade “ranging from psychoanalytical to computational to Darwinian to various personality studies approaches” (Fenison, 2013: 12).

Como foi apresentado anteriormente, a criatividade pode ser definida como a capacidade de produzir novas associações entre elementos já conhecidos (Ward et al., 2008), devendo o resultado final ser original e eficaz (Runco & Jaeger, 2012). Paulus & Nijstad (2003), citados por Mark Runco no artigo “*Creativity*” (2004), definem a criatividade como o desenvolvimento de ideias originais que são úteis ou influentes. Deste modo podemos acrescentar que a criatividade não é apenas uma reacção mas é também uma contribuição para a evolução e mudança (Runco, 2004), o que, na minha opinião, fundamenta que a criatividade seja um elemento importante num género de música em constante evolução, como é o jazz.

Brittany Fenison completa as definições anteriores com a seguinte conclusão: “If a product is original, as well as effective, useful, adaptive, fit and appropriate, it can be upheld as a representation of true creativity” (Fenison, 2013: 15).

Concordando com Negus e Pickering (2000), Jason Toynbee afirma que a criatividade envolve algum tipo de avaliação. No caso da música é necessário, por exemplo, definir que composições são genuinamente criativas, em oposição às que são competentes, que cumprem o seu propósito. Apenas se consegue medir o valor (a eficácia) de uma composição através do reconhecimento dado pelos ouvintes, porque a produção e a recepção são fundamentais e indissociáveis na avaliação do processo criativo. A música é, obviamente, realizada por quem a compõe e por quem a interpreta, mas “the making of meaning remains incomplete until the text is apprehended by an audience” (Toynbee, 2003: 103), sendo este facto crucial quando se fala em criatividade (Toynbee, 2003).

Na música e, mais especificamente no jazz, o acto criativo ocorre durante a composição das músicas e durante a interpretação e improvisação. Keith Sawyer (1992) distingue os dois processos.

Diferente da criatividade composicional, em que existe um tempo indefinido de trabalho criativo antes do produto final, na criatividade improvisacional o processo criativo e o produto resultante acontecem em simultâneo, sendo mínima a capacidade de edição de ideias na improvisação em tempo real. A linguagem improvisacional no jazz é, por necessidade, restringida por estilos, estruturas das composições e estilo individual de cada músico, limitando a ideação no momento da sua geração, exigindo menos processamento cognitivo e edição de ideias. Esta situação contrasta com o processo de composição, em que a capacidade de processamento e de edição é ilimitada, permitindo a criação de estruturas musicais mais complexas e detalhadas (Sawyer, 1992).

De acordo com Sawyer, a criatividade surge, no mínimo, em duas etapas: *Ideação* e *Seleção*. *Ideação* refere-se ao processo subconsciente durante o qual as ideias emergem, e *Seleção* é o mecanismo que filtra as ideias. Apenas se tornam conscientes as ideias que satisfazem algum tipo de critério, mais ou menos consciente. Na improvisação jazz estas etapas parecem ocorrer tanto nos estados conscientes como nos subconscientes, e simultaneamente, em alguns casos. O estado consciente, que monitoriza os outros músicos ou que permite estar atento à estrutura sobre a qual a improvisação decorre, pode também contribuir com ideias para o constante processo inconsciente de ideação. O equilíbrio necessário entre a mente consciente e a mente não consciente durante a improvisação no jazz, realizada tanto pelos solistas como pelos restantes músicos, caracteriza o acto criativo neste género de música durante a sua performance (Sawyer, 1992).

O equilíbrio da mente consciente e da mente não consciente na improvisação e na composição foram cruciais para a música escrita. Foi a partir da mente inconsciente, utilizando o *play* de Nachmanovitch, que me surgiram as ideias conducentes das músicas do projecto artístico. Senti a necessidade de equilibrar a mente consciente com a mente não consciente ao trabalhar sobre as ideias iniciais, com o intuito de evitar ser influenciado por conteúdos meramente teóricos.

É importante relembrar o papel da moderação no acto criativo, a qual pode evitar a conjugação de ideias dispares sem direcção definida. Este foi um dos aspectos que considerei importante ao consultar bibliografia sobre criatividade. Transferindo esta ideia para a música e, mais especificamente, aplicando-a à composição, pode-se parafrasear Ernst Toch - o ouvido reage ao som da mesma forma que papel fotográfico reage à luz. Por exemplo, um excesso de informação pode ofuscar a clareza do contorno melódico (Toch, 1977).

Interacção

A etnomusicóloga e trompetista Ingrid Monson, no seu livro *“Sayin’ Something: jazz improvisation and interaction”* (1996), afirma que a interacção é um elemento essencial na música e que “[...] the shape of a musical performance is the product of human beings interacting through music both in time and over time” (Monson, 1996: 129). A interacção está presente em várias fases da prática musical, assumindo uma elevada importância no jazz: “Good jazz improvisation is sociable and interactive just like a conversation; a good player communicates with the other players in the band. If this doesn’t happen, it’s not good jazz” (Monson, 1996: 84). Além da comunicação entre músicos, a interacção permite-lhes “stimulate one another’s conception of new ideas that grow directly out of the group’s unique conversational interplay” (Berliner, 1994: 390), contribuindo também para o desenvolvimento criativo do jazz.

Durante a improvisação no jazz, todos os músicos estão constantemente a tomar decisões sobre o que vão tocar e quando o vão tocar, enquadrados pelo *groove* e pela existência ou não de um *chorus*² organizado, transformando-se em compositores activos podendo sugerir algo inesperado ou não aos outros músicos. “There is a great deal of give and take in such improvisational interaction, and such moments are cited by musicians as aesthetic high points of *performances*” (Monson, 1996: 80). A intensificação musical não é pré-determinada mas sim

² *Chorus* é descrito por Remnant como: “In jazz any statement, or, more particularly, any restatement with variations, of a theme. The term is commonly applied to those clearcut forms that consist of a theme, followed by a series of variations on the theme, and then a repetition of the theme itself; it is not generally used in discussing those styles of jazz in which free improvisation takes the place of the series of variations on the theme.” (Remnant, 2001: vol.5, 786)

deixada em aberto e tem um carácter interpessoal, da mesma forma que uma conversa entre várias pessoas pode ter um assunto, mas a decisão sobre modo como esse assunto é falado e debatido é realizada no momento. Herbie Hancock descreve este processo em Obenhaus (1986), quando fala da sua experiência com o quinteto de Miles Davis no início da década de 60:

“[...] we used to call it “controlled freedom”... just like conversation, same thing. I mean, how many times have you talked to someone and... you got ready to say, make a point, and then you kind of went off in a another direction, but maybe you never wound up making that point but the conversation, you know, just went somewhere else and it was fine. There’s nothing wrong with it. Maybe you like where it went. Well, this is the way we were dealing with music.” (Herbie Hancock, citado em Monson, 1996: 80-81)

Ao utilizar a metáfora de “conversa” estamos a revelar algo significativo sobre o processo musical. A sociolinguística define “conversa” como a comunicação oral que ocorre entre dois ou mais intervenientes que livremente alternam a sua vez de participar. Saber conversar (ouvir e escutar), respondendo e reagindo a oportunidades musicais ou corrigir erros, é uma característica fundamental necessária à boa *performance* e interacção num grupo de jazz. É a mesma característica exigível a cada interveniente numa conversa – prestar atenção a todos os pormenores daquilo que é dito, se pretende que a sua participação faça sentido para os outros. A boa improvisação jazz é interactiva e sociável tal como uma conversa; um bom músico comunica com os outros músicos do grupo (Monson, 1996).

David Bastien e Todd Hostager, em “*Jazz as a Process of Organizational Innovation*” (1988), afirmam que o jazz é uma forma de arte inventiva e social, permitindo a cada músico desenvolver as suas ideias criativas num contexto colectivo, de forma a atingir uma *performance* inovadora e eficaz. Durante uma *performance*, cada músico torna-se num compositor activo dentro de um grupo que inventa, adopta e implementa novas ideias musicais. Os autores descrevem o processo colectivo de criação e inovação que ocorre durante

uma *performance*, demonstrando a importância da interacção entre os vários elementos de um *ensemble* de jazz:

“The jazz process is built on the assumption that each individual musician is simultaneously and consciously adapting to the whole, supporting the other players, and mutually influencing the outcome. Jazz is thus a truly collective approach to the entire process of innovation, for it requires that the invention, adoption, and implementation of new musical ideas by individual musicians occurs within the context of a shared awareness of the group performance as it unfolds over time.”
(Bastien & Hostager, 1988: 583)

Os autores acrescentam que o jazz é um processo de inovação musical onde músicos inventam, colectivamente, novas ideias, adoptam algumas dessas ideias, implementando-as na sua *performance*, que funcionam como base para novas ideias musicais. Desta forma, uma *performance* de jazz consiste num momento complexo de interacção, em que cada indivíduo tem que, simultaneamente, criar novas ideias musicais e adaptar a sua *performance* musical ao colectivo (Bastien & Hostager, 1988).

A forma como a história do jazz foi contada desde os anos 60, dando ênfase à criatividade e expressão individual, pode tornar menos presente o facto de que o jazz é, fundamentalmente, uma forma de arte colectiva. Cada pessoa, única e extraordinária, que deu a sua contribuição para a história do jazz, como forma de arte, estava inserido dentro de um contexto social e profissional. Bastien e Hostager dão como exemplo a contribuição de Lester Young que, segundo os autores,

“would not have been realized outside of the context in which he and his supporting players were all thoroughly competent in the structural knowledge and processual skills of the jazz profession.”
(Bastien & Hostager, 1988: 599)

Sendo o jazz uma actividade criativa dependente da interacção dos intervenientes, um dos elementos fundamentais no desenvolvimento do projecto artístico foi a escolha da instrumentação e dos músicos que teriam a identidade musical mais adequada à minha música

e com predisposição para desenvolver uma sonoridade de grupo. Travis Jackson acrescenta que um líder escolhe os músicos em função da sua identidade musical e pela capacidade de complementar e desafiar musicalmente os restantes músicos. Idealmente todos os músicos exercem as suas funções executando a música, simultaneamente ouvindo e interagindo (Jackson, 2004).

Projecto Artístico

“Paint as you like and die happy” (Henry Miller, citado em Nachmanovitch, 1990: vii)

O projecto artístico consiste na composição e interpretação de 6 músicas originais que resultam da reorganização de elementos provenientes das minhas várias influências musicais e artísticas, no contexto de um quinteto de jazz.

A variedade de influências musicais é comum para muito músicos. A pianista Patti Bown comenta o facto da inspiração estar presente em todo o lado, influenciando a composição:

“We are called jazz musicians, but, like other composers, we are influenced by everything we hear all around us. How could it be otherwise? We all listen to radio. We all hear music on records, on television and on films, in the street and in concert halls.” (Patti Brown, citada em Berliner, 1994: 488)

O próprio género jazz tem uma panóplia de géneros musicais diferentes. O jazz, ao reflectir e oferecer várias visões, permite aos músicos, de todo o mundo, se apropriem, modifiquem e/ou rejeitem aspectos de géneros musicais anteriores, num esforço para criar um trabalho musical que comunique algo sobre e para o seu público (Ake, 1998). Actualmente a música de qualquer parte do mundo está facilmente acessível, e cada vez mais, os horizontes sonoros de cada indivíduo dificilmente estão restringidos por apenas uma tradição musical. Por sua própria escolha, os músicos incorporam no seu estilo de composição e na sua forma de tocar elementos de outros géneros de música (Monson, 1996), tendo em consideração que o gosto pessoal define a mistura precisa dos vários elementos ecléticos (Berliner, 1994).

Procurei principalmente absorver de outros géneros musicais, além do jazz, diferentes soluções de timbre e de estrutura que possa transferir para a minha música e que ajudem a desenvolver uma sonoridade mais pessoal para o meu projecto, juntamente com o trabalho desenvolvido em grupo. Conscientemente identifiquei, nos discos que acompanham o meu crescimento

musical nos últimos 10 anos, várias ideias musicais que mais me inspiram, de forma a ter uma paleta de ideias musicais mais presente.

Travis Jackson (2004) afirma que as melhores *performances* e gravações provêm de situações em que cada músico traz o seu contributo para o resultado final. Com esta afirmação em mente, e com o objectivo de incentivar a interacção e o desenvolvimento de uma sonoridade de grupo, ao apresentar uma nova música durante os ensaios, procurei explicar verbalmente que ambiente pretendia para cada música e para cada secção, e de que forma é que as várias secções se interligavam, com o intuito de que a sua interpretação fosse ao encontro da minha ideia inicial. Após cada *performance* na sala de ensaios, fomos conversando sobre várias hipóteses e fazendo experiências de texturas, dinâmicas, acompanhamentos, solos, etc.

Sendo este um trabalho em constante evolução, apesar do esqueleto básico das músicas estar definido, estas vão certamente sofrer alterações após cada *performance*. Parafraseando Paul Berliner, a flexibilidade de interpretação musical faz parte da tradição no jazz, existindo discrepâncias entre a música escrita e as suas várias interpretações. Em cada interpretação da mesma música, os músicos experimentaram integrar vários elementos diferentes, que podem surgir no momento ou ser discutidos previamente, avaliando o seu resultado posteriormente (Berliner, 1994).

Visto que as instruções verbais para tocar determinado *groove* e uma pauta com a melodia e os acordes pode ser a única orientação dada à secção rítmica, a bagagem auditiva de cada músico é da mais elevada importância. (Monson, 1996) O trabalho de grupo passou também pela partilha de músicas com os elementos do quinteto, principalmente com a secção rítmica, com a objectivo de poder explicar melhor qual o *groove* e ambiente pretendido para cada música.

Foi também através dos ensaios que se tornou possível definir melhor a estrutura de cada composição, de modo a obter um resultado final coerente e consolidado. Ernst Toch relaciona a importância da forma na música com a arquitectura: “Perfect FORM crowns the masterpiece of architecture as well as the masterpiece of music” (Toch, 1977). Voltando a referir a importância

da moderação no acto criativo, a procura da “dose” certa de cada elemento de cada composição esteve presente no desenvolvimento do projecto artístico.

Ao definir a instrumentação do seu grupo, um líder determina a paleta de sons disponível (Berliner, 1994). A escolha da instrumentação do meu projecto artístico deveu-se principalmente ao meu gosto pessoal e à sonoridade dos discos que acompanham o meu crescimento musical há alguns anos. Assim, a instrumentação escolhida para interpretar as composições foi: saxofone alto, saxofone tenor, guitarra eléctrica, contrabaixo e bateria.

De acordo com David Ake no imaginário ligado à tradição do jazz, o trompete e saxofone estão quase sempre presentes, existindo inúmeras imagens do “man with the horn” em posters, filmes, revistas e na televisão. Mas o autor acrescenta que a existência de instrumentos com uma forte ligação ao jazz não significa que os instrumentistas irão tocar de uma forma tradicional, tendo surgido inúmeras explorações musicais a partir de formações tidas como tradicionais (Ake, 1998). O saxofone, por ser o meu instrumento principal, estaria sempre presente na instrumentação escolhida. É um instrumento intrinsecamente ligado à tradição do jazz. O timbre da junção de dois saxofones sempre me fascinou, através inúmeros discos e formações que influenciaram o meu percurso musical. Sentindo a necessidade de ter outro instrumento de sopro na formação, o saxofone tenor foi a escolha imediata.

A guitarra é o meu segundo instrumento, que toco e estudo desde os 12 anos, e está presente em grande parte da música que oiço. Apesar de compor tanto ao piano como à guitarra, optei por ter apenas a guitarra como único instrumento harmónico. Diferente do piano, que tem uma maior extensão e permite tocar harmonia e melodia ao mesmo tempo, a guitarra pode fornecer um carácter menos preenchido à música e apresentar mais possibilidades tímbricas através dos efeitos.

Tratando-se de uma formação inserida no universo do jazz, os restantes instrumentos da secção rítmica por mim escolhidos são o contrabaixo e a bateria. Ingrid Monson descreve a

importância da secção rítmica numa formação de jazz, influenciando grandemente o acto criativo:

“Soloists in the front line rely upon rhythm section players to improvise appropriate rhythmic feels or grooves against which they can weave their improvised melodies. An imaginative rhythm section can inspire a soloist to project his or her most vibrant voice, while disinterested accompaniment can thwart even the strongest artist.” (Monson, 1996: 1)

A instrumentação deste projecto artístico é, actualmente, comum no jazz, existindo inúmeros registos de *performances* com esta formação ou semelhante, e foi escolhida por ter a sonoridade pretendida para executar a música do projecto artístico. Mesmo considerando que cada instrumento tem a sua função, de certa forma definida, cada músico improvisador dispõe de uma paleta de escolhas musicais que pode influenciar os outros músicos (Monson, 1996).

Temas

Às Voltas na Espreguiçadeira

Este tema resulta do desenvolvimento de um esboço inicial de 2010. Numa fase mais avançada do mestrado recuperei a ideia original enriquecida com uma noção mais clara do ambiente pretendido para esta música.

Pedi aos elementos da secção rítmica que tocassem o mínimo possível durante a secção A, de forma a obter um acompanhamento mais espaçado e com poucas notas, lembrando algumas músicas do saxofonista Jeremy Udden e do trio do Paul Motian. A frase em *anacrusa*, da bateria, que dá início à música, é propositadamente tocada numa dinâmica mais *forte*, com *double time feel*, tal como sucede no *reggae*³. Esta ideia pretende levar o ouvinte a ser surpreendido pela dinâmica e carácter⁴ oposto da secção A.

³ Stephen Davis descreve *reggae* como “A term denoting the modern popular music of Jamaica and its diaspora. It also refers specifically to a rhythmic format that originated in 1968, sparked a worldwide cultural trend in the

A melodia principal desta secção, tocada primeiro pelo saxofone tenor e depois pelo saxofone alto, tem como elemento fundamental um motivo de três notas, descendente por graus conjuntos. Este motivo é transposto, alterado e invertido durante a melodia desta secção.



Figura 1: motivo inicial da secção A de “Às Voltas na Espreguiçadeira”

Na repetição da secção A, a melodia principal é tocada pelo saxofone alto, sendo uma segunda melodia tocada pelo saxofone tenor. Este contraponto harmoniza a melodia principal, imprimindo outra cor à secção.

A harmonia desta secção consiste numa sucessão de acordes menores com a 9ª e a 11ª como extensões que resolvem em acordes maiores com a 7ª maior. O movimento de estruturas semelhantes conjugado com o movimento das tónicas permite criar algumas relações de tensão e resolução, apesar de serem acordes normalmente associados a uma tensão reduzida. Para Ernst Toch consonância e dissonância dependem do contexto em que se inserem, e um som dissonante numa música pode ser consonante em outra, por exemplo (Toch, 1977). A harmonia desta secção é um bom exemplo do que refere o autor.

A frase final da secção A tem três compassos diferentes, de forma a alterar o ambiente do resto da secção, incutindo uma certa instabilidade à música e preparando o ouvinte para as secções seguintes.

Os compassos 12 a 15 são um pequeno interlúdio, tocado apenas pelos saxofones e pela bateria, conferindo um novo tempo (dobro do tempo anterior), modificando o ambiente anterior e preparando o solo de guitarra na secção B. A secção B, com oito compassos, surgiu do ostinato rítmico dos saxofones que, ao ser acompanhado por uma linha do contrabaixo,

1970s, and has continued as the bedrock of the digital forms that have come to dominate Jamaican pop music.” (Davis, 2001: vol.21, 100)

⁴ “The term character, in music, refers not only the emotion which the piece should produce and the mood in which it was composed, but also the manner in which it must be played.” (Schoenberg, 1967: 93)

fornece um novo contexto harmónico. O ritmo harmónico dos últimos 4 compassos é antecipado, lembrando o que sucede no final da secção A, e criando tensão para uma outra cor harmónica. Nos primeiros 6 compassos a harmonia remete-nos para Mib maior e também para Mib menor, e, após a referida antecipação, modula para Mi maior.

B

16

16

20

20

B^bsus4 C-7 E^b-/G^b F-11 /A^b

B^bsus4 C-7 E^b-/G^b EMaj 7^{#11} /G[#] A[#]-11/C[#]

Figura 2: secção B de “Às Voltas na Espreguiçadeira”

A melodia principal tocada sobre a secção B, após o solo, utiliza sensivelmente os mesmos intervalos que a melodia da secção A, mas tem um ritmo distinto. Este facto permite perceber auditivamente que existe concordância com a melodia da secção A, embora seja uma nova melodia. A secção C consiste nos últimos 5 acordes da secção A, tocados em *loop*, mas reescritos à luz do novo tempo. Para terminar esta música é reexposta a secção A.

High Profile

High Profile surgiu a partir de uma improvisação ao piano onde explorava a mudança de cor de um *voicing* através da modificação da nota mais grave. Tentei criar secção com uma tensão crescente que resolvesse em outra secção contrastante, com uma dinâmica mais reduzida e mais estática.

A secção A, harmonicamente, tem dois acordes com modos que partilham quase todas as notas: Lá^bMaj7 e Sol^bMaj7^{#11}. O *voicing* da guitarra é o mesmo – Sib, C e Mib, sendo que o baixo oscila entre duas quintas perfeitas – Lá^b, Eb e Sol^b, Ré^b. Esta secção está no compasso de 7/4 e o acompanhamento da melodia consiste num ostinato rítmico partilhado pelo contrabaixo e pela guitarra.



Figura 3: ostinato rítmico de “High Profile”

Ernst Toch afirma que uma melodia aproxima-se da sua verdadeira natureza através da combinação de fragmentos de escala ascendentes e descendentes, sendo que os fragmentos podem ser em graus conjuntos ou ter uma variedade de intervalos. A este processo Ernest Toch chama *wave line*. No desenvolvimento de uma melodia podemos observar pequenas ondas, que constituem a *wave line*, e que atingem vários pontos máximos (notas agudas), alcançando eventualmente a nota mais aguda da linha, o clímax. Uma característica importante da *wave line* é a sua elasticidade. De acordo com Toch, ao analisar pequenos fragmentos de uma melodia é possível observar que as mudanças de direcção não ocorrem fortuitamente, demonstrando uma tendência que pode ser descrita do seguinte modo: uma sequência melódica de graus conjuntos ou de intervalos pequenos é normalmente seguida de um salto maior na direcção contrária. E, pelo contrário, um salto melódico numa direcção é seguido, geralmente, por uma sequência melódica de graus conjuntos na direcção oposta (Toch, 1977). A melodia de High Profile é um bom exemplo de uma *wave line*. As várias frases, tocadas em unísono pelos saxofones, revelam a elasticidade e os picos referidos por Ernst Toch. É possível identificar segmentos com vários exemplos destas características, um dos quais está patente na figura 4:



Figura 4: excerto da melodia da secção A de “High Profile”

Para Schoenberg toda a boa música consiste em ideias contrastantes - uma ideia atinge distinção e validade em contraste com outras ideias (Schoenberg, 1967). Tendo em consideração esta frase, o interlúdio tem um carácter contrastante da secção A. Deste modo não tem melodia nem ostinato rítmico, consiste num ciclo de 4 compassos, alternando um de 7/4 com outro de 6/4. A harmonia baseia-se no acorde – Sib^{m11}, repetido três vezes, e no acorde de Dó^m. Estes acordes estão, tal como os da secção A, à distância de uma 2ª maior. A guitarra e contrabaixo continuam com um papel fixo, tocando basicamente notas longas no início de cada compasso, permitindo à bateria estar livre da alternância de compassos, executando um pequeno solo.

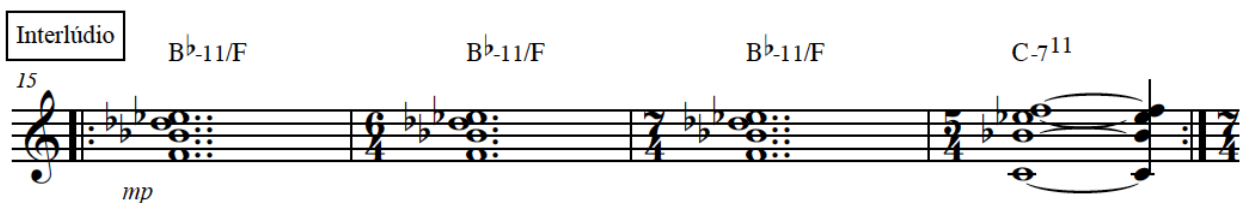


Figura 5: interlúdio de “High Profile”

Após o interlúdio, existe um solo de saxofone na harmonia da secção A, que termina com o ostinato desta secção. Segue-se novamente a melodia da secção A e o interlúdio. A *coda* de High Profile é um desenvolvimento do interlúdio através de mais cores harmónicas, servindo de estrutura para o último solo.

#3

A ideia inicial desta música foi influenciada pelo grupo Sigur Rós e surgiu de explorações realizadas ao piano com o intuito de encontrar melodias muito simples, em contraponto, que pudessem ser transportadas para a guitarra ou para dois saxofones. A melodia resultante é tocada pela guitarra na introdução do tema e posteriormente pelos saxofones.



Figura 6: introdução de “#3”

Esta composição tem um andamento lento e duas secções contrastantes. A secção A consiste num *crescendo* de dinâmica e ritmo e a secção B uma resolução com um ritmo mais direccionado para o *rock*.

A melodia da secção A é fraccionada entre os saxofones, que complementam a frase um do outro. Ao tentar escrever uma segunda melodia percebi que a solução mais interessante seria dividir a melodia principal entre os dois saxofones e criar os contrapontos partindo deste pressuposto. A dinâmica *mezzopiano* desta secção é interrompida momentaneamente pela acentuação, em *forte*, de duas semicolcheias a meio da secção, impulsionando o *crescendo* pretendido. Apenas nos últimos 4 compassos desta secção podemos encontrar um ritmo unísono nos saxofones.

A harmonia consiste em 4 acordes, que exerce pouca tensão harmónica entre si e cria um ambiente musical mais etéreo. É através da melodia e da bateria que se atinge um pico de dinâmica e de tensão antes da secção B.

A secção B é repetida três vezes, sendo que na primeira vez os saxofones não tocam a sua melodia. Esta consiste em notas longas, com entradas alternadas, lembrando a ideia melódica do interlúdio.

O primeiro solo decorre na harmonia da secção A. Após o solo, o ostinato da introdução é utilizado como interlúdio, mas executado pelos saxofones, possibilitando à formação recuperar uma dinâmica mais *piano* e começar o segundo solo, sobre a secção B, com um ambiente mais calmo. Após os solos, segue-se o interlúdio, desta vez tocado pela guitarra. Após a reexposição da secção A, o tema termina no último compasso da secção B.

Meganova

Este tema foi composto inicialmente no final de 2012, embora tenha sofrido grandes alterações em 2013, principalmente a nível melódico. O ponto de partida desta música é um ostinato rítmico que acentua o 2º e 4º tempos que está presente na introdução e na secções A e que é tocado pela guitarra. A inspiração deste ostinato veio do facto de várias músicas afro americanas enfatizarem estes dois tempos de um compasso quaternário. Segundo Ingrid Monson (1996), a acentuação nos tempos dois e quarto de um compasso quaternário está presente no *swing* e é o elemento básico subjacente a quase todas as músicas de origem afro-americanas. A ênfase nos contratempos dispõe de reconhecida capacidade de inspirar à participação rítmica dos intervenientes, músicos e ouvintes. Apesar do modo de acompanhamento e do estilo de *groove* variar entre géneros, todos acentuam o segundo e o quarto tempo, bem como os contratempos. O ostinato consiste numa quinta perfeita – Ré a Lá, e é comum aos vários acordes que se sobrepõem ao ostinato rítmico durante a secção A.



Figura 7: introdução de "Meganova"

A introdução de Meganova apresenta este elemento repetitivo tocado pela guitarra, à qual se junta posteriormente a bateria e o contrabaixo. Durante a introdução o contrabaixo toca uma linha melódica que pretende imprimir um carácter mais lírico à secção, servindo como ponto de partida para o acompanhamento improvisado do contrabaixista durante os vários acordes da secção A.

A melodia do A, tocada em unísono pelos saxofones, baseia-se na modificação e embelezamento do primeiro motivo e, através da intensificação rítmica pretende criar tensão que resolve na secção B. O primeiro motivo da melodia foi, tal como afirma Arnold Schoenberg, o “embrião”⁵ sobre o qual se desenvolveu a melodia desta secção e “everything depends on its treatment and development” (Schoenberg, 1967: 8).



Figura 8: excerto da melodia da secção A de “Meganova”

A secção B consiste num pequeno interlúdio onde os saxofones dividem uma melodia em contraponto sobre dois acordes, que facilmente seria destinada a um acompanhamento de piano. Esta divisão permitiu criar um contraponto, em que cada saxofone complementa o outro e transforma o ambiente da secção A num momento mais estático ao nível melódico e harmónico. Esta secção funciona também como um preâmbulo da secção D, onde esta ideia é desenvolvida.

⁵ “[...] the basic motive is often considered the “germ” of the idea.” (Schoenberg, 1967: 8)

Figura 9: secção B de “Meganova

A secção C inicia-se com o ostinato da introdução mas, através de uma alteração de compasso quaternário para ternário, termina transformando a acentuação no 4º tempo no primeiro tempo da secção de solos.

Figura 10: secção C de “Meganova”

Na secção D é feito o desenvolvimento da ideia presente na secção B e pretende ser um interlúdio entre o 1º e 2º solos, realizados na secção C, e a secção de solos para o 3º solo. Ao longo desta secção pretende-se que os saxofones continuem o contraponto realizado anteriormente. Durante esta secção é realizado um *decrescendo* na dinâmica geral do quinteto, ajudado por um gradual encontro rítmico das melodias dos dois saxofones. Após o 3º solo a melodia desta secção volta a ser tocada, agora com a dinâmica crescente. A secção A e respectiva melodia são reexpostas na parte final do tema.

Intervalo

Esta música surgiu de várias experiências que fiz com na guitarra, com o objectivo de encontrar uma sonoridade mais “crua”, com *clusters* e utilizando a sonoridade das cordas soltas,

inspirando-me também na música de Andrew Bird. Trata-se de uma música com um carácter minimalista, que utiliza o compasso 12/8 conferindo um ambiente um pouco direccionado para o *blues*⁶. A introdução expõe imediatamente o acorde inicial da guitarra, que pretende incutir um carácter misterioso e minimalista.



Figura 11: introdução de "Intervalo"

A guitarra mantém o mesmo ambiente da introdução durante secção A. O acorde principal desta secção é *Mim*⁹ que, através da linha do baixo, muda de cor harmónica. Os saxofones tocam a melodia livremente, improvisando notas de passagem, embelezamentos, *glissandos* e outras técnicas de alteração tímbrica.

A secção B tem uma harmonia distinta, embora se mantenha o mesmo ambiente. Após a melodia desta secção, o contrabaixista executa o seu solo nesta estrutura. O solo de guitarra é realizado sobre a estrutura da secção A e a composição termina com a reexposição da melodia desta secção.

Don't Panic

O nome *Don't Panic* foi retirado do livro "*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*" de Douglas Adams. Devido aos compassos e voicings escritos achei que seria um bom título para encorajar os músicos a ler a música escrita. Esta é a composição mais recente do projecto artístico.

A ideia inicial surgiu da procura de voicings na guitarra, através do método *play* descrito anteriormente, mas com a intenção de criar *riff*⁷ de guitarra mais ao estilo *indie*⁸ *rock*. A textura

⁶ *Blues* é definido por Paul Olivier como: "A secular, predominantly black American folk music of the 20th century, which has a history and evolution separate from, but sometimes related to, that of jazz. From obscure and largely undocumented rural American origins, it became the most extensively recorded of all traditional music types. It has been subject to social changes that have affected its character. Since the early 1960s blues has been the most important single influence on the development of Western popular music." (Oliver, 2001: vol.3, 730)

⁷ Robinson define *riff* como "In jazz, blues and popular music, a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern. The riff is thought to derive from the

principal da secção A é constituída por um ciclo rítmico, com compassos diferentes – 4/4, 3/8, 2/4 e 4/4, 3/8, 4/4, com os acordes FMaj7¹³, A9 e D-Maj7⁹.

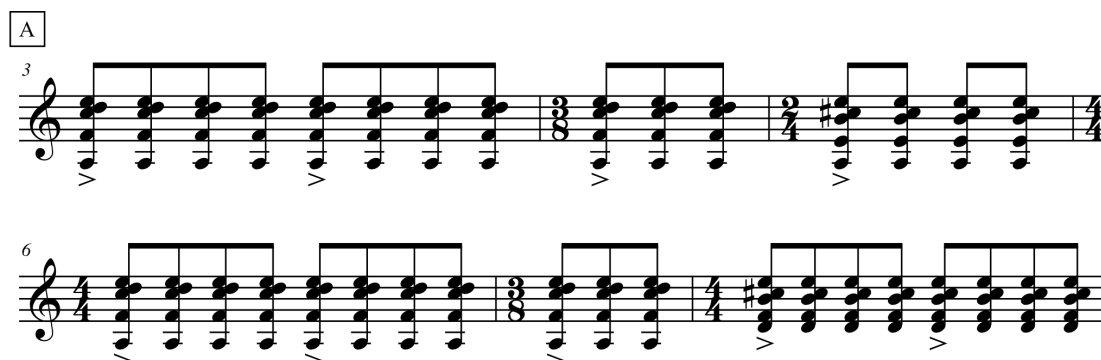


Figura 12: *riff* de guitarra da secção A de “Don’t Panic”

A melodia da secção A baseia-se na escala pentatónica de Mi menor, acrescentando a nota Dó#, e é utilizada como um cânone pelos dois saxofones. Esta secção repete e o contrabaixo entra apenas na segunda repetição, onde o saxofone alto toca a mesma melodia mas uma oitava acima. No primeiro A, a guitarra executa o seu *riff* utilizando a técnica *mute* e, na repetição, deixa soar o *voicing* completo. Esta solução surgiu através dos vários ensaios onde se procuraram diversas soluções de orquestração.

A secção B contrasta com a secção A, deixando a guitarra e a secção rítmica um pouco mais livres para executar o acompanhamento. Esta secção serve de secção de solos, iniciando com uma melodia antes do solo, que é desenvolvida após este na secção C, servindo de interlúdio para a próxima secção de solos. O solo na secção D tem os acordes da secção A mas com um ritmo harmónica diferente, permitindo aos músicos estarem mais livres para a improvisação. Após

repetitive call-and-response patterns of West African music, and appeared prominently in black American music from the earliest times. It was an important element in New Orleans marching band music (where the word ‘riff’ apparently originated), and from there entered jazz, where by the mid-1920s it was firmly established in background *ensemble* playing and as the basis for solo improvisation.” (Robinson, 2001: vol.21, 375)

⁸ Moore descreve *indie music* como: “Before the punk explosion in the UK in the mid-1970s, six major record labels (what are now CBS/Sony, the American Warner and MCA, the Dutch Polygram, British EMI and German BMG) operated an effective monopoly on access to mass public taste, especially throughout the Anglophone world. Through its explicit challenge to bourgeois values, punk broke this monopoly, enabling independent (hence indie) labels to gain an effective market share. As a style label indie is not particularly useful, although it does carry connotations of sensitive, somewhat introspective personas who generally lack strong vocal projection. Indie music eschews overt commerciality and relies on dense, overdriven guitar chords rather than riffs, alongside the presence of thousands of small-time dedicated bands.” (Moore, 2001: vol.12, 273)

este solo, a secção rítmica volta a realizar a introdução, e o tema termina a meio da melodia da secção A.

Conclusão

Considereei importante desenvolver um projecto artístico possível ser interpretado no âmbito de um quinteto de jazz, integrando as minhas diferentes influências musicais e tendo como linha orientadora a frase de Charles Mingus sobre a simplicidade.

O desafio criativo de criar um repertório com estas directrizes revelou-se profícuo, principalmente porque o método de composição que utilizei envolveu sempre a improvisação. Creio que este facto permitiu desenvolver um repertório mais honesto e espontâneo, livre de preocupações estilísticas e teóricas, conjugando diferentes elementos musicais. Sobre a improvisação aliada à composição o saxofonista Wayne Shorter, na sua biografia, afirma que: “Composition is just improvisation slowed down, and improvisation is just composition sped up” (citado em Mercer, 2004: 140).

O trabalho desenvolvido em conjunto com os restantes músicos do quinteto mostrou-se decisivo na criação e no desenvolvimento do projecto artístico, ampliando a sonoridade e o nível de interacção do quinteto, o que nos remete para o artigo de Bastien e Hostager. Segundo estes autores, a criação de um indivíduo é inserida dentro de um contexto colectivo e inseparável da criatividade de um grupo:

“[...] great jazz and great advances in art have not been achieved by stars against a placid background. Rather, greatness in jazz resulted from a constellation of cooperatively improvising artist, each of whom has a chance to shine as a star.” (Bastien & Hostager, 1988: 600)

Através da revisão bibliográfica foi possível entender que a tradição funciona também como uma fonte de inspiração, em constante desenvolvimento, onde a criatividade é parte fundamental e que contribui também para o seu desenvolvimento. Na minha opinião, não é correcto dissociar tradição de inovação quando se fala de jazz. A própria tradição no jazz

implica a busca de novas formas, sons, o cruzamento com outras músicas e, conseqüentemente, implica criatividade e inovação.

Essencialmente houve um desenvolvimento do meu estilo pessoal ao longo da criação do projecto artístico. Segundo David Ake, a postura de um músico perante o seu tempo e, num sentido mais amplo, o seu modo de interpretar a tradição, pode ser identificado em grande parte pelo modo como este lida e organiza o material musical que define o seu estilo (sons, texturas e padrões rítmicos). O estilo musical de um músico não só fornece pistas sobre os seus hábitos de escuta como também sugere de que forma ele ou ela se apropriou do que ouviu em função do seu meio envolvente, dos seus ideais e das suas experiências (Ake, 1998). Neste contexto as músicas que integram o meu projecto artístico têm as suas raízes no jazz, espelhando outros géneros de música e os seus elementos musicais, nem sempre ligados entre si, e reorganizando-os com outra configuração. Paraphrasing Berliner (1994), os músicos de jazz, ainda que influenciados por convenções existentes ao nível da instrumentação e arranjo que estão associadas a um género de música específico, transportam estas convenções além das fronteiras idiomáticas e geracionais “to place them in different group contexts and rework them to their tastes” (Berliner, 1994: 192).

Mas, segundo Jason Toynbee, a criatividade deve implicar alguma forma de avaliação e, no que toca à criatividade na música, o autor afirma que “[...] there is no satisfactory measure of value apart from the recognition of listeners” (Toynbee, 2003: 103). Assim, apenas será possível avaliar o resultado criativo do projecto artístico após alguns concertos.

Considero que o repertório criado no âmbito do meu projecto artístico conseguiu cumprir os objectivos propostos inicialmente: criar repertório original inserido no universo do jazz; que conjugue as minhas várias influências musicais; e que o produto final soe simples. A criação do projecto artístico desenvolveu e revelou o meu estilo pessoal enquanto compositor e intérprete, e demonstrou a importância do trabalho em grupo.

Além da supracitada frase de Charles Mingus, que foi o ponto de partida deste projecto artístico, houve uma citação de Charlie Parker que se manteve como pano de fundo ao longo de todo o processo de criação do projecto e do relatório artístico:

“Music is your own experience, your own thoughts, your wisdom. If you don’t live it, it won’t come out of your horn. They teach you there’s a boundary line to music. But [...] there’s no boundary line to art.” Charlie Parker

Bibliografia

Ake, David A. (1998). *Being Jazz: Identities and Images*. Los Angeles, University of California

Bastien, David T., Hostager, Todd J. (1988). Jazz as a Process of Organizational Innovation. *Communication Research Vol. 15*, Nº5, 582-602. Sage Publications.

Berliner, Paul F.. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press

Davis, Stephen. (2001). Reggae. In Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, USA

Fenison, B. E. (2013). *Master Artist Past and Future: Understanding Creativity to Develop a New Generation*. (Master's thesis, Georgetown University, Washington D.C.). Retirado https://repository.library.georgetown.edu/pdfpreview/bitstream/handle/10822/558351/Fenison_georgetown_0076M_12063.pdf?sequence=1

Jackson, Travis A. (2004). "Always New and Centuries Old": Jazz, Poetry and Tradition as Creative Adaptation. In R. O'Meally, Brent H. Edwards & Farah J. Griffin (Eds.), *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. (p.357-373). New York, USA: Columbia University Press

Kozbelt, A., Beghetto, R.A., & Runco, M.A. (2010). Theories of Creativity. *The Cambridge Handbook of Creativity. Chapter 2* – pp. 20-47. doi: 10.1017/CBO9780511763205.004

Monson, Ingrid. (1996). *Saying Something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University Of Chicago Press

Moore, Allan F. (2001). Indie Music. In Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, USA

Nachmanovitch, S. (1990). *Freeplay*. New York, USA: Tarcher/Penguin

Oliver, Paul. (2001). Blue. In Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, USA

Remnant, Mary. (2001). Chorus. In Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, USA

Robinson, J. Bradford. (2001). Riff. In Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, USA

Runco, Mark A. (2004). Creativity. *Annual Review of Psychology*, 55:657–87. doi: 10.1146/annurev.psych.55.090902.141502

Runco, Mark A., & Jaeger, Garrett J. (2012): The Standard Definition of Creativity, *Creativity Research Journal*, 24:1, 92-96. doi: 10.1080/ 10400419.2012.650092

Sawyer, Keith. (1992). Improvisational Creativity: An Analysis of Jazz Performance. *Creativity Research Journal*, Volume 5 (3), 253-263.

Schoenberg, Arnold. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Belmont Music Publishers

Schulz, Daniel B. (2012). Simplicity in Science. (PhD Thesis, College of The University of Iowa, Iowa). Retirado de <http://ir.uiowa.edu/etd/2979/>

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

Toynbee, Jason (2003). Music, culture and creativity. In: Clayton, Martin; Middleton, Richard and Herbert, Trevor (Eds), *The cultural study of music*. New York, USA: Routledge

Tucker, Mark. (2001). Jazz. In Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, USA

Ward, J., Thompson-Lake, D., Ely, R. & Kaminsky, F. (2008). Synaesthesia, creativity and art: What is the Link? *British Journal Of Psychology*, 99, 127-141. doi: 10.1348/000712607X204164

Anexos

Todas as composições em anexo têm os direitos reservados.

Às Voltas na Espreguiçadeira

Gonçalo Prazeres - 2014

A $\text{♩} = 60$

F⁻⁹ D^{b.9} A^{b.9} B^{b.11}

1

2

F⁻⁹ D^{b.9} A^{b.9} B^{b.11}

E^{b.7} F⁻⁹ G^bMaj 7 A^bMaj 7⁹ B^{b.9}

5

5

E^{b.7} F⁻⁹ G^bMaj 7 A^bMaj 7⁹ B^{b.9}

G^bMaj 7 E^{Maj} 7^{#11} D^bMaj 7⁹

9

Fine

9

G^bMaj 7 E^{Maj} 7^{#11} D^bMaj 7⁹

Fine

Fine

2

Às voltas na Espreguiçadeira

12

12

B

B^bsus4 C-7 E^b/G^b F-11 /A^b

16

16

B^bsus4 C-7 E^b/G^b EMaj 7[#]11 /G A[#]-11/C[#]

20

20

3

Às voltas na Espreguiçadeira

B' B^bsus4 C-7 E^b/G^b F-11 /A^b

24

B^bsus4 C-7 E^b/G^b F-11 /A^b

24

B^b9sus4 C-7¹¹ E^b-11/G^b EMaj 7⁹ D^bMaj 7⁹

28

B^b9sus4 C-7¹¹ E^b-11/G^b EMaj 7⁹ /G# D^bMaj 7⁹

28

C G^bMaj7 A^bMaj 7⁹ B^b.⁹ G^bMaj7 EMaj 7^{#11} D^bMaj 7⁹

32

depois Solo D.C. al Fine

G^bMaj7 A^bMaj 7⁹ B^b.⁹ G^bMaj7 EMaj 7^{#11} D^bMaj 7⁹

32

depois Solo D.C. al Fine

depois Solo D.C. al Fine

High-Profile

Rock Feel ♩=180

Goncalo Prazeres
2012-2014

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 7/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bottom staff is in bass clef and starts with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A

The second system is marked with a box containing the letter 'A'. It contains two staves. The top staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bottom staff is labeled 'bass simile...' and contains a measure rest, a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system consists of two staves. The top staff begins with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bottom staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system consists of two staves. The top staff begins with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bottom staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fifth system consists of two staves. The top staff begins with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bottom staff starts with a measure rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

11

13

Interlúdio

15

B^b-11/F B^b-11/F B^b-11/F $C-7^{11}$ \emptyset

mp

Solo

19

A^b_9 $G^bMaj7^{\#11}$

depois solo D.C. al Coda

Solo

21

\emptyset D^badd9/F $G^bMaj7^{\#11}$ E^b-7^{11} $F-7^{11}/A^b$

25

B^b-11/F $C-7^{11}$ $F-/B^b$ D^bsus^4add9

lento

#3

Gonçalo Prazeres
Janeiro 2013

Intro



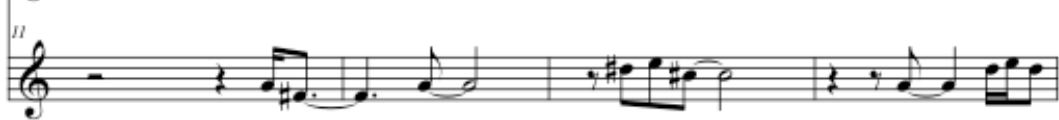
A A⁶ C⁶ A⁶ C⁶



B⁶ G⁶(#11) B⁶ G⁶



A⁶ C⁶ A⁶ C⁶



(BMaj7) B⁶ G⁶(#11) B⁶ G⁶



B F#add2 Eadd2#11 E^badd2/G D^badd2

19

F#add2 Eadd2#11 A^badd2/F B^b7add2 Fine

23

solo 1 A⁶ C⁶ A⁶ C⁶

27

B⁶ G⁶ B⁶ G⁶

31

solo 2 F#add2 Eadd2#11 E^badd2/G D^badd2

35

F#add2 Eadd2#11 A^badd2¹³/F B^b7add2

39

Meganova

G. Prazeres (Set 2012)

Intro

The Intro section consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a quarter note G4. The middle staff is a treble clef with a common time signature, featuring a sequence of quarter notes: G4, A4, G4, A4, G4, A4, G4, A4. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, featuring a sequence of quarter notes: G2, A2, G2, A2, G2, A2, G2, A2.

A

The first system of section A consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. It begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, G4), followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bottom staff is a treble clef with a common time signature, featuring a sequence of quarter notes: G4, A4, G4, A4, G4, A4, G4, A4. Chord labels A-11 and G-9 are placed below the first and second measures of the top staff.

The second system of section A consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bottom staff is a treble clef with a common time signature, featuring a sequence of quarter notes: G4, A4, G4, A4, G4, A4, G4, A4. Chord labels A-11 and G-9 are placed below the first and second measures of the top staff.

The third system of section A consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bottom staff is a treble clef with a common time signature, featuring a sequence of quarter notes: G4, A4, G4, A4, G4, A4, G4, A4. Chord labels C-6⁹ and D-7 are placed below the first and second measures of the top staff.

15 Fine

E-11 F#b6 E-11 F#b6

B

19

FMaj7⁹ G^bMaj7⁹

C

23

Solo 1 e 2

26

30

34

D Solo 3

38

42

46

50

54

to C (solo 2)
after solo 3 D.C. al Fine

intervalo

Gonçalo Prazeres
2014

Intro



A

3

E-add9 /D E-add9/B /A E-add9 /D E-add9/A

7

E-add9 /D E-add9/B /A E-add9 /D E-add9/A

11

E-add9 /D E-add9/B /A E-add9 /D FMaj7⁹/A

15

15

1. 1. 1.

FMaj7⁹/A FMaj7⁹/A FMaj7⁹/A

B 2.

19

19

2. 2. 2. 2.

2. B-11 D7⁹ B-11 D7⁹

23

23

23

A-add9 A-add9/G G-6 E7^{b5}/G#

Don't Panic

Gonçalo Prazeres
2014

The musical score is written in 4/4 time. It begins with a piano introduction consisting of a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. This sequence is repeated in the first system. The second system starts with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 3 with a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The piano accompaniment continues with chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The fourth system also continues the vocal line and piano accompaniment. The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The sixth system continues the vocal line and piano accompaniment. The seventh system continues the vocal line and piano accompaniment. The eighth system continues the vocal line and piano accompaniment. The ninth system continues the vocal line and piano accompaniment. The tenth system continues the vocal line and piano accompaniment. The eleventh system continues the vocal line and piano accompaniment. The twelfth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piece ends with a 'Fine' marking at measure 12.

The musical score for "Don't Panic" is presented in four systems, each consisting of three staves. The first two systems (measures 15-18 and 18-21) feature a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The third system (measures 21-24) features a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

15

15

18

18

21

21

24

24

B Solo (tocar melodia 1ª e última repetição)

27

CMaj7^b9 D-7^b9 CMaj7^b9 E-7^b9 D-7^b9

C

35

39

D Solo

F^bMaj7¹³/A A add2 F^bMaj7¹³/A D^bMaj7⁹

43

Depois Solo D.C. al Fine