



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

RELATÓRIO DE PROJECTO ARTÍSTICO

“A EVOLUÇÃO DA FORMA”

**Composição e orquestração de seis peças originais para decateto
de jazz**

Nelson José Cascais de Carvalho

Mestrado em música

Outubro de 2012

Relatório de projeto artístico preparado sob a orientação do Professor Orientador João Paulo Esteves da Silva e submetido à Escola Superior de Música de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Música

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, João Paulo Esteves da Silva, pela inspiração musical e sábias palavras

Ao Pedro Moreira pelas rápidas e sempre muito esclarecedoras conversas que tivemos

Ao João Moreira pela motivação e apoio

Ao Carlos Cruz pelas agradáveis e proveitosas trocas de ideias e experiências musicais

À Eeva Tuuhea por estar sempre disponível para ajudar os seus amigos

Aos incansáveis e fantásticos músicos do decateto, pela dedicação e entrega à música e ao projecto: Ricardo Toscano, Federico Pascucci, Paulo Gaspar, Diogo Duque, Nuno Cunha, Luís Cunha, Gil Gonçalves, Óscar Graça e Bruno Pedroso

A todos os músicos com quem tive e tenho tido o privilégio de tocar

Quero ainda agradecer às minhas musas inspiradoras: a minha mulher, Sara, e as nossas filhas Madalena e Margarida

Resumo

O presente relatório centra-se no projeto artístico Nelson Cascais Decateto “A Evolução da Forma” o qual consiste na composição de música original e orquestração de composições próprias já existentes para decateto de jazz constituído por: saxofone alto, saxofone tenor, clarinete baixo, trompete, trompa, trombone, tuba, fender rhodes, contrabaixo e bateria; na sua gravação para futura edição discográfica e na apresentação ao público através da realização de um recital.

Começarei por expôr o meu posicionamento relativamente à música em geral e ao jazz em particular assim como a contextualização estética deste projecto.

Seguidamente identificarei os desafios e estímulos que este tipo de trabalho me colocou em termos composicionais e farei uma descrição da composição musical, identificando para cada peça: a ideia inicial e/ou fonte inspiracional; o processo de escrita desenvolvido; a identificação e análise dos motivos melódicos; considerações ao nível harmónico e estrutural; considerações acerca dos espaços reservados às improvisações. Refiro também em que medida a escrita contempla eventuais alterações que podem resultar de observações práticas nos ensaios, de sugestões dos músicos e da adaptação às idiosincrasias técnicas e estilísticas dos executantes.

Procurarei ainda mostrar como organizei e geri os ensaios bem como o modo como estes influíram efectivamente na música; a planificação da gravação e futura edição discográfica; a planificação do recital; e por fim teço algumas considerações acerca das expectativas e dos problemas que este tipo de ensemble pode suscitar e encontrar no paradigma cultural português.

No sentido de clarificar e compreender como estes processos, que em muitos casos vão para além do universo estritamente musical, se desenvolvem e se interrelacionam e procurando identificar os vários factores que podem condicionar o trabalho nas suas diferentes etapas, formulo questões e procuro respostas aos problemas decorrentes da observação e reflexão sobre a minha própria experiência enquanto músico, contrabaixista, compositor e produtor do projeto artístico aqui apresentado.

Palavras chave

jazz, improvisação, composição, gravação

Abstract

This report focuses on the artistic project Nelson Cascais Decateto “ The Evolution of the Form” consisting of both original compositions and orchestrating already existing compositions for a jazz decatet with the following instruments: alto saxophone/clarinet in Bb, tenor saxophone/ flute, bass clarinet, trumpet, french horn, trombone, tuba, fender rhodes, double bass and drums; on its recording for a future record edition and on a public presentation by the means of a recital.

Initially I will wish to show my position when it comes to music, generally speaking, and to jazz in particular, as well as to the aesthetic contextualising of this project.

Following this, I will identify the challenges and stimuli which this type of music has brought to me in terms of composition and I will analyse musical composition, identifying the following for each piece: the initial idea, and/or the source of inspiration; the development of the writing process; the identification and analysis of melodic motives; thoughts regarding harmony and structure; thoughts on space reserved for the improvisation. I will also refer to how the written music takes into consideration eventual changes that can result from practical observations at rehearsals, from musicians’ suggestions and from adaptation to technical and stylistic idiosyncrasies of those playing. In addition to this, I seek to show how I organised and directed the rehearsals as well as the way they effectively influenced the music; the recording plans and the future CD; the planning of the recital; and lastly, I put together some ideas on the expectations and problems that this type of music may encounter in the Portuguese and international paradigm.

In order to clarify and understand how these processes, which often go beyond the strictly musical world, inherent factors develop and interrelate and seeking to identify the inherent factors which may condition the work at the different stages, I make questions and look for the answers to the reoccurring problems with observation and reflection on my own experience as a musician, bass player, composer and producer of the artistic project presented here.

Keywords

jazz, improvisation, composition, recording

Índice

Introdução	11
Justificação e relevância temática	11
Contextualização	12
Objectivos e metodologia	13
Acerca da música e do jazz	14
A composição	16
Apresentação das peças	19
1 A evolução da forma	19
2 Hurly burly	20
3 Zulu baby	22
4 Moustapha	23
5 O coreto	24
6 Bola de Cristal	25
Os ensaios	26
A planificação da gravação	27
Reflexão final	28
Bibliografia	29
A evolução da forma - partituras	31
Anexo I – CD áudio “A evolução da forma”	

Introdução

Justificação e relevância temática

O objecto do presente projecto artístico surge a partir de uma reflexão sobre o meu trabalho enquanto músico de jazz português, desde o início da minha carreira à actualidade, procurando compreender, dos vários domínios que esta actividade abraça, nomeadamente a improvisação, a interpretação, a composição, a actividade de *sideman* ou a liderança do próprio grupo, qual tem sido para mais determinante em termos de definição da minha personalidade artística.

Acredito que, fazendo uma retrospectiva, a composição assume um lugar de especial relevo no meu percurso.

A expressão através da música começou desde muito cedo a manifestar-se através de dois processos que muito têm em comum: a improvisação, que acontece em tempo real e onde impera a espontaneidade, e a composição que é no fundo um processo muito semelhante à improvisação mas no qual existe tempo para decidir, para voltar atrás, para corrigir e alterar.

Estes dois campos de acção surgiram em simultâneo na minha vida tendo escrito a minha primeira peça ainda enquanto estudante na Escola de Jazz do Hot Clube no ano de 1994.

Desde então o meu trabalho ao nível da composição desenvolveu-se quase exclusivamente para formações instrumentais de reduzida dimensão como o clássico quinteto de jazz com trompete ou guitarra eléctrica, saxofone, piano, contrabaixo e bateria.

Considero, por um lado, que o meu trabalho apresenta uma evolução em termos estéticos, resultante de uma constante curiosidade relativamente às novas correntes que vão surgindo nos principais meios culturais internacionais onde a música improvisada tem maior expressão com particular atenção à cena nova iorquina com a qual eu e grande parte dos músicos portugueses da minha geração se identificam especialmente, mas também fruto da permeabilidade que tento manter relativamente a influências das mais variadas áreas e quadrantes musicais.

Por outro, mantive a escrita para a formação de quinteto de uma forma constante ao

longo dos anos deixando muitos caminhos por explorar.

No entanto, a escrita para uma formação alargada sempre me despertou o interesse e tem estado, nos últimos anos, nos meus horizontes como um projecto a abraçar no futuro.

Neste sentido, para o projeto artístico aqui em foco, procurei um objecto que se mostrasse coerente com o meu trabalho realizado no passado recente, que pudesse representar uma continuidade e que, simultaneamente, constituísse um desafio a nível artístico, conceptual e técnico.

A escrita de música original e arranjos de temas originais para um decateto de jazz afigurou-se-me como um projeto estimulante pois colocar-me-ia perante o desafio de explorar caminhos até agora desconhecidos para mim e, conseqüentemente, poderia constituir um contributo muito positivo para a diversificação do meu trabalho.

Contextualização

Encontramos na história do jazz vários exemplos de formações instrumentais que se situam entre o pequeno *combo* e a *big band* como as gravações do noneto de Miles Davis “*The birth of the cool*”, John Coltrane “*Ascension*”, George Russell “*New York, N.Y.*” e Herbie Hancock “*The prisoner*”. Estas incontornáveis obras fazem parte das minhas mais fortes referências musicais e tiveram uma influência determinante na construção do meu imaginário musical e conseqüentemente na conceção deste projeto artístico.

Olhando para o panorama do jazz português, podemos observar uma dinâmica muito significativa tanto pelo número de propostas num vasto leque de correntes estéticas como pelo nível técnico e conceptual das mesmas.

No entanto é possível verificar que existe uma predominância de projetos de reduzida dimensão como trios, quartetos e quintetos bem como algumas orquestras de jazz havendo uma clara escassez de ensembles que se situem entre estes dois formatos. Refiro-me por exemplo a formações como o octeto, o noneto ou o decateto.

A escrita para este tipo de formação não tem ainda em Portugal uma grande

expressão e esta foi também uma das razões que me levaram a decidir compor para decateto.

Objectivos e Metodologia

Ao propor-me a levar a cabo a composição de um conjunto de peças para decateto de jazz, a sua gravação em Cd e posterior edição bem como a sua apresentação em concerto, fi-lo com a convicção de poder contribuir positivamente para a música improvisada, para o jazz e para a música portuguesa realizando um trabalho estimulante, que me colocou perante novos problemas e desafios técnicos e criativos, e no qual procurei alcançar um resultado final original e coerente com o meu trabalho anterior.

Nesse sentido propus-me a compor quatro peças originais totalmente pensadas para esta formação e para os músicos integrantes do decateto, às quais se somam duas outras composições da minha autoria escritas anteriormente para quinteto e agora orquestradas para esta instrumentação.

Para consumir este objectivo organizei o trabalho em quatro fases: composição, planeamento e gestão dos ensaios, planeamento da gravação e planeamento do recital.

Relativamente à composição, procurei referencias em universos musicais fora do jazz que considero muito interessantes como o folclore búlgaro, a música tradicional do Magreb - mais especificamente a música *Gnawa*, a música afro-cubana, o serialismo dodecafónico e o rock.

Esta pesquisa serviu de inspiração para a criação de motivos melódicos e rítmicos que foram o ponto de partida para a composição das quatro peças originais.

Desenvolvi a escrita das composições originais assim como das orquestrações para decateto das duas peças já existentes de um modo essencialmente intuitivo por forma a conseguir um resultado o mais espontâneo e verdadeiro possível. Recorri, no entanto, sempre que se verificou necessário, a literatura específica como o método de orquestração de Rimsky Korsakov e o livro de análise de partituras de big band *Inside the Score*. Recorri também à análise das partituras de “The birth of the cool”.

Embora tenha procurado definir previamente o que pretendia de cada peça em termos estruturais, número de solos e quais os solistas a intervirem em cada secção destinada a esse fim, manteve a composição aberta às eventuais alterações que pudessem vir a decorrer da experiência nos ensaios. A distribuição dos solistas pelas várias secções de solos foi feita levando em conta o tipo de discurso de cada solista por forma a conseguir criar determinados ambientes e sonoridades favoráveis ao que pretendia de cada peça.

Dada dimensão do ensemble verificou-se necessária uma cuidadosa planificação dos ensaios.

Os ensaios foram registados em áudio para posterior audição com o propósito de ir percebendo por um lado, o que soava bem e que se tornaria, portanto, definitivo e por outro o que deveria ser alterado com vista a alcançar o melhor resultado final.

O planeamento da gravação para futura edição discográfica consistiu em primeiro lugar na definição do tipo de som que melhor se adequaria à música. No sentido de obter um som orgânico e o mais fiel ao som real e acústico do ensemble a gravação será realizada à semelhança das gravações dos anos 50 e 60 do século passado, em que todos os músicos estão na mesma sala - esta deverá ter condições acústicas que favoreçam este tipo de música, a secção rítmica será isolada por biombos de meia altura e será usado um número mínimo de microfones.

Esta técnica de gravação tem, no entanto, a desvantagem de não permitir *overdubs*, o que exigirá um trabalho de ensaios muito exigente por forma a minimizar o erro e garantir a exequibilidade da gravação.

Acerca da música e do jazz

A minha postura relativamente à criação artística em geral alicerça-se na expressão individual, na necessidade de partilhar com os demais a minha visão da vida e do mundo.

Sou músico porque sinto esta necessidade de me expressar artisticamente e porque encontro prazer e felicidade na comunicação que estabeleço com os músicos e com o público.

Como uma grande parte dos músicos de jazz, o meu quotidiano envolve várias actividades como a prática do instrumento, a constante pesquisa musical, a composição, o ensino, os ensaios, a gravação e os concertos; esta última é a que considero mais importante, e que, no fundo, justifica as anteriores. Num concerto de música improvisada o músico estabelece um contacto muito próximo com o público, comunicando com este através da sua música e recebendo os seus sinais, que o afetam e conseqüentemente afetam o seu discurso. Neste processo comunicativo a música deixa de ser sua, passa a pertencer também a essas pessoas que a escutam, porque estão também envolvidas no ato criativo, que está a acontecer naquele espaço e tempo.

Considero um privilégio poder estar envolvido, enquanto músico, num fenómeno tão incrível e tão necessário ao homem como é o da experiência musical.

“Um artista é uma pessoa que passa a sua vida a tentando estabelecer contacto com o seu eu interior e que tenta partilhar essas perceções com o mundo através de uma forma de arte. A obra artística é um espelho dos seus sentimentos e pensamentos e estes são refletidos para o mundo os ver e considerar.” (Liebman, 1996: 1)

O músico de jazz comunica pois com o mundo num diálogo constante que é vital para a sua criatividade.

O seu processo criativo alimenta-se dos sinais, dos estímulos que recebe do meio que o rodeia, mas também da procura da voz interior. Quando estas duas coisas se conjugam o músico desenvolve uma personalidade artística que o torna único e especial.

Enquanto compositor, mas também enquanto performer, oriento-me por estes princípios.

Interessa-me a mesclagem, a integração de elementos de várias fontes musicais; a observação de outras artes e dos pontos de contacto que com elas se podem criar; procuro manter uma total abertura às demais influências, considerando todos os caminhos como válidos e passíveis de serem explorados; procuro que, no acto de compor e de improvisar a decisão por este ou por aquele caminho seja o menos

possível condicionada por preconceitos estilísticos (Meyer, 1956: 45)

Olhando para a história do jazz verificamos que na gênese das criações mais marcantes estão precisamente estas premissas e como elas são determinantes para a transformação e evolução desta forma de arte que é seguramente uma das mais universais artes contemporâneas.

Considero importante conhecer a história do jazz e é para mim muito interessante pesquisar e tentar encontrar elementos que possam ser integrados na minha música com o objectivo de manter um elo com o passado e desta forma dar-lhe um sentido de continuidade.

Pretendo que a música que escrevo e toco seja contemporânea, que reflita o mundo em que vivo, tentando evitar os caminhos óbvios e procurando que cada criação possa contribuir para dar um passo em frente. Mas não procuro a inovação forçada pelo corte com o passado, pela renegação do legado do jazz que é para mim de um valor e dimensão inestimáveis. Acredito que a inovação acontece pela transformação que ocorre quando pegamos em algo que existe e o reciclamos, através da nossa criatividade, resultando em algo pessoal e, eventualmente, original e inovador.

A inovação, na forma com eu a descrevo, não nasce do acaso. É uma linha de desenvolvimento por vezes sinuosa, e tem sempre as suas raízes algures no passado. Tudo vem de algo – é a lei natural da vida e da natureza. Só aqueles que são ignorantes em relação ao passado considerarão algo totalmente novo atribuindo-lhe uma aura de incredibilidade. Se pesquisarmos profundamente, encontraremos no passado os antecedentes da maioria dos actos criativos. (Liebman, 1996: 19)

A composição

Ao propor-me a escrever para um decateto procurei imaginar que sonoridade poderia obter de um ensemble com esta dimensão e qual a instrumentação que melhor poderia produzir essa sonoridade.

Tive como principal referência o noneto de Miles Davis com o qual realizou, em 1948, as gravações que viriam a ser compiladas no disco “The birth of the cool”.

Constituído por saxofone alto, saxofone barítono, trompete, trompa, trombone, tuba, piano contrabaixo e bateria, sua sonoridade, possibilidades tímbricas e soluções orquestrais que permite são de uma imensa beleza e serviu de estímulo para a ideia de escrever para um grupo de maior dimensão.

A partir deste modelo arquitetei a instrumentação do decajeto optando por prescindir do saxofone barítono e do piano acústico, introduzindo o saxofone tenor, o clarinete baixo e o piano elétrico Fender Rhodes. Em duas das peças dois dos instrumentistas tocam, como alternativa ao saxofone alto e ao saxofone tenor, a flauta transversal e o clarinete em si bemol respectivamente.

No fundo interessou-me uma instrumentação que pudesse produzir uma sonoridade mais contemporânea e que fosse ao encontro das ambiências exóticas que algumas das peças viriam a exigir.

Compor um repertório para um ensemble com estas características constituiu um desafio pelo facto de ser um área com a qual tive muito pouco contacto.

Procurei tirar partido das possibilidades composicionais que este tipo de formação oferece mas, simultaneamente, procurei reservar espaço para a improvisação e contribuição individual de cada elemento do ensemble.

Quis que todos os instrumentos tivessem partes interessantes e desafiantes pelo que toda a escrita foi desenvolvida nesse sentido, procurando que todas as passagens fossem melodicamente estimulantes e que existisse um momento de protagonismo para todos os instrumentos, mesmo que apenas pontualmente, ao longo das seis peças que constituem “A evolução da forma”.

Considero que uma composição de jazz é sempre um processo em curso na medida em que a liberdade que é dada aos músicos tanto na interpretação da música escrita como nos seus solos improvisados afeta-a e transforma-a e estes fenómenos foram levados em conta durante o trabalho de composição e orquestração.

Ao ser tocada a música pode ser transformada, podem ser tomados caminhos diferentes dos previstos. Existe, na música que escrevi, espaço para que essas mutações aconteçam mas para tal acontecer é fundamental a existência de uma boa comunicação entre os músicos pois dela depende a fruição do processo criativo em tempo real.

Com base neste pensamento a escolha dos músicos foi cuidadosamente refletida

tendo sido levados em consideração os seguintes fatores: capacidade técnica, criatividade, personalidade musical e empatia a nível pessoal. Considero este último fator de grande importância porque acredito que um bom relacionamento humano reflete-se positivamente na música. Se isto é verdade para qualquer trabalho em grupo penso que é ainda mais determinante num grupo de música improvisada, onde é necessário arriscar, seguir por caminhos desconhecidos, onde a probabilidade do erro acontecer é maior e onde este não deve ser considerado como algo negativo mas sim como uma oportunidade para construir algo espontâneo e original. Isto só é possível quando a relação entre os músicos assenta sobre uma base de grande confiança e apoio.

A imprevisibilidade da música é tão maior quanto maior for a predisposição dos músicos a esta mesma imprevisibilidade, ou seja, quanto maior for a sua abertura e capacidade de resposta aos estímulos e propostas dos outros músicos.

A conjugação destes fenómenos resulta numa música espontânea, criativa e particular, que é muito gratificante para todas as partes envolvidas na sua criação.

Estas são características que procuro ter em toda a música que produzo e creio ter conseguido alcançar esse objectivo neste projeto.

Procurando fazer uma projecção do recital e da gravação achei necessário definir uma ordem de apresentação das peças que se mostrasse equilibrada e dinâmica por forma a manter o interesse e a atenção do ouvinte.

Assim, defini o programa seguindo critérios como andamento, tonalidade, estilo e intensidade.

Eis o resultado que me pareceu mais equilibrado:

A evolução da forma

Hurly burly

Zulu baby

Moustapha

O coreto

Bola de cristal

Apresentação das peças:

1 A evolução da forma

Esta peça tem como fonte inspiracional o poema “A evolução da forma” de Rumi, poeta místico persa do Sec. XIII e é a peça que dá nome ao projecto. O poema místico em questão fala-nos da passagem do homem pelo mundo físico, da caminhada que vai do nascimento à morte e de como a sua partida não é um fim mas apenas mais uma etapa através da qual perdura a sua alma.

Partindo deste pensamento de continuidade construí a peça a partir de três motivos melódicos que são introduzidos ao longo de várias secções num contexto harmónico modal cujo centro tonal é lá menor frígio.

A peça inicia-se com uma introdução contemplativa criada por um ostinato de piano sobre o qual se desenvolve um solo improvisado de contrabaixo que conduzirá a um segundo ostinato.

Esta secção origina um efeito de expectativa que é determinante para a instalação do ambiente geral da peça.

O segundo ostinato, que marca o início da segunda secção, é executado pelo contrabaixo e é inspirado nos padrões rítmicos das danças tradicionais búlgaras. Está construído sobre um compasso de 9/4 e pode ser compreendido da seguinte forma: 5/8 + 5/8 + 5/8 + 3/8 (exemplo 1)



Exemplo 1 – A evolução da forma, linha de baixo inicial

Nesta secção é apresentada uma primeira melodia que assume a função de *leitmotiv* (exemplo 2) sendo o elemento unificador de toda a obra, coexistindo com as restantes melodias que vão surgindo no decorrer da peça.



Exemplo 2 – A evolução da forma, *leitmotiv*

Seguidamente é exposto o tema principal que consiste numa melodia inspirada na música tradicional persa. Indo ao encontro da mensagem do poema, esta melodia não volta a ser ouvida, fica no passado deixando a música prosseguir o seu caminho conduzindo-nos à secção seguinte na qual acontece o primeiro solo improvisado pelo saxofone.

Durante esta secção ressurge o *leitmotiv*, como *background*, num crescendo que culmina num intenso clímax no qual se produz uma modulação para Eb que marcará o início do solo seguinte.

O solo de piano gravita entre Lá frígio e Mi bemol frígio criando-se deste modo um clima de tensão e mistério. Nesta secção é introduzido um terceiro motivo melódico que, em simultâneo com o *leitmotiv*, forma um *background* que ressurgirá destacadamente no final da peça.

Segue-se um solo absoluto de contrabaixo que culmina num novo ostinato que é no fundo uma variação do ostinato anteriormente apresentado pelo contrabaixo durante o tema principal e que conduz ao solo de trompete que se manterá a improvisar até ao final da peça.

Na secção final os sopros tocam as duas melodias num processo somatório e repetitivo gerador de um efeito “hipnótico” e de grande intensidade.

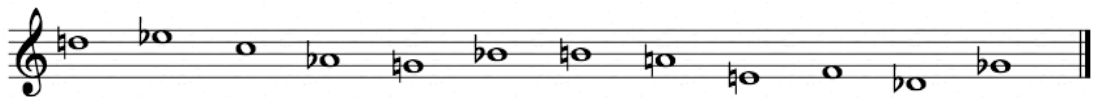
2 Hurly burly

O ponto de partida para esta peça foi uma reflexão sobre a forma como o homem moderno vive nas grandes cidades com toda a agitação, ritmo vertiginoso, pressões e tensões da vida urbana e a de como consegue encontrar o seu equilíbrio num cenário que poder-se-ia definir como um “caos organizado”.

Procurando expressar esta imagem através da música escolhi explorar o campo da

atonalidade recorrendo às técnicas de composição do serialismo dodecafónico. O objectivo foi criar um ambiente sonoro semelhante ao que pode ser obtido num contexto de livre improvisação colectiva mas procurando ter a pulsação rítmica e uma certa coerência melódica por forma a conseguir expressar essa ideia de “caos organizado”.

Neste sentido criei uma série dodecafónica, exibida no exemplo 1, a partir da qual desenvolvi toda a composição.



Exemplo 1 – série dodecafónica para a composição “Hurly burly”

Esta inicia-se com uma secção que se repete indefinidamente e na qual se dá lugar a um solo improvisado em que as madeiras e os metais vão entrando e saindo como uma representação dos sons e ruídos urbanos. Esta improvisação coletiva processa-se sobre uma parte de piano e contrabaixo escrita e sobre uma pulsação rítmica constante que é assegurada pela bateria que acompanha em *swing feel*. A discussão entre os solistas evolui tornando-se cada vez mais intensa e frenética até degenerar no caos absoluto.

Segue-se uma segunda secção totalmente escrita que envolve novamente todo o ensemble e que, embora harmonicamente ambígua e com sucessivas oscilações no tempo, evidencia uma certa ordem, simbolizando deste modo o “caos organizado”. A parte final desta secção apresenta variações no andamento e portanto tem de ser conduzida.

Nesta peça, talvez mais do que nas restantes, o rigor da partitura contrapõe-se à liberdade total das improvisações.

3 Zulu baby

Este tema foi originalmente composto para quinteto de jazz com saxofone, guitarra, piano, contrabaixo e bateria. A sua adaptação para decaeteto afigurou-se-me muito interessante pelo facto de ter uma estética próxima do jazz contemporâneo e deste modo poder integrar-se harmoniosamente no projecto.

Por outro lado apresenta uma complexidade rítmica resultante das pontuações rítmicas irregulares que se contrapõem à melodia que me permitiu tirar grande partido da instrumentação do ensemble.

Ao nível da estrutura este tema possuía já no seu estado original uma sequência de secções semelhante à composição “A evolução da forma”, a peça central deste projecto.

Aqui existe uma melodia que é exposta inicialmente, seguida de duas secções de solos entre as quais surge uma segunda secção temática; a secção final é uma variação à melodia que separa os solos. O objectivo pretendido, tal como em “A evolução da forma”, é transmitir a mesma sensação de continuidade e de movimento.

Todo o material melódico e harmónico deriva de um *cluster* a partir do qual se desenvolve a melodia e são construídos os acordes pela transposição e sobreposição deste a diferentes baixos, tal como é mostrado no Exemplo 3.

The image displays musical notation for 'Zulu Baby'. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff shows two systems of chord voicings. The first system is in treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, showing complex, overlapping chords. The second system is in bass clef, showing a bass line with long notes and some rests, providing a harmonic foundation for the chords above.

Exemplo 3 – Zulu Baby, melodia e voicings dos acordes

Este *cluster* funciona como elemento unificador da peça.

A secção destinada aos solos apresenta uma progressão harmónica cíclica gerada

pela linha de baixo cromática descendente que provoca um efeito de espiral vertiginosa. Também aqui se verifica a sensação de movimento contínuo pela ausência de um ponto de repouso. Este tipo de progressão harmónica pode ser encontrada em muitas das composições do baixista Steve Swallow.

Sendo a melodia que serve de interlúdio entre os solos muito semelhante à melodia final, optei por diferenciar estas duas secções por via da orquestração. Assim, no interlúdio a melodia é harmonizada a quatro vozes, no estilo Basie - 4 part (Wright, 1982: 9). Dado o rápido andamento, para obter um resultado mais limpo e preciso, optei por prescindir do clarinete baixo, da trompa e da tuba nesta secção.

Segue-se uma nova estrutura harmónica para solos que apresenta um novo centro tonal. Enquanto a primeira tem o centro tonal em dó menor esta agora centra-se em mi bemol menor.

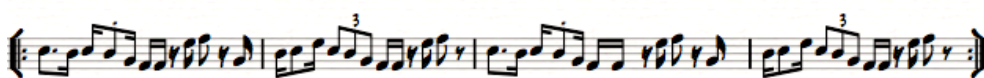
A melodia final é tocada em uníssonos pelo saxofone alto, pelo saxofone tenor e pelo trompete enquanto os restantes sopros fazem o *comping* da harmonia.

4 Moustapha

Uma dos universos musicais que considero fascinantes é a música *Gnawa*, praticada pelas tribos *Sufi* de Marrocos. Tal como grande parte da música tradicional africana a *Gnawa* apresenta uma grande riqueza poli-rítmica, onde é frequente a coexistência da subdivisão binária e ternária do tempo, e onde predominam os padrões melódicos e rítmicos repetitivos. (Arom, 1991: 206)

Procurei para esta peça criar um ostinato semelhante aos que são executados pelo Gimbri, instrumento muito comum na música *Gnawa*, cuja função equivale ao baixo na música ocidental.

Este padrão melódico e rítmico está construído com uma subdivisão rítmica binária e ternária e é o motivo central do tema sendo apresentado pelo contrabaixo e dobrado pela tuba (exemplo 4).



Exemplo 4 – Moustapha, ostinato contrabaixo e tuba

Sobre este ostinato são expostas duas melodias cuja subdivisão do tempo é ora binária, ora ternária, criando-se assim um efeito polirítmico entre as melodias e o baixo.

A bateria executa padrões rítmicos repetitivos, emulando os tambores africanos, que podem alternar entre a subdivisão binária e ternária ou tocar mesmo as duas em simultâneo.

Em termos harmónicos esta peça apresenta um contexto modal, à semelhança da que se passa na música *Gnawa*, e está baseada nas escalas pentatónicas menores de Mi, Sol e Ré que surgem nas diferentes secções do tema.

Estas três tonalidades são usadas na estrutura harmónica para os solos improvisados.

5 O coreto

Este tema nasceu de uma simples e curta melodia composta ao piano e que me remeteu para as sonoridades das bandas filarmónicas que escutei ocasionalmente durante a minha infância. Este breve contacto com as bandas de coreto pode justificar o facto de, anos mais tarde, me ter interessado especialmente pelo trabalho do contrabaixista Charlie Haden com a *Liberation Music Orchestra* cujas orquestrações, no primeiro disco homónimo, foram levadas a cabo por Carla Bley a partir de canções populares revolucionárias da guerra civil espanhola e que de alguma forma se aproxima ao universo sonoro da música filarmónica. A música presente nesta obra é tocante pela sua simplicidade e pela intensidade e profundidade com que é executada.

Com “O coreto” pretendi homenagear Charlie Haden, por ser para mim uma referência maior, mas também celebrar o poder que a música possui enquanto veículo para uma mensagem de justiça e solidariedade.

Neste sentido esta peça desenvolve-se sobre esta ideia de banda filarmónica, assente na simplicidade melódica e harmónica, deixando espaço aos músicos para

intervirem e completarem a música por meio das suas improvisações.

Para conseguir uma aproximação à sonoridade das bandas filarmónicas optei por usar o clarinete em Bb no lugar do saxofone alto bem e o feliscórnio em vez do trompete.

Esta instrumentação contrasta com a das restantes peças contribuindo deste modo para a diversificação do som do ensemble.

Pela simplicidade da escrita esta peça revelou-se, de entre as seis peças que compõem “A evolução da forma”, aquela que apresentou menor dificuldade de execução e por esta razão tomou menos tempo de ensaio.

A estrutura inicial consistia na exposição do tema só pelos sopros, seguida de duas reexposições com a secção rítmica, solos de saxofone tenor, sax alto, fender rhodes e trompete e para finalizar o tema era reexposto uma única vez com uma orquestração diferente.

Da experiência dos ensaios resultou uma alteração estrutural na qual o tema passa a ser reexposto duas vezes ao longo das quais se mantém o solo de trompete à semelhança do que acontece no tema “A evolução da forma”. Esta solução acentua o dramatismo e intensidade da peça e contribui deste modo para a homogeneidade conceptual das seis composições.

6 Bola de cristal

Esta peça, tal como o tema “Zulu baby”, foi composta para quinteto de jazz e sendo uma das minhas mais recentes composições insere-se perfeitamente na estética que exploro neste projecto.

Esta peça é muito representativa da mistura de influências que procuro ter na música que escrevo porque contém referências a vários universos musicais e porque o resultado final apresenta uma sonoridade muito urbana e contemporânea.

A peça inicia-se com uma introdução de fender rhodes instalando um ciclo harmónico de cinco compassos que se repetirá ao longo de toda a primeira secção do tema e sobre o qual será exposta toda a melodia. O contrabaixo toca uma linha baseada no *tumbao* da música afro-cubana que é dobrada pelo f. rhodes e a bateria

acompanha com um ritmo de *drum 'n' bass*.

Segue-se uma secção de solo de bateria, que pretende contrariar a vulgar sequência de solos em que o solo de bateria surge em último lugar ou no final do tema.

Após o solo de bateria inicia-se uma secção de solos sobre a harmonia do tema final.

Também aqui inverto a ordem convencional ao colocar o solo antes do tema; este virá a surgir durante o solo de piano que se manterá a improvisar até ao final da peça. O tema final consiste numa melodia inspirada no hard rock dos anos 80.

O tema final é tocado pelo contrabaixo, pela tuba, pelo trombone, pela trompa e pelo clarinete baixo por forma a obter uma sonoridade grave e poderosa que acentua o carácter conclusivo da melodia.

Os ensaios

O organização dos ensaios revelou-se uma tarefa muito complexa pela dificuldade em encontrar disponibilidade comum entre os dez elementos do ensemble. Este problema obrigou-me a introduzir alterações à primeira seleção de músicos que convidei para integrarem o decateto. Foi necessária a elaboração de um mapa de disponibilidades e foram efetuados múltiplos contactos por email, telefone e mensagens escritas por forma a conseguir agendar ensaios com a presença de todos os membros do grupo.

Outro problema que derivou da dimensão e instrumentação do grupo foi o de encontrar um espaço que pudesse acolher os músicos e que possuísse por exemplo um teclado fender rhodes.

Ultrapassados estes problemas organizei os ensaios em períodos de 2 ou 3 horas consoante a disponibilidade dos músicos.

Optei por começar por fazer uma passagem por todas as peças para que os músicos ficassem com uma ideia do som geral do projecto. Em seguida trabalhei peça a peça procurando apurar o que me soava bem e que seria, portanto, definitivo e o que necessitaria ser alterado ou até eliminado.

Foram várias as alterações na composição que derivaram da experiência nos

ensaios como por exemplo a eliminação de uma secção no tema “Moustapha” por concluir que esta, em que a melodia estava harmonizada, contrastava negativamente com a sonoridade essencialmente homofónica que caracteriza a peça; no tema “Bola de cristal” foi necessária a eliminação de um fragmento de uma frase na parte do trombone de modo a permitir a exequibilidade da passagem.

As intervenções solísticas foram decididas em conjunto, embora em algumas das peças eu já tivesse uma ideia dos solistas que pretendia.

A complexidade da escrita verificada nas peças “A Evolução da forma”, “Bola de cristal”, “Zulu baby” levou a que fossem necessários mais ensaios além dos três inicialmente previstos por forma a garantir a boa execução da música escrita e sobretudo permitir a familiarização com a música que considero ser necessária para que esta possa soar orgânica, intensa e interactiva mas relaxada.

As peças “Moustapha”, “Hurly burly” e “O coreto” não apresentaram grande dificuldade e foram aquelas às quais foi dedicado menos tempo de ensaio.

Penso que o sucesso dos ensaios e os resultados obtidos devem-se à elevada participação e capacidade de concentração dos músicos e à abertura e atenção dadas às sugestões, propostas e opiniões de todos os elementos.

Planificação da gravação

A gravação deste trabalho tendo em vista uma futura edição discográfica será realizada segundo os métodos de gravação praticados nos anos 50 do século passado que criaram um som muito característico que podemos escutar nas lendárias gravações para etiquetas como a Blue Note, Riverside, Impulse!, Verve e Columbia. Esta sonoridade é frequentemente associada ao também lendário engenheiro de som Rudy Van Gelder, responsável pela gravação de centenas de obras clássicas do mestres como John Coltrane, Thelonious Monk, Miles Davis, Wayne Shorter, entre muito outros.

Neste sentido a captação será realizada com todos os músicos na mesma sala, usar-se-á um número mínimo de microfones e o registo será feito em fita magnética com o objectivo de obter uma sonoridade mais fiel à realidade, contrariando deste

modo o som demasiado processado e frio que, na minha opinião, uma grande parte das gravações atuais apresenta.

Planeio realizar a gravação em duas sessões num total de 10 horas de gravação efectiva.

Os custos de produção da gravação e da posterior edição serão suportados por mim embora possa vir a dispor de um eventual apoio entretanto solicitado à GDA (Gestão dos Direitos dos Artistas), no âmbito do programa de apoio à edição fonográfica que é promovido pelo fundo cultural desta instituição.

Reflexão final

A experiência de escrever para um decateto, de ver a música a ganhar vida nos ensaios, de a partilhar com os músicos que se disponibilizaram a participar neste projeto bem com a aprendizagem que representou, foram extremamente gratificantes.

Chegado aqui, torna-se quase imperativo que este projecto tenha continuidade.

Mas uma questão coloca-se de imediato. Em que medida é viável a manutenção de um grupo desta dimensão?

Acredito que existe curiosidade e receptividade da parte do público relativamente a este tipo de ensemble e ao tipo de música que ele pode apresentar, mas isso não é suficiente. Um grupo desta dimensão envolve custos elevados na medida em que todos os seus elementos são músicos profissionais e portanto cobram o seu justo e merecido cache, a logística é complexa e dispendiosa e garantir a disponibilidade de dez músicos na cidade de Lisboa é algo que toca o limite do possível.

Se por um lado ficam afastados à partida pequenos palcos sem capacidade financeira para acolher um projeto assim, como por exemplo clubes de jazz, ou ciclos de concertos com baixo orçamento, por outro existe um circuito de festivais bastante significativo com uma maior capacidade financeira e onde é, portanto, viável apresentar o decateto.

A internacionalização afigura-se também difícil pela mesma razão; a localização geográfica de Portugal dificulta o acesso aos palcos estrangeiros porque

naturalmente as despesas ao nível das deslocações e alojamento são muito elevadas.

Eu, tal como a grande parte dos músicos de jazz portugueses, por escassez de profissionais do espetáculo com actividade na área do jazz, concentro em mim, inevitavelmente, inúmeras tarefas: músico, produtor, agente, manager, editor, etc.

Nestas condições, produzir um decateto exige uma disponibilidade muito grande e uma concentração de energias que deixam de ser aplicadas noutras áreas que são fundamentais e, no fundo, primordiais como a prática do instrumento e a composição.

É com este dilema que o músico de jazz contemporâneo se vê confrontado e nele tem de encontrar um ponto de equilíbrio.

No entanto a música é poderosa e quando nos dedicamos a esta arte com paixão e determinação conseguimos derrubar barreiras, realizar os nossos sonhos e alcançar os nossos objectivos.

Como músico de jazz que sou estou habituado a improvisar, a encontrar soluções e a trilhar caminhos por vezes adversos.

Com este pensamento de esperança e determinação espero poder continuar a explorar a escrita para decateto e levar a música a quem a queira escutar.

Bibliografia

HADEN, Charlie, Liberation Music Orchestra [CD], Impulse!, 1969

COLTRANE, John, Ascension [CD], Impulse!, 1966

DAVIS, Miles, The Birth of the Cool [CD], Capitol Records, 1957

HANCOCK, Herbie, The Prisoner [CD], Blue Note, 1969

LIEBMAN, David, Self-Portrait of a Jazz Musician, Musical Thoughts and Realities. Rottenburg N., Germany. Advance Music, 1996

MEYER, Leonard B., Emotion and Meaning in Music, Chicago, University of Chicago Press, 1956

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas, Principles of Orchestration, with Musical Examples

Drawn from His Own Works, New York, E.F. Kalmus Orchestra Scores, Inc., 1933

RUSSELL, George, New York, N.Y. [CD], Decca, 1959

SHIMA, Arom, African Polyphony and Polyrhythm, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

WRIGHT, Rayburn, Inside the Score, New York, Kendor Music, 1982

A EVOLUÇÃO DA FORMA
seis composições para decateto de jazz

Nelson Cascais

A EVOLUÇÃO DA FORMA

A EVOLUÇÃO DA FORMA

♩ = 168

Nelson Cascais

Intro bass solo

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Bass Clarinet

Trumpet

Horn

Trombone

Tuba

Fender Rhodes

Bass

Drums

straight 8's

A

5 on cue

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trumpet

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

A on cue

9 **B**

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax.

B. Cl.

Trumpet

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr. **B**

15

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl. *mf*

Trumpet *mf*

Hn. *mf*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

F. Rhodes *mf*

Bass *mf*

Dr.

21 **C**

Alto Sax.
Ten. Sax.
B. Cl.
Trumpet
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr. **C**

25

Alto Sax.
Ten. Sax.
B. Cl.
Trumpet
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

sfz
sfz
sfz
f
sfz
f
sfz
sfz
f
sfz

Bm⁷ E7(b13) Eb⁶ Cm⁷ Fm⁷ E7(#9)
Bm⁷ E7(b13) Eb⁶ Cm⁷ Fm⁷ E7(#9) G⁷alt.

31 **D**

Alto Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

B. Cl. *ff*

Trumpet *ff*

Hn. *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

F. Rhodes *ff*

Bass *ff*

Dr. **D** *ff*

35

Alto Sax. *mp*

Ten. Sax. *mp*

B. Cl. *mp*

Trumpet *mp*

Hn. *mp*

Tbn. *mp*

Tba. *mp*

F. Rhodes *mp*

Bass *mp*

Dr. *mp*

rubato

on cue

6

44 **E**

Alto Sax. *solo ad lib*

Ten. Sax.

B. Cl.

Trumpet *on cue mp cresc*

Hn. *on cue mp cresc*

Tbn. *mp cresc*

Tba. *on cue mp cresc*

F. Rhodes *on cue mp cresc*

Bass *mp cresc*

Dr. *on cue mp cresc*

F/A E7(b9)/A F/A E7(b9)/A

48 **F**

Alto Sax. *on cue ff*

Ten. Sax. *on cue ff*

B. Cl. *on cue ff*

Trumpet *on cue ff*

Hn. *on cue ff*

Tbn. *on cue ff*

Tba. *on cue ff*

F. Rhodes *on cue ff*

Bass *on cue ff*

Dr. *on cue ff*

G

52 $E_b(sus4b9)$ long drop

Alto Sax. $E_b(sus4b9)$ long drop

Ten. Sax. $E_b(sus4b9)$ long drop

B. Cl. $E_b(sus4b9)$ long drop

Trumpet $E_b(sus4b9)$ long drop

Hn. $E_b(sus4b9)$ long drop

Tbn. $E_b(sus4b9)$ long drop

Tba. $E_b(sus4b9)$ long drop

F. Rhodes $E_b(sus4b9)$
ad lib solo open

Bass $E_b(sus4b9)$

G $E_b(sus4b9)$

Dr.

H

56 on cue
tacet 1 - 6 8 xs

Alto Sax. *mf* sempre cresc.
on cue
tacet 1 - 4 8 xs

Ten. Sax. *mf* sempre cresc.
on cue
tacet 1 - 4 8 xs

B. Cl. *mf* sempre cresc.
on cue
tacet 1 - 4 8 xs

Trumpet tacet 1 - 5
on cue
mf sempre cresc.
on cue
tacet 1 - 3 8 xs

Hn. *mp* sempre cresc.
on cue
tacet 1 - 2 8 xs

Tbn. *p* sempre cresc.
on cue 8 xs

Tba. *p* sempre cresc.
on cue 8 xs

F. Rhodes $A(sus4b9)$ 8 xs

Bass on cue 8 xs

H on cue 8 xs

Dr.

Musical score for measures 60-65. The score includes parts for Alto Sax., Ten. Sax., B. Cl., Trumpet, Hn., Tbn., Tba., F. Rhodes, Bass, and Dr. The music is in 4/4 time. Measures 60-65 are marked with a first ending bracket. Dynamics include *f* and *ff*. A chord symbol *A (sus4b9)* is present above the F. Rhodes part. The drum part features a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 66-71. The score includes parts for Alto Sax., Ten. Sax., B. Cl., Trumpet, Hn., Tbn., Tba., F. Rhodes, Bass, and Dr. Measures 66-71 are marked with a second ending bracket. The Alto Sax., Ten. Sax., Trumpet, Hn., Tbn., Tba., F. Rhodes, and Dr. parts are marked with a '2' and a cue box labeled 'J' and 'K'. The Bass part is marked 'open bass solo ad lib' and 'on cue'. The B. Cl. part has a '2' and 'on cue' marking. The music is in 4/4 time.

76

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trumpet

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

ad lib solo

A(sus4b9)

trumpet solo

A(sus4b9)

trumpet solo

A(sus4b9)

trumpet solo

A(sus4b9)

trumpet solo

A(sus4b9)

L



84

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trumpet

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

on cue

mf

tacet 1 - 4

6 x's

on cue

mf

tacet 1 - 4

6 x's

on cue

solo cont.

6 x's

on cue

6 x's

on cue

tacet 1-2

mf

6 x's

on cue

tacet 1-2

mf

6 x's

on cue

6 x's

on cue

6 x's

on cue

6 x's

M

on cue

6 x's

10

88 **N**

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

B. Cl. *f*

Trumpet *f*

Hn. *f*

Tbn. *f*

Tba. *f*

F. Rhodes

Bass

Dr. **N** 6 x's



92 **O**

Alto Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

B. Cl. *ff*

Trumpet *ff*

Hn. *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

F. Rhodes *ff*

Bass *ff*

Dr. **O** 6 x's

P
96

Alto Sax.
Ten. Sax.
B. Cl.
Trumpet
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

P

Nelson cascais

HURLY BURLY

HURLY BURLY

♩ = 76
solo ad lib

Flute
Clarinet in B \flat
Bass Clarinet
Trumpet
Horn
Trombone
Tuba
Fender Rhodes
Bass
Drums

5 repeat n x's

Fl.
Cl.
B. Cl.
Trp.
Hn.
Trbn.
Tba.
F. Rhd
Bass
Dr.

Hurly Burly

♩ = 90

3

9 on cue

Fl. *ppp* on cue *mp*

Cl. *ppp* on cue *mp*

B. Cl. *ppp* on cue *mp*

Trp. *ppp* on cue

Hn. *ppp* on cue

Trbn. *ppp* on cue

Tba. *ppp* on cue *mp*

F. Rhd. *ppp* on cue *mp*

Bass *ppp* on cue *mp* ♩ = 90

Dr. *ppp* on cue 12/8 swing feel

14

♩ = 76

Fl. *mf* *f* *p*

Cl. *mf* *f* *p*

B. Cl. *mf* *f* *mp*

Trp. *mf* *f* *mp*

Hn. *mf* *ff* *mp*

Trbn. *mf* *f* *mp*

Tba. *mf* *f*

F. Rhd. *mf* *f*

Bass *mf* *f* ♩ = 76

Dr. Rall.....

18

Fl. *f* *molto rit.*

Cl. *f*

B. Cl. *f* *mp*

Trp. *f*

Hn. *f*

Trbn. *f*

Tba. *mf* *f* 3

F. Rhd

Bass *f* 3 *molto rit.*

Dr.

22 - ♩ = 64

Fl. *pp* *p*

Cl. *pp* *pp*

B. Cl. *pp*

Trp. muted *pp* *ppp*

Hn. *p* muted *pp*

Trbn. *pp* *ppp*

Tba. *pp* *ppp*

F. Rhd *pp* *p*

Bass *pp*

Dr. ♩ = 64

Nelson Cascais

ZULU BABY

ZULU BABY

Nelson Cascais

A ♩ = 184

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Bass Clarinet

Trumpet

Horn

Trombone

Tuba

F. Rhodes

Bass

Drums

straight 8's

9

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trp.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rds.

Bass

Dr.

B

15

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trp.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rds.

Bass

B

Dr.

23

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trp.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rds.

Bass

Dr.



29 **C**

Alto Sax. _____

Ten. Sax. _____

B. Cl. *mf cresc.*

Trp. _____

Hn. _____

Tbn. _____

Tba. _____

F. Rds. *mf cresc.*
D_b7(sus4) D_b(sus4b9) G_b7(sus4)

Bass *mf cresc.*
D_b7(sus4) D_b(sus4b9) G_b7(sus4)

Dr. **C** *mf cresc.*

35

Alto Sax. _____

Ten. Sax. _____

B. Cl. _____

Trp. _____

Hn. _____

Tbn. _____

Tba. _____

F. Rds. *mf cresc.*
B_b7(sus4) B_b(sus4b9)

Bass *mf cresc.*
B_b7(sus4) B_b(sus4b9)

Dr. _____

D

41

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trp.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rds.

Bass

D

Dr.

49

Alto Sax.

Ten. Sax.

B. Cl.

Trp.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rds.

Bass

Dr.

55 **E** Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Alto Sax. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Ten. Sax. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

B. Cl. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Trp. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Hn. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Tbn. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Tba. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

F. Rds. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Bass. Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)

Dr. **E** Cm^(b6) Bmaj7(♯11) Bbm^(b6) Amaj7(♯11)



63 Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Alto Sax. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Ten. Sax. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

B. Cl. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Trp. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Hn. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Tbn. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Tba. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

F. Rds. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Bass. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

Dr. Abm^(b6) Gmaj7(♯5) Gbmaj7(♯11) F7(sus4)

71 E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Alto Sax. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Ten. Sax. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

B. Cl. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Trp. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Hn. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Tbn. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Tba. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

F. Rds. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Bass. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

Dr. E^maj7(♯11) E^b7(sus4) D^maj7(♯11) D^b7

F

79

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

B. Cl.

Trp. *f*

Hn.

Tbn. *f*

Tba.

F. Rds. *f*
C^m(^b6) B^maj7(♯11) B^bm(^b6)

Bass. *f*
C^m(^b6) B^maj7(♯11) B^bm(^b6)

Dr. *f*
F

97 **G** Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Alto Sax. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Ten. Sax. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

B. Cl. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Trp. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Hn. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Tbn. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Tba. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

F. Rds. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Bass. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

Dr. **G** Ebm(b6) Dmaj7(#11) Dbm(b6)

103 Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Alto Sax. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Ten. Sax. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

B. Cl. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Trp. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Hn. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Tbn. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Tba. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

F. Rds. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Bass. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

Dr. Cmaj7(#11) Bm(b6) Bbmaj7(#5)

109 A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Alto Sax. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Ten. Sax. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

B. Cl. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Trp. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Hn. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Tbn. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Tba. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

F. Rds. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Bass. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)

Dr. A maj7(#11) A \flat 7(sus4) G maj7(#11)



115 G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Alto Sax. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Ten. Sax. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

B. Cl. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Trp. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Hn. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Tbn. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Tba. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

F. Rds. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Bass. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

Dr. G \flat 7(sus4) F maj7(#11) E7

127 **H** Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Alto Sax. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Ten. Sax. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

B. Cl. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Trp. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Hn. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Tbn. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Tba. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

F. Rds. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Bass. Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

Dr. **H** Ebm(b6) Dmaj7(#11) Db7

127 **I**

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

B. Cl. *mf*

Trp. *f*

Hn. *mf*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

F. Rds. Cm(b6) Bmaj7(#11) Bbm(b6)

Bass. *f* Cm(b6) Bmaj7(#11) Bbm(b6)

Dr. *f* **I**

133

Alto Sax.
Ten. Sax.
B. Cl.
Trp
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rds
Bass
Dr.

139

Alto Sax.
Ten. Sax.
B. Cl.
Trp
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rds
Bass
Dr.

Nelson Cascais

MOUSTAPHA

10 **B**

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt. *mf*
Hn.
Tbn. *mf*
Tba. *mf*
F. Rhodes
Bass *mf* **B**
Dr.



14

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

C

17

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.



C

23

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

27 **D**

Cl. *f*

Alto Sax.

B. Cl. *f*

Tpt.

Hn. *f*

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr. **D**

31

Cl.

Alto Sax.

B. Cl.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

34 **E**

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

38 **F**

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

no cymbals

G

44 Em⁷ A⁷ / / / Gm⁷ C⁷ / / /

Cl. / / / / / / /

Alto Sax. / / / / / / /

B. Cl. / / / / / / /

Tpt. / / / / / / /

Hn. / / / / / / /

Tbn. / / / / / / /

Tba. / / / / / / /

F. Rhodes / / / / / / /

Bass / / / / / / /

Dr. / / / / / / /

G

52 Em⁷ A⁷ / / / Dm⁷ G⁷ / / /

Cl. / / / / / / /

Alto Sax. / / / / / / /

B. Cl. / / / / / / /

Tpt. / / / / / / /

Hn. / / / / / / /

Tbn. / / / / / / /

Tba. / / / / / / /

F. Rhodes / / / / / / /

Bass / / / / / / /

Dr. / / / / / / /

60 **H**

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.



64 Em⁷ A⁷ Gm⁷ C⁷

Cl.
Alto Sax.
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

72 Em⁷ A⁷ / / / Dm⁷ G⁷ / / /

Cl. / / / / / / / / /

Alto Sax. / / / / / / / / /

B. Cl. / / / / / / / / /

Tpt. / / / / / / / / /

Hn. / / / / / / / / /

Tbn. / / / / / / / / /

Tba. / / / / / / / / /

F. Rhodes / / / / / / / / /

Bass / / / / / / / / /

Dr. / / / / / / / / /

Cl. **f** / / /

Alto Sax. / / /

B. Cl. / / /

Tpt. / / /

Hn. / / /

Tbn. / / /

Tba. / / /

F. Rhodes / / /

Bass / / /

Dr. / / /

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Cl., Alto Sax., B. Cl., Tpt., Hn., Tbn., Tba., F. Rhodes, Bass, and Dr. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The drum part consists of a steady eighth-note pattern.



Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Cl., Alto Sax., B. Cl., Tpt., Hn., Tbn., Tba., F. Rhodes, Bass, and Dr. The key signature is one sharp (F#). The music continues with the same complex rhythmic pattern. A section marker 'J' is placed above the staff in measure 5 and below the staff in measure 8. The drum part continues with the same eighth-note pattern.

Nelson Cascais

O CORETO

O CORETO

nelson cascais

A ♩ = 76

Clarinet

Tenor Saxophone

Flugelhorn

Horn in F

Bass Clarinet

Trombone

Tuba

Fender Rhodes

Bass

A ♩ = 76

Drums

5

Cl.

Ten. Sax.

Flug.

Hn.

B. Cl.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

B

9

Cl.
Ten. Sax.
Flug.
Hn.
B. Cl.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

B

13

Cl.
Ten. Sax.
Flug.
Hn.
B. Cl.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

17

Cl.
Ten. Sax.
Flug.
Hn.
B. Cl.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.



21

Cl.
Ten. Sax.
Flug.
Hn.
B. Cl.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

25 **C** Cm Dm7(b5)/C Cm Dm7(b5) Dm7(b5) G7(b9) Dm7(b5) G7(b9) Gm7(b5) C7(b9) Fm7 C7(b9) F

Cl. *After solos D.S. al Coda*

Ten. Sax.

Flug.

Hn.

B. Cl.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr. **C** Cm Dm7(b5)/C Cm Dm7(b5) Dm7(b5) G7(b9) Dm7(b5) G7(b9) Gm7(b5) C7(b9) Fm7 C7(b9) F

After solos D.S. al Coda

33 **D**

Cl.

Ten. Sax.

Flug.

Hn.

B. Cl.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr. **D**

Nelson Cascais

BOLA DE CRISTAL

21 D

Alto Sax.
T. Sax
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

31 E

Alto Sax.
T. Sax
B. Cl.
Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.
F. Rhodes
Bass
Dr.

41

Alto Sax.

T. Sax

B. Cl.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

51

Alto Sax.

T. Sax

B. Cl.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

F

59

Alto Sax.

T. Sax

B. Cl.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.



G

69

Alto Sax.

T. Sax

B. Cl.

Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

F. Rhodes

Bass

Dr.

79

Alto Sax. *mf* *p*

T. Sax *mf* *p*

B. Cl.

Tpt. *mf* *p*

Hn.

Tbn. *mf* *p*

Tba. *mf* *p*

F. Rhodes *mf* *p*

Bass *mf* *p*

Dr. *mf* *p*

1. 3.
Gm⁶

87

Alto Sax. *f*

T. Sax *f*

B. Cl. *f*

Tpt. *f*

Hn.

Tbn. *f*

Tba. *f*

F. Rhodes *f* *p*

Bass *f*

Dr. *f*

1. 3.
Gm⁶

2

Gm⁶ Em¹¹ B^b/B Am⁶ Gm⁶ Em¹¹ Cm⁶ Fm¹¹

H

Bola de Cristal

95

Alto Sax. *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

T. Sax *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

B. Cl. *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

Tpt. *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

Hn. *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

Tbn. *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

Tba. *solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

F. Rhodes Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

Bass Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)

Dr. *sax solo* Gm¹¹ Bbm^(b6) Ebm⁶ Dbmaj7(#11) Emaj¹³ Gm¹¹ Fm¹³ Emaj7(#11) Am⁹ Bm⁹ Dbmaj7(#11)



105

Alto Sax. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

T. Sax Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

B. Cl. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

Tpt. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

Hn. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

Tbn. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

Tba. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

F. Rhodes Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

Bass Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

Dr. Abm¹¹ Bm^(b6) Em⁶ Dmaj7(#11) Fmaj¹³ Abm¹¹ Gbm¹³ Fmaj7(#11) Bbm⁹ Cm⁹ Dmaj7(#11)

