



**ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA DE LISBOA**

# **Relatório de Projecto Artístico**

Sénuia

**Pedro Miguel Falé Marques**  
Mestrado em Música

Setembro 2023

Orientador: Mestre Desidério Lázaro

# **Relatório de Projecto Artístico**

Sénuia

**Pedro Miguel Falé Marques**

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do  
Instituto  
Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre  
em  
Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Setembro 2023

Orientador: Mestre Desidério Lázaro

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer aos colegas e grandes músicos que me ajudaram a executar a música aqui apresentada: Débora King, Hugo Gaspar, João Augusto e Nuno José.

Ao meu orientador Desidério Lázaro.

Aos professores Massimo Cavalli, Miguel Amado e Mário Delgado.

E também ao professor Ricardo Pinheiro.

## Resumo

Este projecto tem como objectivo a exploração de diferentes estruturas e formas composicionais dentro do Jazz, tentando apresentar alternativas à estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema” e às formas mais utilizadas , expandindo assim o leque de opções no que toca a estes parâmetros dentro das composições no idioma Jazz.

Para este efeito escrevi uma série de composições originais, feitas de propósito para este efeito de experimentação com a estrutura e forma e também aproveitando para juntar vários conceitos provenientes de músicos que admiro e que me influenciam muito. Aqui refiro-me a conceitos rítmicos inspirados pelo género musical *Metal*; conceitos harmónicos e melódicos provenientes da música de Kenny Wheeler e da dupla Brian Blade/Jon Cowherd (com o projecto Brian Blade Fellowship) e também a exploração da estruturas e formas usando como modelo composições do Segundo Grande Quinteto de Miles Davis, Brian Blade Fellowship, Tigran Hamasyan, Austin Peralta, Miguel Amado e Ricardo Pinheiro nas quais a estrutura “tema – improvisação/improvisações – tema” é subvertida de alguma maneira ou há algum tipo de distorção na forma durante o desenrolar da composição.

Durante o decorrer do projecto vou procurar descobrir e categorizar múltiplas estratégias de diversificação da estrutura na composição Jazz, adaptando-as consequentemente para utilização nas minhas próprias composições.

**Palavras-chave** : Jazz, Composição, Composição Jazz, Estrutura, Forma, Improvisação

## **Abstract**

With this project, I aim to explore different possibilities in terms of structure and form within Jazz compositions, aiming to present alternatives to the “head-improvisation/improvisations - head” and by doing so, expand the palette of possibilities regarding structure and form in Jazz composition.

To achieve this I wrote a series of original compositions, with the express intent of using them as a basis to experiment with the form and also to try to use various concepts from musicians whom I love and respect a lot. The concepts I am aiming to explore and put together are rhythmic concepts used in Metal, harmonic and melodic concepts used in the music of Kenny Wheeler or Brian Blade/Jon Cowherd (with the Brian Blade Fellowship project) and also exploring structure and form using ideas from compositions by the Second Great Miles Davis Quintet, Brian Blade Fellowship, Tigran Hamasyan, Austin Peralta, Miguel Amado and Ricardo Pinheiro in which the “head – improvisation/improvisations – head” structure is subverted in any way or the form displays a significant distortion during the performance of said compositions.

During this process I will endeavor to discover and categorize various strategies to diversify the form in Jazz composition, adapting them for use in my own compositions.

**Keywords:** Jazz, Composition, Jazz Composition, Form, Improvisation

## Lista de ilustrações

Figura 1 – Parte do baixo da peça The Grid .....	32
Figura 2 - Partitura da peça Yellow Box .....	39
Figura 3 - Partitura da composição Nope .....	46
Figura 4 - Riff da composição Nope .....	47
Figura 5 - Forma dos solos da composição Nope .....	50 - 50
Figura 6 - Partitura da composição Sénuia .....	51
Figura 7 - Partitura da composição Balada .....	54
Figura 8 - Introdução e melodia da composição Punkzilla .....	57 - 57
Figura 9 - Forma dos solos da composição Punkzilla .....	60
Figura 10 - Partitura da composição Nuvem .....	62 - 62
Figura 11 - Partitura da composição Adamastor .....	64

## Lista de tabelas

Tabela 1 - Análise da estrutura da composição Dolores.....	21
Tabela 2- Análise da estrutura da composição Hand Jive.....	22
Tabela 3 - Análise da estrutura da composição Orbits .....	22
Tabela 4 - Análise da estrutura da composição Pinocchio .....	23
Tabela 5 - Análise da estrutura da composição The Sorcerer .....	23
Tabela 6 - Análise da estrutura da composição Madness.....	24
Tabela 7 - Análise da estrutura da composição Circle .....	25
Tabela 8 - Análise da estrutura da composição Rubylou's Lullaby .....	28
Tabela 9 - Análise da estrutura da composição Crooked Creek .....	29
Tabela 10 - Análise da estrutura da composição Evinrude-Fifty (Trembling).....	29
Tabela 11 - Análise da estrutura da composição The Grid .....	34
Tabela 12 - Análise da estrutura da composição Capricornus.....	37
Tabela 13 - Análise da estrutura da composição Yellow Box .....	40
Tabela 14 - Análise da estrutura do arranjo do standard If I Should Lose You.....	42
Tabela 15 - Análise da estrutura do arranjo do standard Old Folks .....	43

## Lista de Apêndices

Apêndice A - Evinrude-Fifty (Trembling).....	77
Apêndice B - Crooked Creek .....	99
Apêndice C - Rubylou's Lullaby .....	118
Apêndice D - Capricornus.....	127

## Lista de Anexos

Anexo A - If I Should Lose You.....	136
Anexo B - If I Should Lose You (Shout Chorus).....	138
Anexo C - Old Folks .....	139

## Tabela de Conteúdos

Introdução	9
Descrição Geral e Objectivos do Projecto	9
Enquadramento teórico	10
Revisão da literatura	10
Justificação do Projecto	16
Metodologia e Técnicas de Investigação	17
Desenvolvimento	18
Descrição detalhada do Projecto	18
O segundo quinteto de Miles Davis	19
Brian Blade & The Fellowship Band	28
Tigran Hamasyan	32
Austin Peralta	36
Artistas portugueses	39
Processo	45
Composições	47
Discussão e principais resultados obtidos	67
Conclusões e reflexão final	71
Referências	72
Bibliografia	74
Webografia	74
Discografia	76
Apêndices	78
Anexos	124

## Introdução

### Descrição Geral e Objectivos do Projecto

Este projecto tem como objectivo a exploração de formas ou estruturas alternativas na Composição Jazz, introduzindo alterações na estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema” e na forma durante o desenrolar da performance. Não pretendo propriamente abandonar esta forma de organizar a composição mas sim encontrar possibilidades de a expandir, descobrindo outros recursos e consequentemente nessa procura obter conhecimento acerca de mais variações no que toca ao encadeamento de secções nas composições deste género musical.

Para chegar a este fim da maneira mais original e mais gratificante possível achei por bem compôr todas as peças que me proponho a executar na apresentação final e, dentro dessas composições, usar diversas estratégias para expandir e alterar a estrutura “tema – improvisação/improvisações -tema”.

Os tópicos que irei explorar podem ser divididos em:

- Exploração da estrutura: refere-se a tentar contornar a sequência normal de tema - improvisação/improvisações - tema, usando secções no início, meio ou fim dos temas que cortem com esta estrutura e também tentando esbater a linha entre secções compostas e secções com improvisação.
- Exploração da forma: pode ser entendido como uma deturpação das secções de improvisação normais, alterando a harmonia utilizada durante a exposição do tema e/ou omitindo ou adicionando partes desta forma original.

## Enquadramento teórico

### Revisão da literatura

Quando comecei a pesquisar literatura relevante sobre este tópico, deparei-me com um movimento denominado *formenlehre*<sup>1</sup>, um conceito abordado por Schenker mas não consegui ter acesso às versões completas e traduzidas dos textos nos quais apresenta esse conceito. Para contornar esta dificuldade virei-me para autores que escrevem em inglês e que são reconhecidos como autoridades dentro do movimento *formenlehre* como Smith (1996), Mount (2020) (cujo livro não é maioritariamente sobre a forma mas tem capítulos dedicados a explicações relativamente às formas) e Green (1979). Estes três autores abordam a forma somente na música clássica o que tem as suas limitações no contexto do meu trabalho mas ainda assim foram autores importantes no que toca à literatura científica deste relatório de projecto artístico uma vez que estabeleceram um precedente para este tipo de análise na música (mais virada para a forma em vez da harmonia ou melodia) e como tal serviram como base para o resto da literatura que vou citar.

Mais recentemente, surgem autores como Summach (2012) e Covach (2005) que utilizam estes elementos da análise da forma na música clássica e os actualizam para poderem ser utilizados na música *rock* e *pop*. O mais comum na sua análise é a elaboração de tabelas que consideram elementos como *timestamps* na música, por vezes o número de compassos de cada secção (em especial no trabalho de Covach uma vez que muitas das músicas que aborda tem como o origem o *blues* e nesse contexto é importante ter atenção a composições cuja forma não dure 12 compassos) e por vezes também tem comentários curtos sobre aspectos da harmonia, especialmente com Summach que trata dos *hits* de música ligeira e nesse tipo de estudo é importante também perceber até que ponto a harmonia das peças apresenta semelhanças e padrões.

---

<sup>1</sup> *theory of musical form* (Collins, n.d.)

Um ponto muito importante que surgiu nesta fase do meu trabalho foi a diferença entre as palavras “forma” e “estrutura”. Após muita pesquisa e leitura não penso que exista um consenso para o significado dessas duas palavras e que a maioria dos artigos e livros que abordam este assunto acabam por não definir nenhum destes conceitos. Por exemplo Bergé (2009) passa logo para abordar a forma como algo que é gerado ou constituído no desenrolar da composição, não chegando a definir o conceito, Dodd (2014) usa a expressão “*standard form jazz*” no seu artigo para se referir ao que normalmente são referidos como *standards*, Rohrmeier (2020) usa a palavra para se referir às formas mais comuns no Jazz como *rhythm changes* ou *blues* num artigo cujo objectivo é a exploração do tonalidade, estruturas frásicas e formas do Jazz num contexto de modelação computacional e Meeder (2008) usa a palavra *form* e *structure* de modo intercambiável.

Sumariando os artigos acima citados relativos à música clássica e música ligeira, há uma maior utilização da palavra “*form*” para se referir às secções que constituem uma dada peça musical ou ao seu conjunto se for uma forma comum (como forma *rondo* ou A B A C A) e “*structure*” para se referir a elementos que estão dentro destas secções, como certas progressões harmónicas ou sequências melódicas. Na literatura relacionada com música Jazz, estas duas palavras são utilizadas de um modo mais livre e por vezes até se usam como tendo o mesmo significado, sendo no entanto mais comum uma utilização muito expansiva da palavra “*form*”.

Neste relatório a palavra “forma” será usada como referência à progressão harmónica de uma determinada secção da composição, normalmente a secção de solos a não ser que haja outra indicação (o que normalmente estaria escrito numa folha do *Real Book*) e a palavra “estrutura” será utilizada para a sequência das partes da composição (como por exemplo “tema - improvisação/improvisações - tema”).

Na minha busca de literatura científica sobre a forma e estrutura no Jazz, um dos primeiros objectos de estudo que apareceu com muita literatura agregada foi o segundo quinteto de Miles Davis. A literatura sobre esta formação apresenta divergências no que toca a alguns aspectos das composições e também sobre os processos usados pelo quinteto, sendo que a maioria delas aparece relacionada com

harmonias utilizadas e parece vir da maior ou menor aderência à forma dessas composições como apresentada no *Real Book* e também das transcrições feitas pelos autores. Waters (2011) apresenta muitas transcrições de solos, *voicings* importantes de acordes nas composições assim como a maneira como se diferenciam do que está escrito na partitura original ou na partitura como é apresentada no *Real Book* (ou livros equivalentes) e existem outros autores que têm maior aderência à forma “canónica” (*Real Book*) das composições, o que gera sempre algumas diferenças na pesquisa. Como Waters tem muita fundamentação em transcrições e uma análise profunda de um grande leque de composições de estúdio do segundo quinteto de Miles Davis, em caso de existirem informações diferentes darei prioridade a este autor a não ser que haja um argumento forte em contrário. Importante notar que este autor explora primariamente as composições em estúdio desta formação, tendo somente referências mais passageiras à música que faziam ao vivo. Como este aspecto de performance em concerto sai do alcance do livro de Waters, usei também G’Froerer (2009) para suplementar a informação, cuja tese se debruça sobre a música ao vivo desta formação entre 1964 e 1965 e que mesmo não abordando a totalidade do tempo no qual este grupo tocou em conjunto, passa por discos muito importantes no desenvolvimento da estética musical desta formação, sendo um recurso muito útil no que toca a perceber o percurso tomado pela banda na sua evolução. Estes dois artigos, por muito detalhados que sejam, têm como objectivo primário a exploração do lado musical da obra do segundo quinteto de Miles Davis (apesar de Waters juntar à sua análise de alguns *voicings* um aspecto em que contempla também o nível psicológico, social e político da época na qual estes temas foram compostos<sup>2</sup>) e para entender melhor o contexto social e político no qual se inserem (que não é um requisito em termos de analisar as composições mas que me permite ter uma visão mais ampla do material em questão) os artigos de Pinheiro (2020) e Coleman (2014) foram também muito úteis para expandir a minha compreensão do material e são também artigos com uma componente de análise musical muito forte mas com tendência para inserir essa análise num contexto sociocultural mais alargado.

---

<sup>2</sup> Em particular dois *voicings*, um deles na composição *Riot* e outro na composição *Madness*, que são relacionados com as temáticas implicadas pelo título das composições (Waters, 2011)

Outro artigo que foi muito importante na construção deste relatório de projecto artístico é o trabalho de Geyer (2019) sobre a estrutura na música de Maria Schneider, no qual Geyer apresenta uma análise detalhada de um grande número de composições desta compositora e apresenta também, na forma de citações provenientes de uma entrevista, momentos em que a compositora questiona o porquê da existência de um *shout chorus*, que é algo presente na grande maioria das composições de *big band* (segundo este mesmo artigo) e que não percebe porque tem que estar tantas vezes presente nas composições. Este tipo de questão teve o efeito de me fazer direccionar o mesmo pensamento mas em relação à Composição para *ensembles* pequenos no idioma Jazz.

Outro ponto muito importante deste artigo é a apresentação e metodologia que usa para a análise das estruturas das peças, que é uma expansão do método usado por Covach e Sumach mas adaptado para a Composição de *big band*, fazendo uso de tabelas nas quais aponta *timestamps*, o compasso no qual se inicia a secção ou a letra usada para simbolizar essa secção e também uma coluna para comentários adicionais, feitos a partir da perspectiva de um compositor que está a tentar usar este material para potenciar as suas próprias composições. Este artigo faz também outra coisa facilmente adaptável à Composição para *ensembles* pequenos que é abordar a estrutura subjacente às composições de Jazz como se de uma forma de sonata<sup>3</sup> de tratasse, o que é muito útil uma vez que tem uma comparação directa com a estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema”, em que o primeiro tema é a exposição, os solos são o desenvolvimento e o último tema é a recapitulação. Pensando na estrutura mais como uma sonata abrem-se então portas para a secção de desenvolvimento não ser só solos e poder ter outros elementos e também para que a reexposição ou recapitulação do tema possa ser também alterada.

---

<sup>3</sup> A typical sonata-form movement consists of three main sections, embedded in a two-part tonal structure. The first part of the structure coincides with the first section and is called the ‘exposition’. The second part of the structure comprises the remaining two sections, the ‘development’ and the ‘recapitulation’

Webster, J. (2001). Sonata form. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 23, 687-698.

Tradução do autor: Um típico movimento de forma sonata consiste em três secções principais, distribuídas por uma estrutura tonal com duas partes. A primeira parte desta estrutura coincide com a primeira secção e é chamada de “exposição”. A segunda parte da estrutura compreende as duas secções restantes, o “desenvolvimento” e a “recapitulação”.

Como estou a abordar um tópico que está ligado a todos os discos gravados dentro do género musical que é o Jazz, é importante também nesta secção abordar algumas formas e estruturas muito comuns na história do Jazz.

Em termos de forma existem alguns clássicos como a forma *blues* ou *rhythm changes*, AABA (como *Alone Together*, *Cherokee*, *Body and Soul*, *I'm Getting Sentimental Over You*, *Caravan*), ABAC (*Airegin*, *I Should Care*, *On Green Dolphin Street*) e ABCD (*All the Things you Are*)<sup>4</sup>.

Em termos de estrutura, Meeder (2008) compara o que sucede no Jazz com a forma clássica de Tema e Variações<sup>5</sup>, sendo que na música Jazz é exposto o tema (por vezes precedido de uma introdução) e depois os solos tomam o lugar das variações. Isto significa que em cada repetição da forma a harmonia, ritmo e tempo se mantêm maioritariamente inalteradas e cada solista improvisa variações a nível melódico. Após estas secções de improviso (por vezes com *trades*<sup>6</sup> entre solistas e o baterista/baixista) geralmente volta-se a tocar a melodia para terminar a peça.

Este mesmo autor defende que esta versão da forma Tema e Variações é tão comum na música Jazz que é simplesmente algo que se assume numa performance deste género de música, o que faz com que a palavra *form* não seja usada para referir à forma em larga escala como na música clássica, mas sim à estrutura das melodias (como AABA, por exemplo).

---

<sup>4</sup> (Baker, 1997)

<sup>5</sup> a standard form of musical composition consisting of a simple usually harmonized melody presented first in its original unadorned form then repeated several or many times with varied treatment so based on the theme that at least some semblance of its general melodic or harmonic form is evident. Merriam-Webster. (n.d). Theme and variations. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved 8 Jun, 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/theme%20and%20variations>

Tradução do autor: Uma forma comum de composição musical que parte de uma melodia simples (normalmente harmonizada) apresentada primeiro na sua forma original sem ornamentação e depois repetida com tratamento variado de tal forma baseado no tema original que seja evidente a semelhança no conteúdo melódico ou harmónico.

<sup>6</sup> "(...) trading small solos of equal length between musicians, at the same time the harmonic and formal structure is followed. These small improvisations can last from a bar to a whole "chorus"" (Pinheiro, 2011)

Tradução do autor: "trocas de pequenos solos de igual duração entre os músicos, enquanto a estrutura harmónica e formal continua a ser seguida. Estas pequenas improvisações podem durar deste um compasso até um *chorus* inteiro"

Ainda em relação à estrutura das composições de Jazz, Osborne (2016) mostra como o percurso histórico deste aspecto da música foi afectado pelas limitações de tempo inerentes ao meio físico usado para distribuir a música<sup>7</sup>, que obrigava a que as performances musicais durassem por volta dos 3 minutos e isto no contexto de um disco de Jazz implica que exista um maior controlo da extensão e quantidade das improvisações e também estruturas simplificadas quando comparadas com as *jam sessions*.

A partir dos anos 50, com a possibilidade de utilização de meios físicos que permitiam maior tempo de reprodução, os músicos ganharam outro nível de liberdade em termos de estrutura.

A exploração destes artigos e obra foi muito útil no que toca às questões e objectivos que servem como base deste projecto e que estão relacionadas com a estrutura e forma mas claro que na Composição existem também outros aspectos muito importantes como harmonia, melodia e ritmo, sendo que no aspecto do ritmo a literatura mais relevante foram os artigos de Pieslak (2007) e Lucas (2018) abordando as composições da banda sueca Meshuggah que utiliza o ritmo de uma forma muito original nas suas composições e que tem também uma abordagem muito peculiar em relação à estrutura. Foi também importante a escuta atenta de álbuns como *Violent Sleep of Reason* (Meshuggah, 2016), *Obzen* (Meshuggah, 2008), *Mockroot* (Tigran Hamasyan, 2015) e *The Call Within* (Tigran Hamasyan, 2020) sendo esta literatura e obra uma inspiração para as composições mais derivadas do *Metal* moderno<sup>8</sup> no meu repertório.

Em termos de harmonia e melodia, Gatzke (2014) com o seu artigo sobre a Composição moderna no Jazz e Humphries (2009) com o seu artigo sobre a música de Kenny Wheeler formaram grande parte da inspiração em termos de literatura sobre harmonia no contexto moderno no Jazz e os discos *Double, Double You* (Kenny

---

<sup>7</sup> Discos de 78 rpm foram o meio predominante de distribuição da música no Jazz até aos anos 50, década na qual os discos de 33 rpm e 45 rpm se tornaram gradualmente mais comuns (Osborne, 2016). Tanto os discos de 33 rpm quanto 45 rpm permitiam maior tempo de reprodução em cada face do disco do que os anteriores de 78 rpm.

<sup>8</sup> Em especial o subgénero denominado *Djent*, cujo nome é uma tentativa de onomatopéia referente ao som idiomático da guitarra eléctrica neste tipo de música (Kurunen & Hagström, 2018).

Wheeler, 1984), *Angel Song* (Kenny Wheeler, 1987), *The Widow in the Window* (Kenny Wheeler Quintet, 1990), *Perceptual* (Brian Blade Fellowship, 2000) e *Season of Changes* (Brian Blade & The Fellowship Band, 2008) formaram grande parte da inspiração em termos de obra no aspecto de harmonia e melodia.

### **Justificação do Projecto**

Enquanto estudante e músico de Jazz, durante o meu percurso a nível académico e profissional notei que existe uma tendência para que as estruturas e as formas neste género musical não sejam particularmente variadas.

Isto pode ser visto como uma característica deste estilo de música mas é também algo que me parece ser útil de explorar para ter mais opções enquanto compositor.

Assim sendo, este projecto tem como base as perguntas de investigação “existem possibilidades para alterar a estrutura nas composições de Jazz?” e “existem possibilidades para alterar a forma nas composições de Jazz?”.

Como seria impossível dar uma resposta exaustiva a essas questões uma vez que implicaria a análise de todo o repertório da música Jazz, decidi então limitar o meu foco a peças do Segundo Quinteto de Miles Davis, Brian Blade & The Fellowship Band, Tigran Hamasyan, Austin Peralta, Miguel Amado, Massimo Cavalli e Ricardo Pinheiro.

A escolha destes artistas foi feita em parte por critério de gosto pessoal e também pois todos eles têm peças que fazem uma gestão da estrutura e/ou forma de um modo que apresenta variações em relação às tendências que noto enquanto executante e estudante.

Analisando e categorizando as abordagens utilizadas por estes artistas nas suas composições, será possível ter uma base a partir da qual poderei aplicar as mesmas abordagens ou várias em conjunto nas minhas próprias composições.

## **Metodologia e Técnicas de Investigação**

Tomando como exemplo os métodos de Covach e Geyer, vou proceder à elaboração de tabelas que ilustrem a estrutura e forma das peças escolhidas como objecto de estudo, apresentando numa das colunas da tabela as secções presentes nas músicas, noutra coluna apresentando os *timesteps* relativos a essa secção para efeitos de fácil orientação e noutra coluna adicionarei comentários de aspectos que me pareçam particularmente importantes no contexto da análise da composição que estará a ser abordada.

No caso de ter uma transcrição da peça que estou a analisar apresentarei também uma coluna com o número do compasso ao qual me refiro. Para fazer os comentários tomarei como modelo o artigo de Geyer, que aborda a música de Maria Schneider a partir de uma perspectiva de compositor e como tal faz comentários relacionados com a importância do que se passa em certa secção da música no contexto do desenvolvimento dessa mesma composição, o que me parece mais útil tendo em conta que estou também a elaborar esta análise como método de potenciar as minhas próprias composições.

Reunidos os elementos provenientes desta análise, irei aplicá-los a composições minhas e irei compôr também usando esses elementos como inspiração, procurando expandir a abordagem à estrutura e forma das minhas composições.

Finalmente, as composições resultantes deste processo serão executadas publicamente como o meu recital final de Mestrado.

## **Desenvolvimento**

### **Descrição detalhada do Projecto**

Este projecto tem como finalidade a composição e execução de peças originais, utilizando essas composições como base para explorar diversos processos de diversificação da estrutura e a forma na composição dentro do género Jazz.

Como objecto de estudo no que toca a métodos para chegar a este objectivo, ouvi muita música e cheguei a uma lista de artistas e composições que me pareceram interessantes nos aspectos da estrutura e forma, decidindo então estudar a obra desses artistas de modo a descobrir as estratégias que utilizam para diversificar estes aspectos das suas composições.

Os artistas que escolhi foram: Miles Davis (especificamente o período da sua carreira no qual tinha reunido o seu Segundo Grande Quinteto), Brian Blade / Jon Cowherd (com o projecto Brian Blade & The Fellowship Band), Tigran Hamasyan, Austin Peralta, Miguel Amado, Ricardo Pinheiro e Massimo Cavalli.

Através da análise de composições seleccionadas destes artistas procuro estudar e categorizar os métodos de diversificação da estrutura e forma utilizados nas suas composições para que depois seja possível aplicar esses mesmo métodos nas minhas próprias composições.

A análise das composições será apresentada em tabelas neste relatório de projecto artístico.

Em relação à performance final deste projecto, serão tocadas 6 composições originais com um quinteto composto por guitarra eléctrica, saxofone, piano, contrabaixo e bateria.

Estas peças servirão como base para a exploração dos métodos de expansão da forma e estrutura encontradas na obra dos artistas supracitados.

### **O segundo quinteto de Miles Davis**

*“Oh, you have some kind of form. You have to start somewhere. I mean, otherwise we'd all be living outdoors. You have walls and stuff, but you still come in a room and act kinda free. There's a framework, but it's just—we*

*don't want to overdo it, you know. It's hard to balance. Sometimes you don't even know if people like it or not.*<sup>9 10</sup>

Miles Davis foi um músico que esteve na linha da frente da inovação musical no Jazz durante toda a sua carreira, sendo uma figura de grande importância em vários subgêneros deste tipo de música (Coolman, 1997, p.5) como o *bebop*, *hard bop*, *cool jazz*, *third stream*, Jazz modal (Pinheiro, 2020, p. 260) e *fusion* (Booth, 2015), como tal é uma figura importante para tomar em conta em qualquer investigação que vise algum tipo de inovação dentro deste gênero musical.

Sendo um músico detentor de um catálogo musical extremamente vasto, foi portanto importante limitar o foco da minha investigação e após escuta atenta de uma boa parte da sua obra, o período que me pareceu mais interessante nos aspectos da forma e estrutura foi aquele em que Miles tinha reunido o seu Segundo Grande Quinteto, entre meados de 1964 e 1968.

Formado por Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter e Tony Williams, este quinteto tomou partido do vasto conhecimento do repertório tradicional por parte de cada um dos músicos e das técnicas utilizadas por músicos de *free Jazz* (Coleman, 2014), redefinindo a performance em pequenos ensembles no Jazz, tanto a nível da interpretação de *standards* como em termos de composições originais (Waters, 2011, p.5; G'Froerer, 2009, pp. 53-54).

No que toca à interpretação de *standards*, esta experimentação começou antes da chegada de Wayne Shorter, sendo possível ouvir muita inovação nos discos *Miles in Europe* (1964) (Shteamer,2011), *My Funny Valentine* (1965) e *Four and More* (1966) que têm a mesma formação mas com George Coleman no saxofone tenor em vez de Wayne Shorter, também no disco *Miles in Tokyo* (1969) com Sam Rivers no saxofone e culminando nos discos *Miles in Berlin* (1967) e *Miles Davis at the Plugged Nickel*,

---

<sup>9</sup> (Tomkins, 1969)

<sup>10</sup> Tradução pelo autor: “Oh, tem que existir algum tipo de estrutura. Tem que começar nalgum lado. De outra maneira estaríamos todos a viver ao ar livre. Existem paredes mas ainda é possível entrar numa divisão e agir de um modo relativamente livre. Existe uma fundação, mas não queremos restringir demasiado. É um equilíbrio difícil. Às vezes nem se sabe se as pessoas gostam ou não.”

*Chicago* (1976), estes já com Shorter na banda<sup>11</sup>. Estes discos mostram uma sequência evolutiva na forma de interpretar *standards*, com uma direcção clara para uma música mais livre (G'Froerer, 2009, pp. 12-13; Waters, 2011, pp. 35-37).

Segundo Pinheiro (2020):

*“The standard repertoire, well known by the bandmembers, was played and reconfigured repeatedly night after night, through the development of new, free, and bold parameters of group improvisation such as: the absence of drums or piano at certain moments of the performance and the subsequent reconfiguration of the timekeeping role of instruments; loose interpretation of melodies; ambiguity of form, rhythm and harmony; exploration of contrasting moods, textures, tempos and grooves during the same piece; the use of free improvisation; and the constant reharmonization of standard harmonies”*<sup>12</sup>

Em paralelo com a inovação no que toca à interpretação de *standards*, existiu neste quinteto também muito progresso no que toca ao aspecto da forma em composições originais, sendo o conceito mais ligado a este grupo o de *time, no changes*, descrito por Waters (2011) como: *“...the rhythm section maintains the underlying meter while accompanying the improvisations, but abandons the harmonic progression and underlying formal design stated during the head.”*<sup>13</sup>. Este conceito é aplicado em composições como *Dolores* e *Orbits* (ambas do álbum *Miles Smiles*, lançado em 1967), *Hand Jive* e *Pinocchio* (ambas do álbum *Nefertiti*, lançado em 1968) e *The Sorcerer* (do álbum *Sorcerer*, lançado em 1967) e é um conceito que situa as peças em questão num

---

<sup>11</sup> *Miles In Europe* foi gravado a 27 Julho de 1963 (lançado em 1964); *My Funny Valentine* e *Four and More* a 12 de Fevereiro de 1964 (lançado em 1965); *Miles in Tokyo* a 14 Julho de 1964 (lançado em 1969); *Miles in Berlin* a 25 Setembro de 1964 (lançado em 1965) e *Miles Davis at the Plugged Nickel, Chicago* a 22 e 23 Dezembro de 1965 (lançado em 1976 no Japão e em 1982 para o resto do mundo)

<sup>12</sup> Tradução pelo autor: “O repertório de *standards*, bem conhecido pelos membros da banda, era tocado e reconfigurado repetidamente noite após noite, através do desenvolvimento de novos, livres e arrojados parâmetros de improvisação em grupo tais como: a ausência de bateria ou piano em certos momentos da performance e a subsequente reconfiguração do papel de manutenção da pulsação por parte dos instrumentos; interpretação abstracta das melodias; ambiguidade da forma, ritmo e harmonia; exploração de ambientes, texturas, tempos e *grooves* contrastantes durante a mesma peça; o uso de improvisação livre; a reharmonização constante das harmonias de *standards*”

<sup>13</sup> Tradução pelo autor: “... a secção rítmica mantém a pulsação subjacente enquanto acompanha as improvisações, mas abandona a sequência harmónica e a forma como exposta durante a melodia”

terreno entre o Jazz “tonal” e o *free* Jazz, uma vez estas composições apresentam harmonia tonal durante o tema, apresentam também uma melodia fixa e depois durante um ou vários solos passam a apresentar características que seriam mais comuns em performances de *free* jazz (como o abandono de métrica, tonalidade e forma cíclica consistentes)<sup>14</sup>.

Começando pelas composições que apresentam este conceito num contexto mais estanque, temos *Dolores*<sup>15</sup> (Tabela 1), *Hand Jive*<sup>16</sup> (Tabela 2) e *Orbits*<sup>17</sup> (Tabela 3) que em termos de estrutura têm uma ligação sólida com a tradição, apresentando uma estrutura de tema - improvisação/improvisações - tema e seguindo uma ordem de solos em que Miles Davis toca o primeiro solo, seguido de Wayne Shorter e depois Herbie Hancock.

O interesse na forma nestas peças advém da utilização do conceito de *time, no changes* referido acima, existindo uma mistura entre solos que seguem a forma como apresentada durante a exposição da melodia e solos com este conceito, o que serve como uma maneira de alterar a forma dos solos sendo assim um avanço no que toca ao paradigma de todos os músicos improvisarem sobre a mesma sequência de acordes.

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 0:34	
Solo Miles Davis	0:34 – 1:55	
Solo Wayne Shorter	1:55 – 3:10	
Solo Herbie Hancock	3:10 – 4:51	<i>Time, no changes</i>
Tema	4:41 – 6:22	

Tabela 1 - Análise da estrutura da composição *Dolores*

<sup>14</sup> J.Brandford Robinson, “Free Jazz” no New Grove Dictionary of Jazz

<sup>15</sup> <https://open.spotify.com/track/15efZycxeJGxFeFw2f8ysQ?si=04a2749cab764138>

<sup>16</sup> <https://open.spotify.com/track/31W4clsWpn6zubliC06BsN?si=0905c350952c4118>

<sup>17</sup> <https://open.spotify.com/track/5AO8TeKZeo6ouwNaDn8xVE?si=72baa515911f432e>

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 0:37	
Solo Miles Davis	0:37 – 3:13	
Solo Wayne Shorter	3:13 – 4:51	
Solo Herbie Hancock	4:51 – 5:36	<i>Time, no changes</i>
Tema	5:36 – 6:22	

Tabela 2- Análise da estrutura da composição Hand Jive

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 0:28	<i>False start</i>
Solo Miles Davis	0:28 – 1:38	<i>Time, no changes</i>
Solo Wayne Shorter	1:38 – 2:44	<i>Time, no changes</i>
Solo Herbie Hancock	2:44 – 4:03	<i>Time, no changes</i>
Tema	4:03 – 4:39	

Tabela 3 - Análise da estrutura da composição Orbits

Na composição *Orbits* já temos uma preponderância total de solos utilizando *time, no changes*, ainda seguindo a ordem de solos Miles-Shorter-Hancock mas fazendo todos solos sem harmonia.

É importante notar que a ordem destas tabelas não representa uma evolução cronológica da interpretação das peças por parte do quinteto, uma vez que tanto *Orbits* como *Dolores* fazem parte do álbum *Miles Smiles* (1966) e *Hand Jive* faz parte do álbum *Nefertiti* (1967).

As composições *Pinocchio*<sup>18</sup> (Tabela 4) e *The Sorcerer* também fazem uso do *time, no changes* na secção de solos, com excepção do solo de Herbie Hancock no *Pinocchio* (Waters,2011, p. 80).

Na composição *Pinocchio* existe mais um elemento que contribui para a diversificação da forma uma vez que a melodia é tocada novamente como um separador entre cada solo (Waters, 2011, ,p. 80).

Na composição *The Sorcerer*<sup>19</sup> (Tabela 5) logo na introdução existe algo incomum em termos de orquestração, uma vez que a primeira volta da melodia é tocada pelo

<sup>18</sup> <https://open.spotify.com/track/2mUXS5rrGjYCajCl1AxxMP?si=56687d18922343de>

<sup>19</sup> <https://open.spotify.com/track/6RWbLrCrv9OwsPgHp7hH0A?si=dab32a5f3f944459>

saxofone sem acompanhamento harmónico, existindo depois um solo dividido entre Miles e Shorter, fazendo *trades* de 8 compassos entre trompete e saxofone<sup>20</sup> e utilizando uma parte da melodia como separador entre solos (Waters, 2011,p. 174).

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 1:25	4x
Solo Miles Davis	1:25 – 2:11	<i>Time, no changes</i>
Tema	2:11 – 2:31	
Solo Wayne Shorter	2:31 – 3:25	<i>Time, no changes</i>
Tema	3:25 – 3:46	
Solo Herbie Hancock	3:46 – 4:29	Com harmonia do tema
Tema	4:29 – 5:30	Acaba com um ostinato no piano e os instrumentos vão saindo

Tabela 4 - Análise da estrutura da composição Pinocchio

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 0:44	1x só saxofone, bateria e contrabaixo 2ª volta c/ banda toda
Solo Miles Davis / Wayne Shorter	0:44 – 2:39	Trades de 8 compassos entre trompete e saxofone Sem acompanhamento harmónico
Tema	2:39 – 3:16	No fim do tema há uma repetição da figura final da melodia
Solo Herbie Hancock	3:16 – 4:25	<i>Time, no changes</i>
Tema	4:25 – 5:09	

Tabela 5 - Análise da estrutura da composição The Sorcerer

<sup>20</sup> Bob Belden (1998) nas *liner notes* do CD *Sorcerer* (Columbia/Legacy CK - 65680)

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 0:19	
Solo Miles Davis	0:19 – 3:07	
Solo Wayne Shorter	3:07 – 4:51	
Solo Herbie Hancock	4:51 – 7:07	Primeira metade do solo mantém a progressão harmónica mas não o ritmo harmónico Segunda metade já tem o ritmo harmónico também
Tema	7:07 – 7:31	

Tabela 6 - Análise da estrutura da composição Madness

Na composição *Madness*<sup>21</sup> (Tabela 6) temos outra variação no que toca à exploração da forma, mantendo ainda constante o modelo “tema - improvisação/improvisações - tema” mas adicionando mais um elemento de interesse na forma. No caso desta peça o solo de Herbie Hancock começa usando o mesmo material harmónico que está presente no tema mas abandonando o ritmo harmónico, dando lugar a um acompanhamento que mantém a progressão harmónica da forma com a diferença de que a duração de cada acorde está constantemente a ser negociada pelos músicos e mesmo a pulsação (que se mantém) está a ser sugerida de uma maneira muito mais subtil que anteriormente (Waters, 2011, pp. 222-227). Na segunda metade do solo regressamos ao que acontece nos outros solos com pulsação, ritmo harmónico e progressão harmónica iguais à melodia.

<sup>21</sup> <https://open.spotify.com/track/4AhnRSiNKpHLTPJh7n9l3Q?si=a080965c28354b08>

Secção	Timestamp	Comentários
Tema	0:00 – 0:29	A   Tag
Solo Miles Davis	0:29 – 1:24	Primeiro chorus: A   i1   Tag
Solo Wayne Shorter	1:24 – 2:34	Completa o chorus do Miles : i1   i2   Tag Primeiro chorus completo : A   i2   Tag Segundo chorus : A
Solo Herbie Hancock	2:34 – 4:38	Primeiro chorus : A   Tag Segundo chorus : A   i2   Tag Terceiro chorus : A   i1   i2   Tag Quarto chorus: A
Tema	4:38 – 5:00	
Outro	5:00 – 5:54	Harmonia do A com pedal em Ré

Tabela 7 - Análise da estrutura da composição Circle

*Circle*<sup>22</sup> (Tabela 7) é um exemplo único no repertório deste quinteto uma vez que faz uso de uma forma aditiva durante os solos, isto é, uma forma na qual o grupo insere novas secções durante o decurso das improvisações (Waters, 2011, p. 81, p. 126).

Na sua base esta composição é uma valsa com 22 compassos, sendo que os primeiros 18 destes compassos correspondem à secção A e os últimos 4 compassos correspondem a uma *tag*<sup>23</sup> que pode ou não fazer parte da forma durante os solos. Também fazem parte desta composição mais duas secções, *insert 1* (i1) e *insert 2* (i2) que não aparecem na exposição do tema mas são utilizadas nas secções de solos (Waters, 2011, p. 153-158).

Para compactar ainda mais a natureza pouco comum da estrutura e forma desta peça, existe mais um elemento que é importante considerar e que corresponde ao ciclo da forma realizado por cada um dos solistas. Observando a tabela 7 é possível perceber que, em vez de cada solista efectuar a sua improvisação começando no início da forma e terminando no fim da forma, começa e/ou termina o seu solo em pontos que parecem aleatórios dentro da forma.

<sup>22</sup> <https://open.spotify.com/track/67HzelLnvRD6gjciRW3B17?si=45c6c58187b24a1f>

<sup>23</sup> As nomenclaturas *tag*, *insert 1* (i1) e *insert 2* (i2) são utilizadas por motivo de congruência com Waters (2011)

Existem outras peças deste quinteto com variações no que toca à forma e estrutura, como por exemplo *Nefertiti*, *Fall* e o *alternate take* da composição *Pinocchio* (ambas do álbum *Nefertiti*).

Nas liner notes do CD (Columbia/Legacy CK65681), Bob Belden escreve (acerca da composição *Nefertiti*): “*It exemplifies the use of form as “ostinato”, of the melody as the improvisational vehicle (...)*” e também:

*“On the title selection, and to a lesser extent on “Fall” (...) and Pinocchio (...). Davis had the front line and the rhythm section reverse their traditional roles. While the horns repeated the theme again and again, pianist Herbie Hancock, bassist Ron Carter, and drummer Tony Williams shifted the beat’s emphasis, stretched the time and offered a full dynamic/emotional range.”*<sup>24</sup>

Esta maneira de abordar a forma e a estrutura de uma composição é muito diferente do modelo “tema-improvisações-tema” e a possibilidade de reverter os papéis dos instrumentos solistas e da secção rítmica é algo que me interessa explorar enquanto compositor uma vez que é um conceito menos utilizado (comparativamente à estrutura “tema-improvisações-tema) e como tal será útil para levar os músicos para novos terrenos e para procurar novas soluções a nível musical.

Na música do segundo quinteto de Miles Davis, existe mais um conceito que me interessa a nível de composição e é algo caracterizado por Waters, Martin, Larson e Strunk (2016) como “circular tunes”, que irei referir ao longo deste relatório de projecto artístico como “composições circulares”. Estes autores referem que estas composições contêm “an intriguing formal overlap that both requires and camouflages the return to the top of each chorus. Music events taking place at the end of the chorus avoid closure and link forward to the return at the top of the composition,

---

<sup>24</sup> Tradução pelo autor: “Na peça que dá nome ao álbum, e em menor extensão nas peças “Fall” (...) e Pinocchio(...). Davis utilizou os sopros e a secção rítmica com os seus papéis invertidos. Enquanto os sopros repetem a melodia, o pianista Herbie Hancock, baixista Ron Carter e o baterista Tonny Williams alteram o ênfase rítmico, esticam a pulsação e trazem a jogo um alcance dinâmico(emocional completo).”

which no longer sounds like a beginning”<sup>25</sup> e que esta característica circular pode surgir através de elementos introduzidos na melodia, harmonia ou forma.

Sumariando os elementos encontrados na música deste quinteto é possível perceber que no aspecto da estrutura das composições existe uma base do modelo “tema - improvisação / improvisações - tema” com algumas variações como por exemplo “tema - (improvisação - separador) - tema” (*Pinocchio*) com as improvisações e separadores necessários de acordo com a quantidade de solistas; “tema - improvisação dividida por dois solistas - restantes improvisações - tema” (*The Sorcerer*) e também a estrutura “tema e improvisação em simultâneo” (*Nefertiti*).

Fazendo o mesmo raciocínio para a forma, o primeiro elemento a apontar é a utilização do *time, no changes* que pode surgir em todas as improvisações (*Orbits*) ou existir mistura entre este conceito e improvisações que respeitam a quadratura (*Dolores, Hand Jive, Pinocchio*). Os restantes elementos de interesse envolvem a deturpação do ritmo harmónico (*Madness*) e a adição ou subtração de segmentos de harmonia durante o decorrer das improvisações (*Circle*).

Estudando as composições deste quinteto, é possível dar um passo em frente no que toca a recolher informação pertinente relativamente às questões de investigação que proponho, especialmente no que toca à expansão da forma e ao papel das secções de solo, abrindo também portas para outro tipo de pensamento na abordagem aos solos por parte do compositor. No meu caso abre espaço para questionar até que ponto a secção de solo durante o processo de composição pode ter o intuito de espicaçar a criatividade do solista, tirando-o da sua zona de conforto e apresentando cenários e dificuldades com as quais o solista em questão não esteja particularmente familiarizado ou então apresentando cenários que mesmo o músico mais preparado não possa prever. Seguindo o exemplo deste quinteto, isso pode ser feito através da eliminação da harmonia dos solos, divisão de solos, aumento/subtração da harmonia e também através da alteração de outros elementos da forma, que podem ser o ritmo harmónico, a pulsação ou a métrica.

---

<sup>25</sup> Tradução pelo autor: uma intrigante sobreposição formal que requer e disfarça o retorno ao início de cada *chorus*. Os eventos musicais que ocorrem no fim do *chorus* evitam resolução e ligam-se ao início da forma da composição, que já não soa como um princípio.”

## Brian Blade & The Fellowship Band

Enquanto compositor, um dos grandes objectivos que tenho é de fazer música que não se possa catalogar facilmente dentro de um certo género. Brian Blade e Jon Cowherd com o seu projecto Fellowship conseguem fazer exactamente isso, criando paisagens sonoras que utilizam elementos de música *folk* americana, *blues*, *gospel* e Jazz (Turner, 2014) e quaisquer influências que apareçam por parte dos integrantes da banda, resultando em composições que estão dentro do género Jazz mas que incluem elementos de muitos outros géneros musicais.

Um dos elementos que me intriga na música deste grupo é a sua utilização da forma e da estrutura. Para a exploração deste aspecto escolhi as composições *Crooked Creek*<sup>26</sup> (Tabela 8 e Apêndice B) e *Evinrude-Fifty (Trembling)*<sup>27</sup> (Tabela 9 e Apêndice A) do álbum *Perceptual* (2000) e também a composição *Rubylou's Lullaby*<sup>28</sup> (Tabela 10 e Apêndice C)<sup>29</sup> do álbum *Season of Changes* (2008).

Secção	Timestamp	Compasso
Intro / A	0:00 – 0:58	1 – 17
Separador	0:58 – 1:11	18-19
B	1:11 – 2:02	20 – 35
A + improvisação piano	2:02 – 2:52	36-51
(Coda) Separador	2:52 – 3:05	52-55
Coda	3:05 – 4:35	52-61

Tabela 8 - Análise da estrutura da composição Rubylou's Lullaby

<sup>26</sup> <https://open.spotify.com/track/10TilsRhDW0795Msyncgs8E?si=24f1a5808d884a4e>

<sup>27</sup> <https://open.spotify.com/track/1GRAPjtSn2OYuFoFuwPE0v?si=e46f322d9bb148fd>

<sup>28</sup> <https://open.spotify.com/track/4NxCwqbtYVftoCfmmSUAWP?si=18aa88a636694531>

<sup>29</sup> As partituras relativas estas composições encontram-se na secção de Apêndices

Secção	Timestamp	Compasso
Intro	0:00 – 0:32	1 -2
A	0:32 – 1:02	3 – 18
B	1:02 – 1:13	19 – 24
C	1:13 – 1:22	25 – 29
Solo Guitarra	1:22 – 3:12	30 – 91
Solo Lap Steel	3:12 – 4:24	92 - 98
Intro (separador)	4:24 – 4:31	99 - 102
A	4:31 – 5:00	103 – 118
B	5:00 – 5:11	119 – 124
C	5:11 – 5:20	125 – 129
Coda	5:20 – 9:12	130 – 139

Tabela 9 - Análise da estrutura da composição Crooked Creek

Secção	Timestamp	Compasso
Intro	0:00 – 0:44	1 – 8
Tema	0:44 – 1:09	9 – 20
Separador	1:09 – 1:25	21 – 24
Tema	1:25 – 1:49	25 – 36
Riff	1:49 – 2:06	37 – 40
Tema 2	1:06 – 2:36	41 – 55
Intro	2:36 – 2:52	56 – 59
Solo Piano	2:52 – 3:55	60 – 79
Intro	3:55 – 4:10	80 – 87
Tema	4:10 – 4:34	88 – 99
Solo <i>Pedal Steel</i>	4:34 – 5:54	100 – 111
Coda	5:54 – 6:30	112 – 126
Coda 2	6:30 – 7:56	127 - 150

Tabela 10 - Análise da estrutura da composição Evinrude-Fifty (Trembling)

Como é possível observar, estas composições demonstram uma evolução notória em termos de estrutura quando comparados com as peças de Miles Davis e com o modelo “tema – improvisação/improvisações – tema”.

Primeiramente, apresentam um número de secções diferentes mais elevado e ainda dentro dessas secções conseguem executar variações nas partes, alterando a dinâmica ou orquestração e criando assim ainda mais variação nas composições.

Tomando como exemplo a primeira peça, *Rubylou's Lullaby*, é possível encontrar 3 secções principais na composição (A / B / *Coda*) e através de variações na orquestração, dinâmica e simplificações destas secções gerar as outras partes.

Outra faceta das composições deste grupo é o papel das improvisações enquanto parte integrante da composição:

- Por um lado existem improvisações nas quais a atenção se vira em grande parte para o solista, com secções de solo nas quais o solista e a secção rítmica trabalham em conjunto para desenvolver a narrativa do solo e também existem secções de solo cuidadosamente planeadas, com desenvolvimento escrito na composição em si como o caso das improvisações de guitarra e *lap steel* na peça *Crooked Creek*, que se desenrolam no estilo de um solo em contexto de *big band*<sup>30</sup>.
- Por outro lado existem também improvisações que têm um propósito mais humilde e que servem como pano de fundo ou como maneira de adicionar interesse a uma exposição da melodia, como é o caso da improvisação de piano na peça *Rubylou's Lullaby*.

Esta segunda abordagem em relação às improvisações é bastante útil uma vez que permite trazer algo de novo a uma secção que já tinha sido tocada previamente e ajuda também a estabelecer um arco narrativo na composição.

---

<sup>30</sup>“The solo section often repeats the scheme for numerous choruses and commonly includes “backgrounds” - composed horn parts and rhythm section hits that add interest, intensity or motivic continuity to the performance” (Geyer, 2020)

Tradução pelo autor: “A secção de solos por norma repete a mesma forma por muitos *chorus* e comumente utiliza *backgrounds* – partes compostas de sopros e de acentuações por parte da secção rítmica que adicionam interesse, intensidade ou continuação motívica à performance”

Em termos de estrutura todas estas composições têm introdução, *coda* e algum tipo de separador o que quebra com a estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema” e também pode potencialmente contribuir para que as peças que se desenvolvem com alguma coesão e com um arco narrativo satisfatório.

### **Tigran Hamasyan**

A obra de Tigran Hamasyan é marcada por uma utilização vasta de material proveniente da música folk da Arménia, assim como influências de variadíssimos estilos, como o *Jazz*, *dubstep*, *heavy metal*, música barroca e *hip-hop* e também caracterizada por uma exploração de compassos irregulares.<sup>31</sup>

Geralmente as obras deste artista têm todas as partes compostas<sup>32</sup>, sem grande possibilidade para criar variações e não apresentam uma secção de solos. Essa é uma característica que não quero utilizar nas minhas próprias composições, uma vez que tenciono ter secções improvisadas e um grau de liberdade maior para os músicos na interpretação das suas partes.

Como tal vou focar esta análise numa única peça de Tigran Hamasyan que contém uma secção de improvisação, utilizando este processo para entender a perspectiva deste compositor no que toca a inserir secções de solo dentro de peças altamente complexas.

---

<sup>31</sup> *Biography*. (n.d.). Tigran Hamasyan. Retrieved March 19, 2023, from <https://www.tigranhamasyan.com/>

<sup>32</sup> “This album is pretty much 97% through-composed but I feel a lot of my albums are this way” (Hamasyan, 2020)

Tradução pelo autor: “97% do álbum é material composto mas sinto que muitos dos meus álbuns são assim”

# The Grid

Tigran Hamasyan

**A**

5 **Piano breakdown**

13

**B**

21

25

**C**

29

33

**solos**

37

**D**

41

45

49

53

Copyright © Yergatun

Figura 1 – Parte do baixo da peça The Grid

A peça *The Grid*<sup>33</sup> (Tabela 11 e Figura 1) cumpre o requisito de ter uma secção de solo integrada entre a composição e como tal será o alvo de análise.

Esta composição tem como base um padrão rítmico de 5/16 + 5/16 + 7/16 + 5/16 + 5/16 + 5/16 (Schumman, 2021), que aparece escrito na partitura<sup>34</sup> como grupos de dois compassos de 4/4 (somando todos os grupos de semicolcheia temos 32/16 o que simplificado dá dois compassos de 4/4).

Este método de composição em que se usa o 4/4 como base e se subdividem os grupos de semicolcheias para gerar estruturas métricas irregulares é algo que foi popularizado no *Metal* através da música da banda sueca Meshuggah<sup>35</sup>, uma influência para Tigran Hamasyan<sup>36</sup>, sendo este método de composição adaptado para funcionar num contexto mais próximo do Jazz e da música *folk* e no qual o piano é o instrumento principal e não a guitarra eléctrica.

Existe também um ponto que pode provocar discussão sobre esta peça uma vez que o *riff*<sup>37</sup> apresentado na introdução é algo que permeia toda a composição (com desenvolvimentos e variações) e sendo repetido muitas vezes pode ser visto como uma secção com função análoga ao tema nas composições previamente apresentadas neste relatório de projecto artístico. Tendo em conta a importância dada por este compositor às melodias<sup>38</sup> não vou considerar o *riff* como a melodia principal desta composição mas sim a primeira melodia exposta durante a peça.

Uma vez que me foi possível obter a parte do baixo vinda directamente do compositor, vou manter a minha análise o mais congruente possível com esta parte.

---

<sup>33</sup> <https://open.spotify.com/track/5vNAYYtg8PvoRLGGYI6Lh?si=c2d50bfaec16443b>

<sup>34</sup> Parte do baixo, gentilmente disponibilizada pelo compositor

<sup>35</sup> (Pieslak, 2007)

<sup>36</sup> “a lot of those rhythmic ideas I take from folk music in general, Armenian folk music (...) and also not only folk music but metal music (...) like Tool, Meshuggah (...)” (Rath, 2015)

Tradução pelo autor: “muitas dessas ideias rítmicas vem da música *folk* no geral, música *folk* da Arménia (...) e não só da música folk mas também do *metal* (...) como Tool, Meshuggah(...)”

<sup>37</sup> Monson (1999) define *riffs* como “short repeated segments of sound”

<sup>38</sup> “For me creating a beautiful melody is very important and is the basis, but what you will do with that melody, considering the age of folk music creation is over, is the most important task” (Hamasyan, n.d)

Tradução pelo autor: “Para mim criar uma melodia bonita é muito importante e é base, mas o que se faz com essa melodia, considerando que a era de criar música *folk* já acabou, é a tarefa mais importante”

Secção	Timestamp	Compasso
(Intro)	0:00 – 0:07	
A	0:07 - 0:35	1 - 4
Piano breakdown	0:38 – 0:50	5 - 20
A'	0:50 – 1:05	1 - 4
A''	1:05 – 1:20	1 - 4
A'	1:20 – 1:34	1 - 4
Intro	1:34 – 1:48	
(B)	1:48 – 2:17	21 - 28
C	2:17 – 3:00	29 - 36
Solos	3:00 – 5:10	37 - 40
A'''	5:10 – 5:25	1 - 4
D	5:25 - 5:47	41 - 56
(Coda)	5:47 – 5:56	

Tabela 11 - Análise da estrutura da composição *The Grid*

Como é possível ver através do diagrama da estrutura, a peça *The Grid* de Tigran Hamasyan é bastante extensa e apresenta uma evolução significativa quando comparada com a estrutura “tema-improvisação/improvisações-tema”, contendo muitas secções diferentes. É importante notar a colocação do solo de piano dentro da estrutura uma vez que este solo não é sucedido por nenhuma re-exposição da melodia principal da peça mas ainda assim a peça acaba com um retorno ao material usado na introdução.

Sendo a partitura relativa à parte do baixo, é normal que não tenha o nível de detalhe que estaria numa partitura de piano mas ainda assim possibilita uma análise na medida em que nos permite ver como o compositor “recicla” material, algo que pode ser observado nos retornos à secção A da partitura, que na realidade são sempre desenvolvimentos e variações sobre a mesma linha de baixo.

É também possível ver que a secção B como está escrita e como está gravada não são a mesma coisa e também é possível observar diferenças muito grandes na estrutura entre a partitura e a gravação.

Estas diferenças de estrutura podem ser explicadas através de escolhas informais feitas no processo de ensaio e gravação desta peça.

## Austin Peralta

“Who’s to say that punk rock is more hardcore than jazz? It’s not true.”<sup>39</sup> <sup>40</sup>

Após analisar a obra de Brian Blade/Jon Cowherd e Tigran Hamasyan, pensei que seria importante trazer também para este projecto artístico alguém que tenha composto para um grupo com orquestração mais semelhante com aquela que me proponho usar na minha apresentação e que tivesse também composições menos complexas em termos de execução do que as apresentadas pelos artistas acima referidos.

Com este objectivo em mente cheguei à conclusão que o disco *Endless Planets* (Austin Peralta, 2011) seria um excelente candidato para ser explorado, uma vez que cumpre os requisitos que eu procurava e é também um disco que consegue abordar um grande leque de estéticas diferentes, desde a faixa *Introduction: The Lotus Flower* que tem somente piano e saxofone, passando depois por composições como *Capricornus* e *The Underwater Mountain*, descritos por Spicer (2011) como “big, boisterous, contemporary, acoustic jazz - like Brad Mehldau with horns and an injection of rock n’ roll energy”<sup>41</sup>; a balada *Ode To Love; Interlude* com o seu *swing* remanescente do *hard bop* (Spicer, 2011); *Algiers* e a utilização de um pedal e influências exóticas (Nolledo, 2011 e Spicer, 2011); e por fim a textura de atmosfera electrónica *ambient* de *Epilogue: Renaissance Bubbles* (Jarenwattananon, 2012). Este tipo de alinhamento que cobre um leque vasto de influências e de estéticas é algo que quero explorar durante o decorrer do processo de composição e performance das minhas peças.

A faixa deste disco que mais me chamou a atenção em termos de forma e estrutura foi a *Capricornus*<sup>42</sup> (Tabela 12 e Apêndice D).

---

<sup>39</sup> <https://larecord.com/interviews/2011/03/15/austin-peralta-go-through-the-darkness>

<sup>40</sup> Tradução pelo autor: “Quem disse que *punk rock* é mais agressivo que Jazz? Não é verdade.”

<sup>41</sup> Tradução pelo autor: “Jazz acústico barulhento e contemporâneo – como Brad Mehldau com sopros e energia *rock n’ roll*”

<sup>42</sup> <https://open.spotify.com/track/OXk8iP1hiEuOdtQ7Sz9RtC?si=7665b206742f41dd>

Em termos de estrutura esta composição segue o modelo "tema - improvisação/improvisações - tema" mas adiciona bastante complexidade tanto na exposição do tema quanto na secção de solos.

Na exposição do tema existem dois elementos de nota do ponto de vista da composição: o primeiro é o elevado número de secções diferentes, neste caso 5 contando Intro, A, B, C e D; o segundo elemento importante prende-se com a secção B, em que o saxofone alto toca a melodia e simultaneamente existe um improviso bastante energético por parte do saxofone tenor. A textura resultante desta junção entre uma melodia simples e um improviso com uma elevada densidade de notas é algo que tomei nota e quis aproveitar para uma das minhas composições.

Na secção de solos existem também variações uma vez que a forma nos solos é diferente da forma na exposição do tema (em vez de A B C D passa a ser A B com número de repetições aberto ao solista e usando a secção C como separador entre solos). Outro detalhe na secção de solos prende-se com a dinâmica subjacente à secção C, uma vez que é sempre apresentada com uma dinâmica bastante alta e sendo usada como final de cada solo é um elemento que força uma subida de intensidade no final de cada improvisação e conseqüentemente um contraste bastante significativo com o início da improvisação seguinte.

Secção	Timestamp	Compassos	Comentários
Intro	0:00 – 0:11	1 - 4	4 compassos piano + 4 c/ banda
A	0:11 – 0:34	5 - 22	
B	0:34 – 0:48	23 - 33	
C	0:48 – 0:57	34 - 40	
D	0:57 – 1:25	41-53	
Solo piano	1:25 – 2:46		A B C
Solo tenor	2:46 – 4:07		A B A B C
Solo alto	4:07 – 5:29		A B A B C
Solo bateria	5:29 – 6:46		A em <i>open repeat</i>   C para terminar
A	6:46 – 7:09	5-22	
B	7:09 – 7:24	23-33	
C	7:24 – 7:32	34-40	
D	7:32 – 8:14	41-53	

Tabela 12 - Análise da estrutura da composição Capricornus

## Artistas portugueses

Tendo em conta que este projecto artístico se insere no meio do Jazz português, é importante para mim que também sejam contemplados músicos que estão dentro desse mesmo meio.

Existem inúmeros excelentes músicos e excelentes composições por onde escolher mas escolhi 3 que não só são composições/arranjos com uma abordagem menos comum no que toca à estrutura/forma, mas são também obras que ao longo do meu percurso académico me serviram como inspiração, assim como os intérpretes das obras também me inspiraram e ensinaram muito.

Uma destas peças é a *Yellow Box* de Miguel Amado<sup>43</sup> (Figura 2<sup>44</sup> e Tabela 13), uma composição que consegue fazer uma utilização extensiva de compassos irregulares (9/8 na introdução e no A seguido de 5/8 e 6/8 no B) e simultaneamente soar relativamente simples e musical, sem nunca soar como um exercício.

---

<sup>43</sup> <https://open.spotify.com/track/04dkv7PsFdEvlLMlgY4MOt?si=9be1f0a8bc6d4595>

<sup>44</sup> Partitura gentilmente disponibilizada pelo compositor

# YELLOW BOX

MIGUEL AMADO

**INTRO**

A<sup>b</sup>MAT7(b9)/G    //    //    //    OPEN

**A**

A<sup>b</sup>MAT7(b9)/G    //    //    //

**81**

A<sup>b</sup>MAT7    B<sup>b</sup>MAT7    C<sup>SUS</sup>7    D<sup>b</sup>MAT7

**82**

A<sup>b</sup>MAT7    B<sup>b</sup>MAT7    C<sup>SUS</sup>7    D<sup>b</sup>MAT7

A<sup>b</sup>MAT7(b9)/G    //    //    //

**SOLOS**

A<sup>b</sup>MAT7(b9)/G    //    //    //    OPEN

PLAY **82** BETWEEN SOLOS

Figura 2 - Partitura da peça Yellow Box

Secção	Timestamp	Compasso	Comentários
Intro	0:00 – 0:20	1-4	1ª volta só baixo / 2ª volta entrada da banda
A	0:20 – 0:40	5-12	
B1	0:40 – 0:52	13 - 16	
B2	0:52 – 1:14	17 - 20	
Solo trompete	1:04 – 2:43	21-24	Acompanhamento é uma variação simplificada da secção A
B1 (solo)	2:43 - 2:54	13-16	
B2	2:54 - 3:07	17-20	
Solo baixo	3:07 – 4:06	21-24	Acompanhamento é uma variação simplificada da secção A
B1 (solo)	4:06 - 4:18	13-16	
B2	4:18 - 4:30	17-20	
Intro	4:30 - 4:40	1-4	
A	4:40 – 5:00	5-12	
Solo de bateria	5:00 – 5:59	13-16	<i>Open repeat</i> do B1

Tabela 13 - Análise da estrutura da composição Yellow Box

Nesta composição a estrutura básica é “tema - improvisação/improvisações - tema” com a adição de uma introdução (que utiliza o *riff* da secção A) e de um solo de bateria no final da estrutura (que utiliza o *riff* da secção B1).

Quanto à forma nos solos, existe uma simplificação do material da secção A que é repetido em *open repeat*, dando ao solista a oportunidade de construir o seu solo como quiser. No final desta secção vai para a secção B1, onde o solista continua a tocar e seguidamente para a secção B2, onde se toca a melodia desta secção.

Nesta parte dos solos acontece algo que não está na partitura, uma vez que a secção de solos não engloba a secção B1, sendo só um *open repeat* que depois segue para a secção B2. Isto é algo que pode acontecer devido à natureza improvisacional da performance na música Jazz, sendo possível que o líder da banda comunique esta alteração na forma durante um ensaio.

A seguir à secção de solos seguimos para a reexposição da melodia que nesta iteração não apresenta todas as partes (A, B1 e B2), sendo só reexposta a melodia da secção A.

Ainda assim, mesmo sem reexpor todo conteúdo melódico da composição, penso que esta composição ainda se pode encarar como uma variação do modelo “tema - improvisação/improvisações - tema” uma vez que a parte da melodia que é reexposta é a mais longa e mais importante da composição.

Em relação ao solo de bateria, a utilização de um *riff* presente na composição (secção B1) para acompanhar um solo bateria é, em termos de estrutura, uma boa maneira de dar um momento próprio ao baterista para improvisar e serve também como um factor que auxilia nesta improvisação, uma vez que providencia um acompanhamento para o baterista, em vez de ficar sozinho na sua improvisação.

Outros artistas que me ensinaram muito durante o meu percurso académico foram Massimo Cavalli e Ricardo Pinheiro, que nos seus projectos em comum têm interpretações de temas com variações na estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema”.

No disco *Triplicity* (2018), Pinheiro, Ineke e Cavalli apresentam uma versão do *standard If I Should Lose You*<sup>45</sup> (Tabela 14, Anexos A e B<sup>46</sup>), com um arranjo no qual se pode observar uma variação do modelo “tema - improvisação/improvisações - tema” tendo uma introdução, uma *outro* e também a presença de um *shout chorus*, algo que é relativamente pouco usado em performances de ensembles pequenos mas muito comum em *big band* (Geyer, 2019, p. 38). No caso deste arranjo o *shout chorus* é utilizado como separador entre o solo de contrabaixo e o solo de bateria.

Existem também diferenças entre aquilo que está gravado e o arranjo assim como escrito na partitura uma vez que, segundo a partitura, a divisão da melodia não estaria presente na reexposição do tema e também não existe nenhuma indicação para repetir a introdução como uma *outro*.

---

<sup>45</sup> <https://open.spotify.com/track/5pvX0IDzayDJJPZ65eLBVQ?si=14b1159e1d3f41c9>

<sup>46</sup> Partituras gentilmente disponibilizadas pelo autor do arranjo

Secção	Timestamp	Compasso	Comentários
Introdução	0:00 – 0:30	1-12	
Tema	0:30 – 1:31	12-44	Dividido entre baixo e guitarra
Solo guitarra	1:31 – 4:37	12-44	
Solo contrabaixo	4:37 – 5:38	12-44	
Shout chorus	5:38 – 6:39	1-32 (Anexo B)	
Solo bateria	6:39 – 7:40	12-44	
Tema	7:40 – 8:37	12-44	Dividido entre guitarra e baixo
Outro	8:37 - 9:10	1-12	

Tabela 14 - Análise da estrutura do arranjo do standard If I Should Lose You

No álbum *Is Seeing Believing?* (2016), Cavalli e Pinheiro juntamente com Ineke, Laginha e Liebman apresentam um arranjo do *standard Old Folks*<sup>47</sup> (Tabela 15 e Anexo C<sup>48</sup>) feito por Massimo Cavalli que apresenta variações na estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema”.

No caso deste arranjo, tomando em conta apenas a partitura a variação seria a presença de uma introdução.

No entanto não é só isto que se verifica uma vez que temos a divisão da melodia entre guitarra e saxofone, a presença de uma *outro*<sup>49</sup> e na improvisação da guitarra durante a exposição e reexposição da melodia, este último um aspecto que pode constituir uma referência à improvisação colectiva, uma característica dos primórdios do Jazz (Gridley & Rave, 1984, p. 47).

<sup>47</sup> <https://open.spotify.com/track/6uKU3tZOQnbIR7kqexsS1z?si=50c481b34bb44e13>

<sup>48</sup> Partitura gentilmente disponibilizada pelo autor do arranjo

<sup>49</sup> “a short, distinct closing section at the end of something (such as a piece of music, a performance, or a news report)” Merriam-Webster. (n.d). Outro. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved 16 April, 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/outro>

Secção	Timestamp	Compasso	Comentários
Introdução	0:00 – 0:44	1-8	1ª volta só piano / 2ª e 3ª voltas com toda a banda e improviso de saxofone
Tema	0:44 – 1:44	9-40	A tocado pelo saxofone c/ guitarra a improvisar   B na guitarra   Quando volta ao A temos de novo tema no saxofone e improvisação na guitarra
Solo saxofone	1:44 – 2:44	9-40	
Solo guitarra	2:44 – 3:43	9-40	
Solo piano	3:43 – 4:43	9-40	
Tema	4:43 – 5:42	9-40	Igual ao 1º tema
Outro	5:42 – 7:07	1-8	<i>Riff</i> da introdução com improvisação de saxofone e guitarra

Tabela 15 - Análise da estrutura do arranjo do standard Old Folks

Esta secção do relatório é diferente das anteriores uma vez que os compositores/autores dos arranjos me deram permissão para utilizar as suas partituras como parte deste trabalho, sendo portanto possível observar a diferença entre a peça assim como está escrita e a peça assim como está gravada.

Estas diferenças demonstram o processo evolutivo e democrático de uma composição na música Jazz, uma vez que mesmo existindo um documento escrito ainda é possível fazer alterações tanto em espaço de ensaio ou gravação como em tempo real durante uma performance de acordo com as preferências dos executantes.

## Processo

No início do processo de escrita do relatório de projecto artístico, a temática que escolhi estava relacionada com a utilização de clichés do *metal* e a sua aplicação à composição Jazz.

Esta primeira abordagem ao relatório tornou-se uma limitação no contexto da composição uma vez que o objectivo final deste projecto é uma performance das peças compostas, o que para mim enquanto compositor implica ter uma sequência de composições que criem um bom arco narrativo de um concerto (peças com um leque variado em termos de tempo, dinâmica, intensidade, complexidade, etc.) e a utilização de clichés do *metal* estava a demonstrar-se uma limitação neste aspecto das composições.

Assim sendo escolhi estudar a forma e estrutura nas composições de Jazz, enquanto simultaneamente escrevia as composições destinadas à performance final deste projecto.

O processo de composição começou primeiro com a ideia de utilizar clichés do *metal* e nesse período de tempo comecei por recuperar uma peça que tinha escrito anteriormente (Nope), melhorando aspectos que considerei menos fortes na composição. Seguidamente escrevi a peça Punkzilla e algumas partes do que veio a ficar a peça Adamastor.

Todas estas peças nesta fase estavam ainda dentro do pensamento de utilizar clichés do *metal* na composição Jazz.

Nesta fase do trabalho, a investigação e composição passaram a ocorrer em conjunto e as peças Adamastor (cuja composição ainda não estava terminada), Balada, Nuvem e Sénuia apresentam as abordagens de expansão da estrutura e forma como parte integrante do seu processo de composição.

Esta fase do processo não apresentou uma cronologia certa como está no relatório e fui fazendo partes das composições e da investigação sem preocupação de me focar

inteiramente numa certa composição ou na obra de um certo artista. Isto provavelmente explica o porquê de existirem várias abordagens de expansão da forma e estrutura dentro de algumas das peças que figuram neste relatório de projecto artístico.

Adoptei este método de trabalho propositadamente pois durante o meu percurso académico tive várias fases em que estava a estudar a obra de determinado artista e começava a interiorizar as suas expressões idiomáticas. Neste trabalho quis fazer o possível para que tal não acontecesse e para que tudo o que investiguei ficasse o mais misturado possível nas composições.

Em termos de abordagem da parte da investigação, o processo consistiu inicialmente na escuta do repertório escolhido e na elaboração das tabelas que figuram neste relatório, seguindo o mais proximamente possível os exemplos de Covach, Summach e Geyer.

A partir daí utilizei a literatura disponível para corroborar alguns dos aspectos que tinha encontrado e para expandir também a informação.

# Composições

## Nope

Electric Guitar

## Nope

Pedro Marques

The musical score for 'Nope' is written for electric guitar in 4/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into two main sections, A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 14. Section B starts at measure 15 and ends at measure 34. The score includes various chord voicings and melodic lines. Chords are indicated by letters and accidentals above the staff. Some chords are marked with 'no5' or '#5' to indicate specific voicings. The score also includes a copyright symbol (©) at the bottom.

**A**  
Even 8ths  
Rock-ish

G/F# F/Gb  
Dmaj7 G/F#  
Ddim(maj7) Ebm(maj7)  
Dmaj7(#11)no5 Fmaj7(#5)

**B**  
Bm(maj7) Bmaj7(#11)no5  
Amaj7(#11)no5 Amaj7(#11)no5  
Bm6 Amaj7(#5)

©

Figura 3 - Partitura da composição Nope

Esta composição teve como origem uma tentativa de combinar elementos vindos do *metal* com tendências harmônicas e melódicas no campo do Kenny Wheeler.



Figura 4 - Riff da composição Nope

O primeiro elemento proveniente do *metal* é o *riff* usado para iniciar a composição, que usa algumas das notas mais graves dentro do registo da guitarra eléctrica de 6 cordas e que utiliza notas que pertencem ao modo Frígio (com especial ênfase no intervalo de segunda menor presente logo entre a primeira e segunda nota), sendo estas duas características algo de muito comum e recorrente no vocabulário do *metal* (Moore, 2011, pp.5, 13-14).

Existe mais um elemento retirado deste género musical que aparece somente na partitura da parte de bateria e que toma a forma de uma indicação de que deve abordar o seu acompanhamento durante a introdução e exposição do tema com um *beat* remanescente de *rock* ou *metal*.

Em seguida existe a exposição do tema, que tem como inspiração a música de Kenny Wheeler tanto na melodia quanto na harmonia.

Segundo Humphries (2009): “through analysis of Wheeler’s melodic material, four techniques are consistently apparent:

- Melodic sequences and motivic development;
- 7th intervals within the melodies (often created through octave displacement);
- Basing of the melody in the extensions of the harmony and;
- Additive melody.”<sup>50</sup>

As primeiras três destas técnicas apresentam-se várias vezes na melodia desta peça:

---

<sup>50</sup> Tradução pelo autor: “através da análise do material melódico de Kenny Wheeler, há quatro técnicas que aparecem consistentemente: Sequências melódicas e desenvolvimento motivico / intervalos de sétima dentro das melodias (muitas vezes criados através de mudanças de oitava) / utilização das extensões da harmonia como base para a melodia / melodia aditiva”

Quanto às sequências melódicas, existem três nesta peça (cada uma assinalada com uma cor diferente na figura 3) tomando a forma de pequenos fragmentos melódicos que são interligados para formar a melodia.

A existência de intervalos de 7ª também está presente nesta peça, sendo possível observar na primeira sequência melódica (assinalada a vermelho) .

A utilização de extensões dos acordes pode ser observada em toda a melodia:

- #11 no 1º compasso (G/F# na harmonia e C# na melodia);
- b6 no 3º compasso (F/Gb na harmonia e D na melodia);
- #11 no compasso 15 (Dmaj7(#11)no5 na harmonia e G# na melodia);
- 9 no compasso 20 (Bm(maj7) na harmonia e C# na melodia);
- #11 no compasso 21 (Bmaj(#11)no5 na harmonia e F na melodia);
- #11 no compasso 23 (Amaj7(#11)no5 na harmonia e D# na melodia);
- 13 no compasso 26 (Amaj7(#11)no5 na harmonia e F# na melodia);
- 9 no compasso 27 (Bm6 na harmonia e C# na melodia);
- 11 no compasso 29 (Amaj7#5 na harmonia e D na melodia)

Na harmonia existe também a presença de vários elementos vindos da música de Kenny Wheeler, sintetizados por Sturm (1997) como:

*“[Kenny Wheeler’s] harmonic language has been distinguished by synthetic harmonies (triads over foreign bass notes for example), altered major type chords (particularly major 7th with an augmented 5th), extended minor chords (that frequently omit the 7th and sometimes lower the 6th degree), and dominant structures with suspended 4ths.”*<sup>51 52</sup>

Dentro destes tipos de estruturas harmónicas referidas por Sturm, é possível encontrar na harmonia desta peça a utilização de *triads over foreign bass notes* (como o F/Gb no 3º compasso) e também de acordes maiores com a 5ª aumentada (como é o caso do

---

<sup>51</sup> Sturm (1997) como citado em Humphries (2009, p. 18)

<sup>52</sup> Tradução pelo autor: “A linguagem harmónica [de Kenny Wheeler] é caracterizada por harmonias sintéticas (tríades com notas incomuns no baixo), acordes maiores com alterações (particular 7ª maior e 5ª aumentada), acordes menores estendidos (que frequentemente omitem a 7ª e baixam a 6ª), e estruturas dominantes com 4ª suspensa”

Fmaj7#5 no compasso 17 e do Amaj7#5 no compasso 29).

**A**  
Even 8ths  
Rock-ish

7 Dmaj7 G/F# F/Gb

11 Ddim(maj7) Ebm(maj7)

15 Dmaj7(#11)no5 Fmaj7(#5)

**B**

3 Bm(maj7) Bmaj7(#11)no5

23 Amaj7(#11)no5 Amaj7(#11)no5

27 Bm6 Amaj7(#5)

31

Figura 5 - Forma dos solos da composição Nope

Após a exposição da melodia existe a secção de solos, que funciona dentro do modelo de repetir a forma até o solista decidir passar a vez ao solista seguinte.

Existe um ponto importante na forma de solos desta composição, uma vez que começa com o *riff* (compassos 33 e 34) e esta parte da peça pode servir tanto como fim de um solo, como o início de um solo ou também como momento de passar para o solo seguinte contendo o fim de um solo e o início do outro em simultâneo.

Após os solos a melodia é tocada novamente e existe de seguida um solo de bateria tocado sobre repetições indefinidas do riff dos compassos 33 e 34, tendo como inspiração para esta parte da forma a composição *Yellow Box* de Miguel Amado.

### Sénua

**SENUA**

SCORE PEDRO MARQUES

Chord changes:  $F\#m7(9)$ ,  $C/A\flat$ ,  $Bm7(9)$ ,  $B/C$ ,  $G/C\#$ ,  $F\#/D$ ,  $F/E\flat$ ,  $E\#m7(9)$ ,  $Gm7(9)$ ,  $B\flat min(maj7)$ ,  $Bm7(9)$ ,  $Dmaj7(9)$ ,  $G\#maj7(9)$ ,  $Bm7(9)$ ,  $Am7(9)$ ,  $C\#sus4/B$ ,  $Am7(9)$ ,  $Bsus4/D$ ,  $Cmaj7(9)$ .

Figura 6 - Partitura da composição Sénua

Esta composição toma como inspiração o *Nefertiti* de Wayne Shorter, sendo construído com o objectivo de criar uma composição circular que permita repetir o tema indefinidamente e inverter os papéis dos instrumentos, neste caso o saxofone e a guitarra passam a assumir o papel de manter o pulso rítmico e os restantes instrumentos (piano, contrabaixo e bateria) ficam livres para improvisar.

Para conseguir o objectivo de repetir o tema indefinidamente, decidi que esta peça que teria uma forma com um número de compassos irregular (17 compassos), teria uma forma com uma única secção (A) e que o último acorde da forma não poderia ser um acorde com função tónica, sendo estas algumas das características apontadas por Waters, Martin, Larson e Strunk (2016, pp. 1-2) como bases a partir das quais pode surgir uma composição circular. Estas são também características que podem ser encontradas na peça *Nefertiti* de Wayne Shorter.

Outro elemento apropriado de *Nefertiti* é o andamento, uma vez que é uma peça pensada para ser tocada num andamento lento.

Como a peça tem como inspiração uma composição de Wayne Shorter, quis também utilizar elementos característicos do seu estilo e da linguagem de composição *post bop*<sup>53</sup> mas sempre de uma maneira ligeiramente corrompida, sem uma total adesão ao estilo como seria correcto para a época e deixando espaço para uma abordagem mais criativa da minha parte.

Alguns destes elementos já estão listados anteriormente (número de compassos irregular e forma com uma só secção<sup>54</sup>) mas existem outros também importantes como o movimento de baixo por graus conjuntos, estruturas quartais na melodia e harmonia, ambiguidade tonal (Strunk, 2005, pp. 304-305, 314, 316-321, 325,) e utilização de extensões (Michaelsen, 2018).

- Movimento de baixo por graus conjuntos está presente nos compassos 3 a 8, com a subida B - C - C# - D - Eb - E.
- Estruturas quartais na melodia presentes nos acordes Emaj7#11(no5) (composto pelas notas E A# D# G#); Bmaj7(13) (estrutura quartal nas notas A# D# G#); Gmaj7(13) (F# B E); Bmaj7(9,13) (A# D# G# C#); Dmaj7(#11)no5 (D G# C# F#); G#maj7(9,13) (F# B E# A#); Bmaj7#11(no5) (B F# A# D#); Amaj7(13) (G# C# F#) e C#sus4/B (G# C# F#).

---

<sup>53</sup> Keith Waters define a linguagem de composição do post bop como um estilo que geralmente apresenta esquemas cíclicos de transposição,, ambiguidade tonal e adaptações/transformações de esquemas harmónicos das épocas anteriores do Jazz (2006)

<sup>54</sup> Waters, 2011

- Estruturas quartais presentes na melodia como o motivo melódico principal da peça, que ocorre nos compassos 1, 5, 6, 9, 10, 15, 16 e 17.
- Ambiguidade tonal e utilização de extensões são características que atravessam toda a composição pois é impossível encontrar uma relação V-I ou algum tipo de progressão harmónica que mostre claramente onde está a tónica e pois quase todas as notas da melodia são extensões da harmonia.

O interesse na forma desta peça prende-se com o aspecto circular da composição que como referido em cima tem 17 compassos, uma única secção e não tem um final com um acorde de função tónica, sendo assim uma composição incomum no que toca à forma .

Em termos de estrutura a alteração reside na falta de secções de improvisação separadas, estando os momentos de improvisação contidos dentro das repetições da melodia da peça e a acontecer em simultâneo com esta melodia.

Balada

BALADA

SCORE

PEDRO MARQUES

BM(b6) Bbmaj6 EM7(9) CMaj7(9)

5 D#m7(9) Bsus4/D C/Bb Bb/Ab FMaj7(13)

9 F#7(b9)OMIT3 EM7(9) F#7(b9)OMIT3

13 GMaj7(9) F#7(b9)OMIT3 EM7(9) FMaj7

17 EM7(11) FMaj7 EM7(11) FMaj7

21 EM7(11) FMaj7 Bbmaj7(#11)OMIT3 Ebmaj7(#11)OMIT3

©

Figura 7 - Partitura da composição Balada

Esta composição foi escrita com o objectivo primário de contribuir para o arco de narrativa do repertório deste relatório de projecto artístico, uma vez que existem várias peças mais direccionadas para uma interpretação baseada em práticas de *rock* ou *metal* e senti que faltavam momentos mais calmos para balancear o repertório, surgindo assim esta composição.

Em termos práticos de composição, esta peça na sua génese era uma exploração de *voicings* com cordas soltas na guitarra. Dessa exploração surgiram vários dos acordes utilizados nesta peça que, pela maneira como são realizados na guitarra, acabam por ter um esqueleto de uma melodia formada a partir das notas de topo de cada *voicing*. A partir daí foi simplesmente um processo de ligar os pontos e criar uma melodia coerente.

Harmonicamente, esta composição contém os mesmos ingredientes que as duas peças anteriores, com a utilização de acordes com extensões, *triads over foreign bass notes* e movimento de baixo por graus conjuntos.

Melodicamente houve uma preocupação em criar uma melódica bastante diatónica, neste caso há somente um acidente (Dó natural nos compassos 16, 18, 20 e 22) e mesmo essa secção mantém a mesma tonalidade durante vários compassos. O objectivo desta melodia diatónica prende-se com a flexibilidade harmónica que este aspecto pode fornecer, por exemplo na forma de uma introdução na qual se reharmoniza ou até que se simplifica muito a harmonia.

Em termos de forma tem um elemento que já foi utilizado previamente, nomeadamente o número de compassos irregular (23 compassos) e apresenta também um novo elemento que é a utilização de mais que um tipo de compasso durante a melodia (compasso 7 é 3/4 e compasso 23 é 6/4). Dependendo do solista, estes compassos podem ou não ser executados durante as improvisações, passando a ser compassos de 4/4.

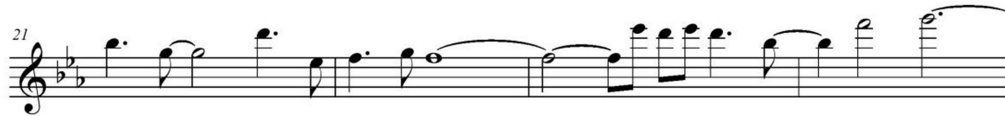
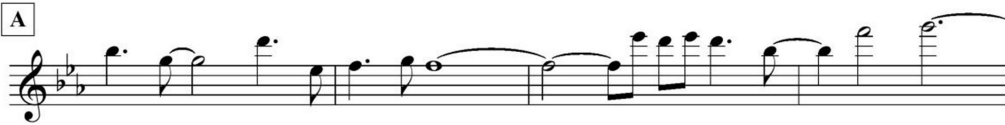
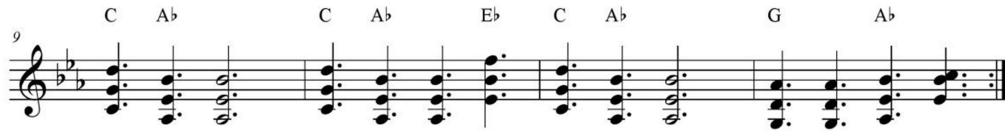
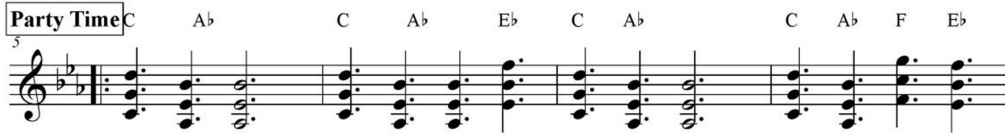
Em termos de estrutura é a composição mais simples de todas e foi a única que não beneficiou de nenhuma das abordagens de expansão de estrutura/forma que foram exploradas até agora neste trabalho. Tentei simplificar a harmonia nos solos, transpor a harmonia em cada volta de solo, compôr mais partes como uma coda e uma introdução mas em última análise, apesar de todas estas abordagens aumentarem o nível de complexidade da composição, não eram adições positivas em termos do resultado musical. Isto foi interessante uma vez que nas outras composições foi relativamente simples chegar a alguma conclusão em termos de alteração da forma ou estrutura por muito simples que fosse mas nesta peça simplesmente nada do tentei resultava bem o suficiente.

# Punkzilla

## Intro Guitarra



## Party Time



©

Figura 8 - Introdução e melodia da composição Punkzilla

Esta composição tem como inspiração a peça *Capricornus* de Austin Peralta, com o cuidado de tentar adaptar o vocabulário de piano dessa peça para um contexto mais direccionado para a guitarra.

Para obter um efeito semelhante ao *ostinato* rítmico utilizado por Peralta na sua composição, decidi que utilizaria acordes 5(add9), com um *voicing* 1 5 9 tocado em cordas adjacentes na guitarra (comum na música dos Dream Theater<sup>55</sup>, cuja sonoridade queria incorporar nesta composição).

Na secção *Party Time* (compassos 5 a 12) surge o *riff* principal desta composição, que é também utilizado como acompanhamento no A e que é totalmente constituído por estes acordes. Nesta secção a bateria tem indicação na sua partitura para tocar de forma direccionada para o *rock* ou *metal* e o saxofone tem indicação de que pode improvisar ou não.

<sup>55</sup> Aledort, Petrucci. 2018

Seguidamente passamos para a secção A, que mantém o acompanhamento utilizado na secção anterior e adiciona uma melodia cuja escolha de notas é baseada na escala harmónica menor em Dó e que é tocada pelo saxofone e dobrada pela guitarra. De modo a criar um pouco de ambiguidade a nível melódico e para que o som desta escala não seja demasiado óbvio e repetitivo, decidi reduzir o uso do sétimo grau da escala (utilizado somente 3 vezes em toda a melodia desta secção) e também introduzir saltos melódicos.

A secção B tem um carácter mais relaxado, com menor densidade de notas tanto na harmonia (rítmico harmónico de um acorde por compasso) quanto na melodia (notas longas e um motivo rítmico simples e repetitivo). Nesta secção, em vez de ter dois instrumentos a tocar a melodia, passa a ser só um e o outro tem liberdade para improvisar.

No fim desta secção (compassos 43 a 56) surge outro elemento inspirado por Austin Peralta com um final de secção feito para ser tocado o mais possível em uníssono por toda a banda, com uma figura rítmica repetitiva que deve ir subindo de dinâmica durante este final de secção.

A secção de solos (Figura 7) tem uma forma diferente, usando uma versão simplificada a nível harmónico do A e parte da secção B em todas as voltas mas só seguindo para secção em uníssono do B quando o solista quiser terminar o seu solo.

Tendo em conta que a secção em uníssono deve ser tocada sempre a subir a dinâmica, este final de improvisação é importante pois permite que exista um corte repentino de intensidade entre o final de uma improvisação e o início da seguinte e permite também que a última improvisação saia directamente para a melodia do A sem discrepância e problemas de continuidade.

Em termos de estrutura esta composição é bastante simples, estando dentro do modelo “tema-improvisação/improvisações-tema”, adicionando somente uma introdução.

Em termos da forma, existem alterações como a secção B (dividida em duas partes com 14 compassos cada) e a secção de solos, que utiliza a secção B de modo parcial e completo.

Outro ponto que quis integrar nesta peça é a liberdade que existe para improvisar tanto durante a secção *Party Time* quanto na secção B, o que contribui para uma composição na qual existe uma boa quantidade de caos controlado, algo que me interessa explorar enquanto compositor.

4 3

**Solos**      C m                      G 7b9/B                      C m                      G 7b9/B

37

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

1. A♭maj7                      C5/B♭                      E♭maj7                      F maj7

D♭maj7                      B♭maj7                      A/A♭                      Emaj7

A♭maj7                      C5/B♭                      E♭maj7                      2. A♭maj7

C5/B♭                      E♭maj7                      F maj7                      D♭maj7

B♭maj7                      A/A♭                      Emaj7                      A♭maj7

C5/B♭                      E♭maj7                      F maj7                      D♭maj7

B♭maj7 D♭maj7(#11)omit5

4

C

Figura 9 - Forma dos solos da composição Punkzilla

# Nuvem

Electric Guitar

# Nuvem

Pedro Marques

**Intro** Asus2 Asus2/C Bm7(11) Asus2/C#

**A** Asus2 Asus2/C Bm7(11) Asus2/C#

9 Asus2 Asus2/C Bm7(11) Asus2/C#

13 Asus2 Asus2/C Bm7(11) Asus2/C#

17 Asus2 Asus2/C Bm7(11) Asus2/C#

**Floaty McFloat** Asus2 Asus2/C Bm7(11) Asus2/C#

25

**B** F maj7(9) Emin7(9) Asus4/C Bb/Ab

Gbmaj7(13) Abmaj7(13) Gm7 Abmaj7

©

2 Repetição só na reexposição Nuvem

37 G m7 A♭maj7 G m7 A♭maj7

41 Gmin7 D♭maj7(13)

**Solos** 43 A sus2 A sus2/C Bm7(11) A sus2/C#

47 F maj7(9) Emin7(9) A sus4/C B♭/A♭

51 G♭maj7(13) A♭maj7(13) G m7 A♭maj7

55 G m7 A♭maj7 G m7 A♭maj7

59 Gmin7 D♭maj7(13)

Figura 10 - Partitura da composição Nuvem

Esta composição parte de uma ideia presente na peça *Evinrude-Fifty (Trembling)* de Brian Blade Fellowship, que é a utilização de uma estrutura harmónica constante e ir mudando o baixo (pensando num piano a mão direita repete sempre o mesmo acorde e a mão esquerda é a única que se vai alterando).

Neste caso existe um A sus2 (E A B E) enquanto estrutura constante e o baixo passa de A para C, B e C#. Esta sequência forma o “motor” desta peça e está presente na introdução, A e nas secções de improvisação.

Em termos de encadeamento da estrutura, nesta composição segui a abordagem de tentar que as secções se fossem transformando umas nas outras em vez de existir uma separação clara entre cada uma das partes.

Logo no início da peça existe uma introdução tocada pela guitarra em *open repeat*, estando também o piano livre para improvisar durante esta introdução.

Uma vez que a sequência harmónica da introdução é utilizada também no A, o saxofone pode começar a tocar a melodia quando quiser, iniciando assim a secção seguinte.

Na segunda volta do A (compasso 13) o tema é dobrado pela guitarra e seguidamente tem início a secção *Floaty McFloat* na qual os dois instrumentos melódicos tocam duas linhas passarmos para a secção “*Floaty McFloat*” onde se dividem de novo os papéis dos dois instrumentos melódicos utilizando contraponto e que serve para expandir o A e reciclar a harmonia anterior com novo conteúdo melódico. Na secção de solos a forma fica ligeiramente diferente pois temos o A em *open repeat*, seguindo para o B que tem quatro compassos também que podem ser *open repeat* ou não dependendo da vontade do solista (cc 37-40). Estes 4 compassos em *open repeat* voltam a aparecer na reexposição e servem como base para outro mini solo de um instrumento que ainda não tenha improvisado na música (provavelmente saxofone neste tema).

# Adamastor

Electric Guitar

## Adamastor

Pedro Marques

The musical score for "Adamastor" is written for electric guitar in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of the following sections:

- Intro (measures 8-11):** A simple melodic line in the bass clef, starting with a G6 chord.
- A (measures 12-15):** A melodic line in the treble clef, also starting with a G6 chord and ending with a triplet.
- B (measures 16-20):** A complex melodic line in the treble clef, marked with a double bar line and a repeat sign.
- C (measures 21-24):** A chordal section in the treble clef with a variety of chords: Bbmaj7Gbmaj7, Emaj7, Dbmaj7, Gbmaj7, Emaj7, Dbmaj7, Gb5(add2), Bbmaj7Gbmaj7, and Emaj7.
- Final solo (measures 25-28):** A melodic line in the treble clef, starting with a G6 chord and ending with a double bar line and the instruction "D.S. al Fine".

Figura 11 - Partitura da composição Adamastor

Após ter composto as peças apresentadas previamente neste relatório de projecto artístico, notei que existiam algumas tendências em termos de melodia e harmonia.

Em termos melódicos, as peças têm todas melodias com notas longas, que podem ser facilmente cantadas e apresentam também uma densidade baixa de notas. Em termos harmónicos existe muito recurso ao vocabulário *post-bop*, Kenny Wheeler e também de Brian Blade Fellowship.

Esta peça representa uma tentativa de não repetir esses elementos e, dentro do possível, fazer algo que seja o oposto dessas características.

Em termos harmónicos esta composição está maioritariamente baseada num único acorde, que é Gm6 e que percorre toda a peça com excepção da secção C.

Quanto à melodia (compassos 9 a 16), para evitar as características utilizadas anteriormente, tive como objectivo escrever uma melodia com uma densidade de notas muito mais elevada e com um contorno rítmico irregular.

Abordando as restantes secções:

- A composição tem início com a introdução (compassos 1 a 4) que serve para estabelecer o campo harmónico de Sol menor e na qual o contrabaixo repete o *ostinato* e tanto o piano quanto a guitarra estão livres para improvisar;
- Seguidamente existe a secção A (compassos 5 a 8) que é tocada em unísono pela guitarra, contrabaixo, piano e saxofone enquanto a bateria improvisa. Esta secção tem como base a utilização de pequenas variações sobre a mesma célula rítmica e intervalos de 7ª;
- Na secção C volta a ser explorada a ideia das pequenas variações sobre a mesma célula rítmica mas neste caso com uma melodia que está no topo dos acordes escritos na partitura. Em termos de execução, é importante que os últimos compassos desta parte sejam tocados com um *crescendo* acentuado por parte de todos os músicos, para que haja um contraste de dinâmica com a secção seguinte;

Continuando com a abordagem de tentar evitar o que já utilizei antes neste repertório, a secção de solos começa a seguir à secção C, com o retorno ao *ostinato* da introdução.

A diferença entre esta secção de solos e as anteriores é que nesta composição será usada a abordagem *time, no changes*, que foi apresentada no capítulo relativo ao segundo quinteto de Miles Davis.

Para terminar a secção de solo serão usados os compassos 29 a 32, que corresponde ao primeiro compasso da melodia seguido de 3 compassos de improvisação. Assim é possível simultaneamente expandir a forma da secção de solos e reintroduzir o motivo inicial da melodia, sendo depois natural a passagem para a secção B de modo a terminar a performance.

Quanto à estrutura, esta peça apresenta 4 secções diferentes, mais a secção de solos o que é um número de secções mais elevado do que as outras composições que apresento neste relatório de projecto artístico. Ainda assim é uma variação da estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema”, expandido a forma através de uma introdução, uma secção antes do tema, outra secção após a exposição da melodia e uma secção antes do retorno à melodia após as improvisações.

### **Discussão e principais resultados obtidos**

Este relatório de projecto artístico pode ser dividido em duas partes: a análise da obra de outros artistas e as minhas próprias composições, como tal gostaria de dividir esta secção também nessas duas partes.

Começando pela análise da obra de outros artistas, através deste processo descobri diversos métodos que podem ser utilizados como modo de diversificar a estrutura e forma dentro da composição no Jazz.

Com o segundo quinteto de Miles Davis é possível observar sobretudo alterações nas secções de solo, abrindo espaço para maior liberdade do solista através de alterações na harmonia (*time, no changes*; aumento ou diminuição da forma) ou em qualquer combinação de elementos como ritmo harmónico, métrica ou pulsação.

Em termos de estrutura nas obras deste quinteto, o material baseia-se na estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema” com ligeiras alterações nas composições *Pinocchio* e *The Sorcerer* que utilizam o tema como separador entre cada improvisação.

A estes conceitos juntam-se a tendência para evitar quadraturas com números pares de compassos e o conceito de composições circulares.

Estes resultados na análise da música do segundo quinteto de Miles Davis estão congruentes com a literatura disponível sobre o assunto, não sendo no entanto uma representação total dos processos utilizados por esta banda. Isto pode ser explicado pois neste relatório de projecto artístico não me debruço sobre toda a obra deste grupo musical e assim sendo é natural que não encontre todos os métodos que são descritos na literatura.

Nas obras de Brian Blade & The Fellowship Band, as alterações surgem sobretudo no que toca à estrutura das composições, existindo um desenvolvimento acentuado nesse aspecto quando comparado com a estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema”, sendo possível nas peças analisadas observar a presença de introdução, *coda*, várias secções distintas (por vezes com melodias próprias) e quanto à forma existem improvisações executadas em várias progressões harmónicas diferentes durante o desenrolar da performance e até improvisações ao mesmo tempo em que ocorre a exposição de uma melodia, contribuindo para o desenvolvimento do arco narrativo da composição.

Na peça de Tigran Hamasyan existem somente alterações no que toca à estrutura, sendo a peça mais complexa neste aspecto e apresentando o maior número de secções.

Esta complexidade é obtida através da utilização de múltiplas permutações da clave rítmica, sendo assim possível manter coesão na peça e também criar muitas possibilidades de expansão da estrutura, que depois podem ser trabalhadas com melodias próprias dentro de cada secção para que cada um dos segmentos obtenha a sua própria identidade.

No que toca à forma, segue um caminho tradicional uma vez que aproveita os elementos rítmicos e harmónicos apresentados durante a melodia principal e utiliza-os como material sobre o qual pode improvisar.

Na música de Austin Peralta existem alterações subtis tanto na forma quanto na estrutura.

A estrutura pode ser vista como “tema - improvisação/improvisações - tema” na qual o tema está dividido em muitas mais secções quando comparado com as composições do segundo quinteto de Miles Davis, sendo simultaneamente uma estrutura com uma clara ligação com a tradição mas ao mesmo tempo, através deste aumento do grau de complexidade do tema, é também uma estrutura com um contorno mais moderno.

No que toca à forma nas secções de improvisação, existe uma diminuição da progressão harmónica apresentada durante a exposição da melodia e existe também a utilização de uma secção do tema como separador entre solos, ambas estas características já tinham sido encontradas previamente na música do segundo quinteto de Miles Davis.

Na música dos artistas portugueses que escolhi, é possível encontrar separadores entre improvisações utilizando tanto material previamente apresentado na peça quanto novo material na forma de um *shout chorus* (*Yellow Box* e *If I Should Lose You* respectivamente) e também na forma de improvisação colectiva e de improvisação de um instrumento enquanto outro instrumento toca a melodia.

Estes conceitos, quando aplicados às minhas próprias composições, tiveram quase sempre o efeito de ajudar na diversificação da narrativa das peças que já estavam escritas e de abrir portas ao desenvolvimento das peças que estavam ainda em processo de escrita.

Na composição *Nope*, a primeira a ser escrita, a única alteração foi a utilização do *riff* inicial da peça como base para a improvisação de bateria.

A peça *Sénu*a utiliza o conceito de composição circular e de evitar números pares de compassos na forma.

A Balada não tem quaisquer alterações.

A composição Punkzilla mantém a estrutura “tema - improvisação/improvisações - tema” e tem alterações a nível da forma, apresentando um número de compassos irregular e fazendo utilização de uma versão incompleta da forma durante a secção de improviso.

A peça Nuvem aplica a ideia de ter secções de improvisação em simultâneo com a melodia.

Por fim, a composição Adamastor apresenta um maior número de secções que as restantes composições apresentadas, a utilização de um fragmento da melodia como separador entre as improvisações e o retorno à melodia e também a abordagem *time, no changes* nas improvisações.

Relativamente às perguntas de investigação que estão na base deste relatório de projecto artístico, com os resultados obtidos através do estudo de peças do segundo quinteto de Miles Davis, Brian Blade & The Fellowship Band, Tigran Hamasyan, Austin Peralta, Miguel Amado e os projectos de Massimo Cavalli e Ricardo Pinheiro parece-me claro que existem realmente métodos para expandir a forma e a estrutura das composições de Jazz e também que esses métodos são aplicáveis a composições originais, sendo também estes conceitos abstratos o suficiente para resultarem fora do contexto no qual originalmente foram pensados (por exemplo a abordagem *time, no changes*, pensada num contexto de linguagem *post bop*, foi depois utilizada num contexto no qual se usa linguagem proveniente do *metal* e do Jazz).

Dadas as limitações inerentes ao formato de relatório de projecto artístico, os métodos aqui apresentados não são uma representação total de todos os que podem ser encontrados dentro do repertório, o que quer dizer que se este estudo for expandido para um maior número de artistas, provavelmente serão encontradas mais formas de expandir a forma e a estrutura na música Jazz.

Outro ponto no qual este relatório contribui para a literatura é a inclusão de artistas fora do *canon* da tradição jazz, explorando a música de Brian Blade, Tigran Hamasyan, Austin Peralta, Ricardo Pinheiro, Massimo Cavalli e Miguel Amado.

Sendo um relatório de projecto artístico e não uma tese ou um artigo científico, este trabalho tem um menor factor de contribuição para a literatura científica dentro da comunidade académica da música Jazz.

No entanto é um trabalho que inclui obra de artistas que estão fora do *canon* da tradição Jazz, e é também um trabalho que se debruça sobre uma área da composição sobre a qual existe pouca literatura dentro da comunidade científica da música Jazz.

### **Conclusões e reflexão final**

No fim desta investigação e subsequente aplicação dos conceitos em composições originais minhas, penso que a resposta às questões de investigação deste relatório de projecto artístico (“existem possibilidades para expandir a estrutura na composição Jazz” e “existem possibilidades para alterar a forma nas composições Jazz?”) é afirmativa em ambos os casos.

Apesar da resposta não estar inteiramente contemplada neste relatório de projecto artístico, penso que as opções apresentadas já são suficientes para fundamentar a resposta afirmativa.

Tendo em conta a extensão do repertório de música Jazz, existem certamente muitas mais formas de expandir a estrutura e a forma nas composições que não foram abordadas neste relatório de projecto artístico.

Na minha experiência, estes elementos são pouco valorizados pela maioria dos artistas com quem tive contacto durante a minha actividade tanto enquanto aluno e enquanto músico mas ainda são parâmetros que têm um resultado musical que me agrada bastante, sendo portanto algo que terei em mente no meu processo de composições,

não só dentro do Jazz mas em qualquer estilo de música no qual me proponha a compôr no futuro.

## Referências

- Baker, David N. (1997) *HOW TO LEARN TUNES: A Jazz Musician's Survival Guide*. Jamey Aebersold Jazz, Inc
- Barry, S. *Signature Characteristics in the Improvised Melodic Lines of Herbie Hancock*.
- Booth, T. D. (2015). *From Columbia Studio B to Carnegie Hall: the studio-to-stage creative trajectory in the fusion jazz of Miles Davis: a thesis presented in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in Musicology at the New Zealand School of Music, Massey University, Wellington, New Zealand* (Doctoral dissertation, Massey University).
- Coleman, K. T. (2014). *The "Second Quintet": Miles Davis, the Jazz Avant-Garde, and Change, 1959-68*. Stanford University.
- Collins. (n.d.). Formenlehre. In *CollinsDictionary.com dictionary*. Retrieved February 4, 2023, from <https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/german-english/formenlehre>
- Coolman, T. (1997). *The Miles Davis Quintet of the Mid 1960s: Synthesis of improvisational and compositional elements*. New York University.
- Covach, J. (n.d.). Form in Rock Music : A Primer. In *Engaging Music*.
- Dodd, J. (2014). Upholding standards: A realist ontology of standard form jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(3), 277-290.
- G'Froerer, C. (2009). An investigation of specific structural techniques used by the Miles Davis Quintet on selected live recordings from 1964-1965.
- Gatzke, K. (2014). *Contemporary Jazz Composition: A Comprehensive Study of Six Jazz Composers from 1954-2013* (Doctoral dissertation, Belmont University).
- Geyer, B. (2019). Maria Schneider's Forms: Norms and Deviations in a Contemporary Jazz Corpus. *Journal of Music Theory*, 63(1), 35-70.
- Green, D. M. (1979). *Form in tonal music*. Holt, Rinehart and Winston.

- Gridley, M. C., & Rave, W. J. (1984). Towards Identification of African Traits in Early Jazz. *The Black Perspective in Music*.
- Humphries, A. (2009). Kenny Wheeler: Melody, harmony and structure: An analysis of the melodic, harmonic and structural techniques in the compositions of Kenny Wheeler, and the implementation of those techniques into the authors own creative process.
- Lucas, O. (2018). " So Complete in Beautiful Deformity:" Unexpected Beginnings and Rotated Riffs in Meshuggah's obZen. *Music Theory Online*, 24(3).
- Meeder, C. (2008). *Jazz: the basics*. Routledge.
- Michaelsen, G. (2019). *Making "Anti-Music": Divergent Interactional Strategies in the Miles Davis Quintet's The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*. Music Theory Online (MTO)
- Monson, I. (1999). Riffs, Repetition, and Theories of Globalization. *Ethnomusicology*, 43(1), 31–65. <https://doi.org/10.2307/852693>
- Moore, S. (2011). Metal, Machismo and Musical Mode: How the 'Feminine' Phrygian Second has been Appropriated and Transformed. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 4(1).
- Mount, A. (2020). *Fundamentals, Function, and Form: Theory and Analysis of Tonal Western Art Music*. Milne Library Publishing.
- Osborne, R. (2016). *Vinyl: A history of the analogue record*. Routledge
- Pieslak, J. (2007). Re-casting metal: rhythm and meter in the music of Meshuggah. *Music Theory Spectrum*, 29(2), 219-245.
- Pinheiro, R. (2011). The creative process in the context of jazz jam sessions. *Journal of Music and Dance*, 1(January 2011).
- Pinheiro, R. N. F. (2020). Freedom in Music, Freedom in Life. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 51(2), 259-274.
- Rohrmeier, M. (2020). The syntax of jazz harmony: Diatonic tonality, phrase structure, and form. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 7(1), 1-63.
- Rothstein, William (1990). *Phrase rhythm in tonal music*. Schirmer Reference
- Rushka, P. (2014). *The compositional language of Kenny Wheeler*. McGill University (Canada).

- Smith, C. J. (1996). Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'. *Music Analysis*, 15(2/3), 191-297.
- Strunk, S. (2005) *Notes on Harmony in Wayne Shorter's compositions, 1964-67*. In *Journal of Music Theory*, 49:2
- Summach, J. (2012). *Form in top-20 rock music, 1955–89*. Yale University.
- Waters, K. (2011). *The studio recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. Oxford University Press.

### Bibliografia

- Caplin, W. E. & Hepokoski, J. A. (2009). *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven University Press.
- Schacter, C. Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction. *Music Forum* 5 (1980): 197-232
- Smyth, D. H. (1992, January). Patterning beyond hypermeter. In *College Music Symposium* (Vol. 32, pp. 79-98). College Music Society.

### Webografia

- Nolledo, M. (2015, March 15). *The Groove Seeker: Austin Peralta's Endless Planets*. <https://alarm-magazine.com/2011/the-groove-seeker-austin-peraltas-endless-planets/>
- Fader, L. & Clements, M. (2015, March 15). *Austin Peralta: Go through the darkness* <https://larecord.com/interviews/2011/03/15/austin-peralta-go-through-the-darkness>
- Kurunen, J. & Mårten Hagström. (2018) *MESHUGGAH's MÅRTEN HAGSTRÖM On "Djent": "We're Very Sorry For Creating That Genre; We Didn't Intend To — Our Bad."* . BLABBERMOUTH.NET.

<https://blabbermouth.net/news/meshuggahs-marten-hagstrom-on-djent-were-very-sorry-for-creating-that-genre-we-didnt-intend-to-our-bad>

- Holden, S. (1985, July 17). *JAZZ: PAT METHENY GROUP PERFORMS*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1985/07/17/arts/jazz-pat-metheny-group-performs.html>
- Tomkins, L. (1969) <https://nationaljazzarchive.org.uk/explore/interviews/1633602-miles-davis?q=miles%20davis%20tomkins>
- Shteamer, H. (2011) *The Bootleg Series, Volume 1: Live in Europe 1967*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/15887-the-bootleg-series-volume-1-live-in-europe-1967/>
- Spicer, D. (2011). *BBC - Music - Review of Austin Peralta - Endless Planets*. Www.bbc.co.uk. Retrieved March 6, 2023, from <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/vh3q/>
- Jarenwattananon, P- (2012, November 29). <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/11/29/166030449/a-young-prodigys-search-cut-short>
- Turner, M. F. (2014, April 8). *Brian Blade & The Fellowship Band: Landmarks album review @ all about jazz*. All About Jazz. Retrieved March 14, 2023, from <https://www.allaboutjazz.com/landmarks-brian-blade-blue-note-records-review-by-mark-f-turner>
- Tigran Hamasyan: “I think an artist’s job is to awaken something that’s unconscious.” (2020, October 8). Jazzwise.

<https://www.jazzwise.com/features/article/tigran-hamasyan-i-think-an-artists-job-is-to-awaken-something-that-s-unconscious>

- Rath, A. (2015, March 8). A Jazz Pianist Taps Armenian Folk, Metal Riffs And A Sense Of History. *NPR*. <https://www.npr.org/2015/03/08/390756321/a-jazz-pianist-taps-armenian-folk-metal-riffs-and-a-sense-of-history>
- *Biography*. (n.d.). Tigran Hamasyan. Retrieved March 19, 2023, from <https://www.tigranhamasyan.com/>
- Petrucci, John, and Andy Aledort. *Master Class: The John Petrucci Guitar Method*, 28 Feb. 2018, <https://www.guitarworld.com/lessons/the-john-petrucci-guitar-method>.

### Discografia

- Austin Peralta (2011). *Endless Planets* [Album]. Brainfeeder
- Brian Blade Fellowship (2000). *Perceptual* [Album]. Blue Note
- Brian Blade & The Fellowship Band (2008). *Season of Changes* [Album]. Verve Records
- Coleman Hawkins and His Orchestra (1939). *Body and Soul / Fine Dinner* [Single]. Bluebird
- Desidério Lázaro (2017). *Moving* [Album]. Sintoma Records
- Kenny Wheeler, Mike Brecker, John Taylor, Dacid Holland, Jack DeJohnette (1984). *Double, Double You* [Album]. ECM Records
- Kenny Wheeler / Lee Konitz / Dave Holland / Bill Frisell (1997). *Angel Song* [Album]. ECM Records
- Kenny Wheeler Quintet (1990). *The Widow In The Window* [Album]. ECM Records
- Liebman – Ineke – Laginha – Cavalli – Pinheiro (2016). *Is Seeing Believing?* [Album]. Daybreak
- Meshuggah (2016). *Violent Sleep of Reason* [Album]. Nuclear Blast

- Meshuggah (2008). *Obzen* [Album]. Nuclear Blast
- Miguel Amado (2010). *This is Home* [Album]. Tone of a Pitch
- Miles Davis (1964). *Miles in Europe* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1965). *E.S.P* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1965). *My Funny Valentine* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1966). *“Four” & More – Recorded Live in Concert* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1967). *Miles in Berlin* [Album]. CBS
- Miles Davis (1967). *Miles Smiles* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1967). *Sorcerer* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1968). *Nefertiti* [Album]. Columbia
- Miles Davis (1969). *Miles in Tokyo (Miles Davis Live In Concert)* [Album]. CBS/Sony
- Miles Davis (1976). *Miles Davis at Plugged Nickel, Chicago* [Album]. CBS/Sony
- Miles Davis (1995). *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965* [Album]. Columbia; Legacy
- Pinheiro, Ineke, Cavalli (2018). *Triplicity* [Album]. Daybreak
- Tigran Hamasyan (2015). *Mockroot* [Album]. Nonesuch
- Tigran Hamasyan (2020). *The Call Within* [Album]. Nonesuch

## **Apêndices**

### **Apêndice A - Evinrude-Fifty (Trembling) – Arranjo para quinteto**



2  
9

Evinrude-Fifty (Trembling)

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

9 Am(add9)/C Amaj9/C# Am(add9)/C Amaj9/C#

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

13 Am(add9)/C Amaj9/C# Am(add9)/C Amaj9/C#

13 Am(add9)/C Amaj9/C# Am(add9)/C Amaj9/C#

13 Am(add9)/C Amaj9/C# Am(add9)/C Amaj9/C#

S/ arco  
Amaj9/C#

Evinrude Fifty (Trembling)

17 A m7 B m7 D m7 A m7(add11)

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

Última repetição subir a dinâmica

21 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C A maj9/C#

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

4 Evinrude-Fifty (Trembling)

25 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

A

25 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

E.Gtr.

25 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

Pno.

25 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

D.B.

25 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

D. S.

29 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# B m 7

A

29 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# B m 7

E.Gtr.

29 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# B m 7

Pno.

29 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# B m 7

D.B.

29 A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# B m 7

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Evinrude-Fifty (Trembling)'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The instruments are: A (Acoustic guitar), E.Gtr. (Electric guitar), Pno. (Piano), D.B. (Double Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#). The first system has four measures with chords: A m(add 9)/C, A maj 9/C#, A m(add 9)/C, and A maj 9/C#. The second system has four measures with chords: A m(add 9)/C, A maj 9/C#, A m(add 9)/C, A maj 9/C#, and B m 7. Chord diagrams are provided for the guitar and bass parts. The piano part has a simple accompaniment pattern.

Evinrude-Fifty (Trembling)

The musical score is arranged for five instruments: Acoustic Guitar (A), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Drums (D.S.). The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system (measures 33-36) is in 3/4 time and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system (measures 37-40) is in 4/4 time and features a more complex melodic line with many sixteenth notes in the upper staves and a bass line in the lower staves. Chord symbols are placed above the staves to indicate the harmonic structure.

**System 1 (Measures 33-36):**

- Staff A:** Am7, Bm7, Dm7, Am7(add11)
- Staff E.Gtr.:** Am7, Bm7, Dm7, Am7(add11)
- Staff Pno.:** Am7, Bm7, Dm7, Am7(add11)
- Staff D.B.:** Am7, Bm7, Dm7, Am7(add11)
- Staff D.S.:** Am7, Bm7, Dm7, Am7(add11)

**System 2 (Measures 37-40):**

- Staff A:** Bm7, A/F#, Bm7, A/F#
- Staff E.Gtr.:** Bm7, A/F#, Bm7, A/F#
- Staff Pno.:** Bm7, A/F#, Bm7, A/F#
- Staff D.B.:** Bm7, A/F#, Bm7, A/F#
- Staff D.S.:** Bm7, A/F, Bm7, A/F



Evinrude-Fifty (Evinrude)

7

49 A m7(add9) D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

49 A m7(add9) D Em7/G D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

49 A m7(add9) D Em7/G D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

49 A m7(add9) D Em7/G D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

49 A m7(add9) D Em7/G D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

49 B/E Gm7 Fmaj(add#11)

53 B/E Gm7 Fmaj(add#11)

53 B/E Gm7 Fmaj(add#11)

53 B/E Gm7 Fmaj(add#11)

53 B/E Gm7 Emaj(add#11)

53 B/E Gm7 Emaj(add#11)

The image shows a musical score for the piece "Evinrude-Fifty (Evinrude)". It is arranged for five instruments: A (Vocal), E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), D.B. (Double Bass), and D.S. (Drum Set). The score is divided into two systems. The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 56. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chords such as A m7(add9), D, Em7/G, Cmaj7(add13), C<sup>6</sup>, B/E, Gm7, and Fmaj(add#11). The A part features a melodic line with eighth and quarter notes. The E.Gtr. part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Pno. part provides harmonic support with chords and single notes. The D.B. part plays a steady bass line with quarter notes. The D.S. part uses a simple drum pattern with eighth and quarter notes.

8 Evinrude-Fifty (Trembling)

56 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C A maj9/C#

A

56 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C A maj9/C#

E.Gtr.

56 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C A maj9/C#

Pno.

56 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C A maj9/C#

D.B.

56 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C A maj9/C#

D. S.

**Solo** 60 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C B m7 G 6

A

60 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C B m7 G 6

E.Gtr.

60 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C B m7 G 6

Pno.

60 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C B m7 G 6

D.B.

60 A m(add 9)/C A maj9/C# A m(add 9)/C B m7 G 6

D. S.



10 G/A D Evinrude-Fifty (Tumbling) D

72

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

72 G/A D G/A D

72 G/A D G/A D

72 G/A D G/A D

72 G/A D G/A D

72 G/A D G/A D

76 G maj7(add 13) E/G# Gm7 Fmaj(add#11)

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

76 G maj7(add 13) E/G# Gm7 Fmaj(add#11)

76 G maj7(add 13) E/G# Gm7 Fmaj(add#11)

76 G maj7(add 13) E/G# Gm7 Fmaj(add#11)

76 G maj7(add 13) E/G# Gm7 Emaj(add#11)

The image shows a musical score for the piece "Evinrude-Fifty (Tumbling)". It is arranged for five instruments: A (likely Alto Saxophone), E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), D.B. (Double Bass), and D. S. (Drum Set). The score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 72, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system covers measures 76 to 80. The A, E.Gtr., and D.B. parts are mostly rhythmic accompaniment with some melodic lines. The Pno. part has a more complex melodic line in the second system, featuring a diamond-shaped symbol (possibly a grace note or a specific articulation) and a slur over two notes. The D. S. part is indicated by a double bar line with a vertical line through it, suggesting a drum set part. Chord symbols are provided above the staves for the guitar and piano parts.

Evinrude-Fifty (Trembling)

11

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the vocal line (A), which contains four measures of rests. The second staff is for the electric guitar (E.Gtr.), featuring a melodic line with eighth notes and slurs. The third staff is for the piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs) containing four measures of rests. The fourth staff is for the double bass (D.B.), also containing four measures of rests. The fifth staff is for the drums (D. S.), with a single staff containing four measures of rests. Above the first four staves, the chord progression is indicated: Am(add9)/C, A maj9/C#, Am(add9)/C, and A maj9/C# for each measure. The score then repeats this structure for measures 84-87, with the vocal line (A) and electric guitar (E.Gtr.) staves containing melodic lines and the other three staves containing rests. The chord progression for measures 84-87 is Am(add9)/C, A maj9/C#, Am(add9)/C, and A maj9/C#.

12 Evinrude-Fifty (Trembling)

A. <sup>88</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

E.Gtr. <sup>88</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

Pno. <sup>88</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

D.B. <sup>88</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

D. S. <sup>88</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C#

A. <sup>92</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# Bm7

E.Gtr. <sup>92</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# Bm7

Pno. <sup>92</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# Bm7

D.B. <sup>92</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# Bm7

D. S. <sup>92</sup> A m(add 9)/C A maj 9/C# A m(add 9)/C A maj 9/C# Bm7

The image shows a musical score for the piece "Evinrude-Fifty (Trembling)". It consists of two systems of staves. The first system covers measures 88-91, and the second system covers measures 92-95. The instruments are: A. (Vocal), E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), D.B. (Double Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is one sharp (F#). The first system has four measures with chords: A m(add 9)/C, A maj 9/C#, A m(add 9)/C, and A maj 9/C#. The second system has five measures with chords: A m(add 9)/C, A maj 9/C#, A m(add 9)/C, A maj 9/C#, and Bm7. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

Evinrude-fifty (Trembling)

13

96 Am7 Bm7 Dm7 Am7(add11)

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

**Solo Repete 6x**

100 Bm7 A/F# Bm7 A/F#

100 Bm7 A/F# Bm7 A/F#

100 Bm7 A/F# Bm7 A/F#

100 Bm7 A/F# Bm7 A/F#

100 Bm7 A/F# Bm7 A/F#

The image shows a musical score for the piece "Evinrude-fifty (Trembling)". It consists of six staves: A (Vocal), E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), D.B. (Double Bass), and D. S. (Drum Set). The first system (measures 96-100) features a 3/4 time signature and chords Am7, Bm7, Dm7, and Am7(add11). The second system (measures 100-104) is marked "Solo Repete 6x" and features a 3/4 time signature with chords Bm7 and A/F#. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

14 Evinrude-Fifty (Trembling) Em7 F#m7(add 11)

104

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

108

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

**Fim do solo**

The image shows a musical score for the piece "Evinrude-Fifty (Trembling)". It is arranged for five instruments: Voice (A), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Drums (D. S.). The score is divided into two systems, each starting at measure 104 and 108 respectively. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 104-107) features a vocal line with lyrics "Evinrude-Fifty (Trembling)", guitar accompaniment, piano accompaniment, double bass accompaniment, and a drum part. The second system (measures 108-111) continues the arrangement, with a "Fim do solo" instruction at the end of the drum part. Chord symbols are provided for each instrument part, including Bm7, Dmaj7, Em7, and F#m7(add 11). The piano part includes a tremolo effect in the final measure of the second system.

Evinrude-Fifty (Frambling) 15

Am7(add9) D D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

112

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

Am7(add9) D Em/G D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

Am7(add9) D Em/G D Cmaj7(add13) C<sup>6</sup>

B/E Gm7 Fmaj(add#11)

116

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

B/E Gm7 Fmaj(add#11)

B/E Gm7 Emaj(add#11)

Detailed description: This is a multi-staff musical score for a piece titled 'Evinrude-Fifty (Frambling)'. The score is arranged for five instruments: Voice (A), Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 112 to 115. The second system covers measures 116 to 119. Chord symbols are placed above the corresponding staves. The piano part is mostly silent, with some chords in the second system. The double bass parts show rhythmic patterns and chord changes. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

16 Evinrude-Fifty (Trembling)

119

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

123

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

Evinrude-Fifty (Trembling) 17

127 C maj7 C#m7 A maj9/C#

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.

127 C maj7 C#m7 A m(add9)/C A maj9/C#

131 A m(add9)/C A maj9/C# A m(add9)/C A maj9/C#

A

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D. S.



Evinrude-Fifty (Trembling) 19

*143* G9 F#m F maj Esus E

A

*143* G9 F#m F maj Esus E

E.Gtr.

*143* G9 F#m F maj Esus E

Pno.

*143* G9 F#m F maj Esus E

D.B.

*143* G9 Fm Emaj Esus E

D. S.

*147* G9 F#m F maj E7sus 4-3

A

*147* G9 F#m F maj E7sus 4-3

E.Gtr.

*147* G9 F#m F maj E7sus 4-3

Pno.

*147* G9 F#m F maj E7sus 4-3

D.B.

*147* G9 Fm Emaj E7sus 4-3

D. S.



## Apêndice B - Crooked Creek

# Crooked Creek

Brian Blade

**Intro**    **piano and double bass enter on 3rd repeat**    **Open repeat**

Alto Sax

Tenor Sax

Steel Guitar

Electric Guitar

Piano

Double Bass

**A**

A. Sax.

T. Sax.

E. Gtr.

Pno.

D.B.

Crooked Creek

2

7

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

7

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) F/A D<sup>b</sup>7/A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>m7 B6 A maj7 G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) F/A D<sup>b</sup>7/A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>m7 B6 A maj7 G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) F/A D<sup>b</sup>7/A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>m7 B6 A maj7 G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) F/A D<sup>b</sup>7/A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>m7 B6 A maj7 G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>

11

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

11

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>6(9) G<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup>(add9)/C

Crooked Creek

15

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) F/A D $\flat$ 7/A $\flat$  G $\flat$ maj7 D $\flat$ (add9)/F E maj7no5 E $\flat$ m7

**B**

19

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

F $\sharp$ m7 E 6 B $\flat$ m7 A maj7(9)

4 Crooked Creek

A. Sx. <sup>23</sup>

T. Sx.

E.Gtr.

Pno. <sup>23</sup>

D.B. <sup>23</sup>

C

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno. <sup>25</sup>


D.B. <sup>25</sup>

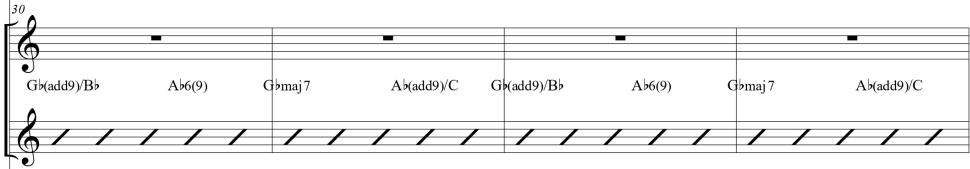
A maj(add9)/C# G#m7/B F#m(add9)/A B(add9)/D# A maj/C# B A maj7 A maj7

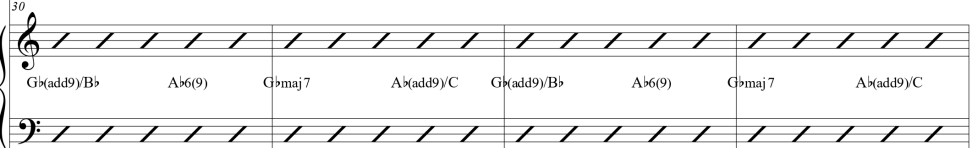

Guitar Solo


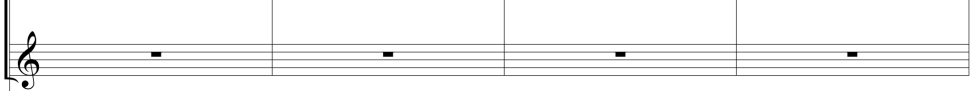
Crooked Creek

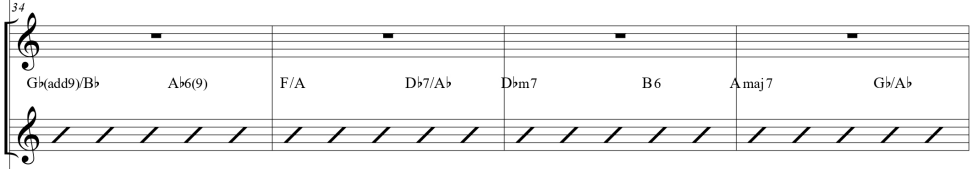
5

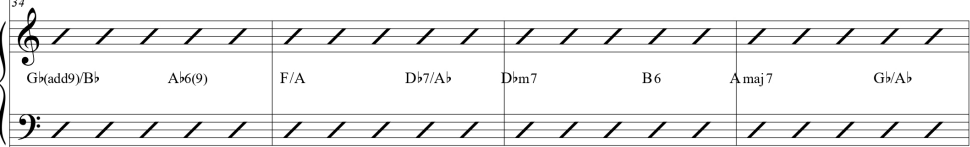

A. Sx.   
T. Sx. 

E.Gtr.   
G♯(add9)/B♯ A♭6(9) G♯maj7 A♯(add9)/C G♯(add9)/B♯ A♭6(9) G♯maj7 A♯(add9)/C

Pno.   
G♯(add9)/B♯ A♭6(9) G♯maj7 A♯(add9)/C G♯(add9)/B♯ A♭6(9) G♯maj7 A♯(add9)/C  
D.B. 

A. Sx.   
T. Sx. 

E.Gtr.   
G♯(add9)/B♯ A♭6(9) F/A D♯7/A♯ D♯m7 B6 A♯maj7 G♯/A♯

Pno.   
G♯(add9)/B♯ A♭6(9) F/A D♯7/A♯ D♯m7 B6 A♯maj7 G♯/A♯  
D.B. 

# Crooked Creek

6

38

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

42

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

Chord progression for system 1 (measures 38-41):

G <sup>b</sup> (add9)/B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6(9)	G <sup>b</sup> maj7	A <sup>b</sup> (add9)/C	G <sup>b</sup> (add9)/B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6(9)	G <sup>b</sup> maj7	A <sup>b</sup> (add9)/C
--------------------------------------	---------------------	---------------------	-------------------------	--------------------------------------	---------------------	---------------------	-------------------------

Chord progression for system 2 (measures 42-45):

G <sup>b</sup> (add9)/B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6(9)	F/A	D <sup>b</sup> 7/A <sup>b</sup>	G <sup>b</sup> maj7	E6	B <sup>b</sup> m7
--------------------------------------	---------------------	-----	---------------------------------	---------------------	----	-------------------

Crooked Creek

7

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 46-49, and the second system covers measures 50-51. Each system includes staves for Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.).

**System 1 (Measures 46-49):**

- Measures 46-47:** Chords are Dmaj7 and B6.
- Measures 48-49:** Chords are Bbm7 and Amaj7.

**System 2 (Measures 50-51):**

- Measure 50:** Chords are D6 and Ebm7.
- Measure 51:** Chords are Ebm7 and Ebm7.

The guitar and piano parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout the piece. The saxophone parts are mostly rests, with some notes in measures 46-47 and 50-51.





Crooked Creek

10

69

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

73

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

Chord progression for measures 69-72:

G <sup>b</sup> (add9)/B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6(9)	G <sup>b</sup> maj7	A <sup>b</sup> (add9)/C	G <sup>b</sup> (add9)/B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6(9)	G <sup>b</sup> maj7	A <sup>b</sup> (add9)/C
--------------------------------------	---------------------	---------------------	-------------------------	--------------------------------------	---------------------	---------------------	-------------------------

Chord progression for measures 73-76:

G <sup>b</sup> (add9)/B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup> 6(9)	F/A	D <sup>b</sup> 7/A <sup>b</sup>	F <sup>#</sup> maj7	E maj7		
--------------------------------------	---------------------	-----	---------------------------------	---------------------	--------	--	--

Crooked Creek

11

77

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

77

D maj 7 E maj 7 Bbm 7 A maj 7

77

D maj 7 E maj 7 Bbm 7 A maj 7

77

D maj 7 E maj 7 Bbm 7 A maj 7

77

81

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

81

D maj 7 Abm 7

81

D maj 7 Abm 7

81

D maj 7 Abm 7

Crooked Creek

12

83

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

87

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

A maj(add9)/C# G#m7/B#m(add9)/A B(add9)/D# A maj(add9)/C# G#m7/B#m(add9)/A B(add9)/D#

A maj(add9)/C# G#m7/B F#m(add9)/A B(add9)/D# A maj(add9)/C# G#m7/B F#m(add9)/A B(add9)/D#

A maj(add9)/C# G#m7/B#m(add9)/A B(add9)/D# A maj(add9)/C# G#m7/B F#m(add9)/A B(add9)/D#

A maj(add9)/C# G#m7/B F#m(add9)/AB(add9)/D# A maj(add9)/C# G#m7/B Cmaj(9)(13)

A maj(add9)/C# G#m7/B F#m(add9)/B(add9)/D# A maj(add9)/C# G#m7/B Cmaj(9)(13)

Solo 2

Crooked Creek

13

92

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

96

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

Chords: F#m7, A6, Bm7, Am7, Bm7, C#m7, Amaj7(#11)

14 **Intro**

Crooked Creek

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$    A $\flat$ 6(9)   G $\flat$ maj7   A $\flat$ (add9)/C   G $\flat$ (add9)/B $\flat$    A $\flat$ 6(9)   G $\flat$ maj7   A $\flat$ (add9)/C

D.B.

**A**

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

Pno.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$    A $\flat$ 6(9)   G $\flat$ maj7   A $\flat$ (add9)/C   G $\flat$ (add9)/B $\flat$    A $\flat$ 6(9)   G $\flat$ maj7   A $\flat$ (add9)/C

D.B.

Crooked Creek

107

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) F/A D $\flat$ 7/A $\flat$  D $\flat$ m7 B6 A maj7 G $\flat$ /A $\flat$

Pno.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) F/A D $\flat$ 7/A $\flat$  D $\flat$ m7 B6 A maj7 G $\flat$ /A $\flat$

D.B.

111

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) G $\flat$ maj7 A $\flat$ (add9)/C G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) G $\flat$ maj7 A $\flat$ (add9)/C

Pno.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) G $\flat$ maj7 A $\flat$ (add9)/C G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) G $\flat$ maj7 A $\flat$ (add9)/C

D.B.

16 Crooked Creek

115

A. Sx.

T. Sx.

E.Gtr.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) F/A D $\flat$ 7/A $\flat$  G $\flat$ maj7 D $\flat$ (add9)/F E maj7no5 E $\flat$ m7

Pno.

G $\flat$ (add9)/B $\flat$  A $\flat$ 6(9) F/A D $\flat$ 7/A $\flat$  G $\flat$ maj7 D $\flat$ (add9)/F E maj7no5 E $\flat$ m7

D.B.

**B**

119

A. Sx.

T. Sx.

F $\sharp$ m7 E 6 B $\flat$ m7 A maj7(9)

E.Gtr.

Pno.

F $\sharp$ m7 E 6 B $\flat$ m7 A maj7(9)

D.B.

F $\sharp$ m7 E 6 B $\flat$ m7 A maj7(9)



18 **Crooked Creek**

130 **Coda Collective improvisation Melody on cue**

A. Sx. 

T. Sx. 

E.Gtr.   


Pno.   


D.B. 

130

G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup>   A<sup>b</sup>6(9)   G<sup>b</sup>maj7   A<sup>b</sup>(add9)/C   G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup>   A<sup>b</sup>6(9)   G<sup>b</sup>maj7   A<sup>b</sup>(add9)/C

134 **Open repeat**

A. Sx. 

T. Sx. 

E.Gtr.   


Pno.   



D.B. 


134

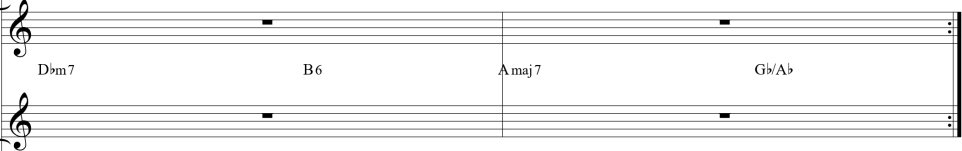
G<sup>b</sup>(add9)/B<sup>b</sup>   A<sup>b</sup>6(9)   G<sup>b</sup>maj7   A<sup>b</sup>(add9)/C   D<sup>b</sup>m7   B6   A maj7   G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>

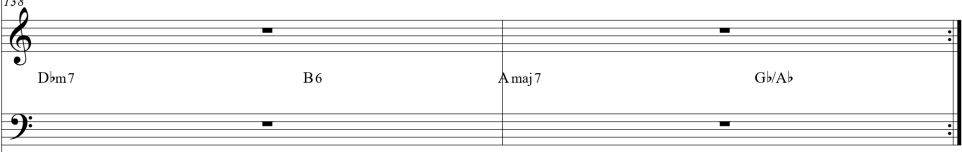
Crooked Creek 19


138

A. Sax. 

T. Sax. 

E. Gtr. 

Pno. 

D.B. 

## Apêndice C - Rubylou's Lullaby

Score

# Rubylou's Lullaby

Brian Blade

**Intro / A**

Tenor Sax

Bass Clarinet

Electric Guitar

Piano

Double Bass

T. Sx.

B. Cl.

E. Gtr.

Pno.

D.B.

5

5

5

5

Bbadd9/D Cadd9/E Gadd9/B Fadd9/A

Bbadd9/D Cadd9/E Gadd9/B A7sus4

©

2  
9  
Rubylou's Lullaby

T. Sax.

B. Cl.

E. Gtr.

C m7      Gm7(11)no5      Fadd9/A      Eøadd9/G

Pno.

D.B.

13

T. Sax.

B. Cl.

E. Gtr.

C m7      Gm7(11)no5      Am7(11)no5      B m7

Pno.

D.B.

Rubylou's Lullaby

B

3

17

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F#

Bbadd9/D Cadd9/E Fadd9/A D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F#

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F#

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 17 through 20. It features five staves: T. Sx. (Trumpet Saxophone), B. Cl. (Baritone Clarinet), E.Gtr. (Electric Guitar), Pno. (Piano), and D.B. (Double Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music includes melodic lines for the saxophones and bass, and a rhythmic accompaniment for the guitar and piano. Chord symbols are provided above the piano and guitar staves. Measure 17 starts with a repeat sign. Measures 18 and 19 contain a series of chords. Measure 20 concludes with a repeat sign.

21

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F#

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F#

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F#

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 21 through 24. It features the same five staves as the previous block. The key signature remains three sharps. The music continues with melodic lines for the saxophones and bass, and a rhythmic accompaniment for the guitar and piano. Chord symbols are provided above the piano and guitar staves. Measure 21 starts with a repeat sign. Measures 22 and 23 contain a series of chords. Measure 24 concludes with a repeat sign.

4  
25

### Rubylou's Lullaby

T. Sax. 

B. Cl. 

D/E      Dadd9/F#      Dsus4      Am7no5      Dsus4/Bb      C

E.Gtr. 

Pno. 

D/E      Dadd9/F#      Dsus4      Am7no5      Dsus4/Bb      C

D.B. 

---

25

T. Sax. 

B. Cl. 

D/E      Dadd9/F#      D/E      Dadd9/F#      D/E      Dadd9/F#      D/E      Dadd9/F#

E.Gtr. 

Pno. 

D/E      Dadd9/F#      D/E      Dadd9/F#      D/E      Dadd9/F#      D/E      Dadd9/F#

D.B. 

28

Rubylou's Lullaby

32

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# Dsus4 Am7no5 Dsus4/Bb C

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# Dsus4 Am7no5 Dsus4/Bb C

D/E Dadd9/F# D/E Dadd9/F# Dsus4 Am7no5 Dsus4/Bb C

A + Piano improvisation

36

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

Bbadd9 Cadd9 A7sus4 G7sus4

Bbadd9/D Cadd9/E A7sus4 G7sus4

Rubylou's Lullaby

6  
40

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

B $\flat$ add9/D Cadd9/E A7sus4 G7sus4

B $\flat$ add9/D Cadd9/E A7sus4 G7sus4

44

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

Cm7 Gm7(11)no5 Fadd9/A E $\flat$ add9/G

Cm7 Gm7(11)no5 Fadd9/A E $\flat$ add9/G

Rubylou's Lullaby

7

48

T. Sax.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

48

Cm Gm7(11)no5 Am7(11)no5 Bm7

Cm Gm7(11)no5 Am7(11)no5 Bm7

48

**Coda** On repeat

52

T. Sax.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

52

Gm7(11)no5 Am7 C/Bb C

Gm7(11)no5 Am7 C/Bb C

52

Gm7(11)no5 Am7 C/Bb C

52

Open Repeat

8  
36

Rubylou's Lullaby

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

Gm7(11)no5                      Am7                      C/B $\flat$                       C

60

T. Sx.

B. Cl.

E.Gtr.

Pno.

D.B.

E7sus4

E7sus4

E7sus4

# Apêndice D - Capricornus

Score

## Capricornus

Austin Peralta

**Intro**

Alto Sax

Tenor Sax

Piano

**A**

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

©

Capricornus

2  
9

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

13

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

17

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

21

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

**B**

Improvise

Em(maj7) C dim

25

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

Em(maj7) C dim A 13 Abm9

29

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

Emaj7(#11)omit5 G dim7 G dim7

Capricornus

C

33

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

A♭m(maj7) B7(9) Cm(maj7) C♯maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C♯maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C♯maj9(13)

37

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

B7(9) Cm(maj7) C♯maj9(13) Eb5/C♯ Emaj7(♯11)

B7 B/A B/D♯ D♯maj7(♯11) F7(♯11) Fmaj7(♯11)

6

Capricornus

**D**

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

**B**

49

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

A 6

Solos

53

A. Sx.

T. Sx.

Pno.

Bm G Bm

57

Pno.

G Bm G Bm

8 Capricornus

61 G Bm G Bm

Pno.

65 G Bm G Bm

Pno.

69 G Em(maj7) Cdim Em(maj7)

Pno.

73 Cdim A13 Abm9 G(#11)

Pno.

77 Emaj7(#11)omit5 Gdim7 Gdim7 Abm(maj7)

Pno.

Capricornus

9

**On cue** B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13)

81

Pno.

B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13) B7(9) Cm(maj7) C#maj9(13)

85

Pno.

# Anexos

## Anexo A - If I Should Lose You

### IF I SHOULD LOSE YOU

R.RAINGER/ARR.BY MASSIMO CAVALLI

JAZZ GUITAR

UPRIGHT BASS

Measures 1-4: Jazz Guitar and Upright Bass. Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 4/4. The guitar part features a melodic line with eighth and quarter notes. The bass part provides a steady accompaniment with quarter notes.

J. GTR.

U. BASS

Measures 4-8: Continuation of the previous system. The guitar part continues its melodic line, and the bass part maintains the accompaniment.

J. GTR.

U. BASS

Measures 8-12: Continuation of the previous system. The guitar part continues its melodic line, and the bass part maintains the accompaniment.

J. GTR.

U. BASS

Measures 12-16: Continuation of the previous system. The guitar part continues its melodic line, and the bass part maintains the accompaniment. Chord symbols are written above the guitar staff: Gm7, BbΔ, EbΔ, Ab7(#4), Gm7, C7, Fm7, Bb7. A box contains the instruction: "FIRST TIME BASS PLAY THE THEME AFTER DRUMS SOLO GUITAR PLAY THE WHOLE THEME".

J. GTR.

U. BASS

Measures 16-20: Continuation of the previous system. The guitar part continues its melodic line, and the bass part maintains the accompaniment. Chord symbols are written above the guitar staff: Eb07, EbΔ, Fm7, Bb7, Eb07, EbΔ, Cm7.

2

20 F7(add13) Cm7 F7 BbΔ(♯11) A°7 D7

J. GTR.

U. BASS

F7(add13) Cm7 F7 BbΔ(♯11) A°7 D7

24 Gm7 Bb7 C7 Cm7 A°7 D7

J. GTR.

U. BASS

Gm7 Bb7 C7 Cm7 A°7 D7(b9)

1ST TIME GUITAR PLAY THE THEME FROM HERE-BASS WALK IN 2

28 Gm7 BbΔ EbΔ Ab7(♯4) Gm7 C7 Fm7 Bb7

J. GTR.

U. BASS

Gm7 BbΔ EbΔ Ab7(♯4) Gm7 C7 Fm7 Bb7

32 Eb°7 EbΔ Fm7 Bb7 Eb°7 EbΔ Cm7

J. GTR.

U. BASS

Eb°7 EbΔ Fm7 Bb7 Eb°7 EbΔ Cm7

36 F7(add13) Cm7 F7 Dm7 F#°7 Gm7

J. GTR.

U. BASS

F7(add13) Cm7 F7 Dm7 F#°7 Gm7

40 Cm7 F7 BbΔ A°7 D7(b9)

J. GTR.

U. BASS

Cm7 F7 BbΔ A°7 D7(b9)

## Anexo B - If I Should Lose You (Shout Chorus)

### IF I SHOULD LOSE YOU - SHOUT CHORUS AND SOLOS GRID

JAZZ GUITAR

The image displays a jazz guitar solo for the chorus of 'If I Should Lose You'. The music is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The solo consists of eight measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the start of each line. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The solo features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 13 includes a triplet of eighth notes. Measure 25 also features a triplet of eighth notes. The solo concludes with a double bar line in measure 29.

1  $Gm^7$   $A^{\flat 7}$   $D7^{\flat 9}$   $Gm^7$   $C^7$   $Fm^7$   $B^{\flat 7}$

5  $E^{\flat}\Delta$   $Fm^7$   $B^{\flat 7}$   $E^{\flat}\Delta$

9  $Cm^7$   $F^7$   $B^{\flat}\Delta^{\sharp 11}$   $A^{\flat 7}$   $D^7$

13  $Gm^7$   $C^7$   $Cm^7$   $A^{\flat 7}$   $D7^{\flat 9}$

17  $Gm^7$   $A^{\flat 7}$   $D7^{\flat 9}$   $Gm^7$   $C^7$   $Fm^7$   $B^{\flat 7}$

21  $E^{\flat}\Delta$   $Fm^7$   $B^{\flat 7}$   $E^{\flat}\Delta$

25  $Cm^7$   $F^7$   $B^{\flat}\Delta^{\sharp 11}$   $Dm^7$   $G^7$

29  $Cm^7$   $F^7$   $B^{\flat}\Delta$   $A^{\flat 7}$   $D7^{\flat 9}$

Anexo C - Old Folks

OLD FOLKS

♩ = 140

ERIC BLAU/MORT SUMAN/JACQUES BREL  
ARR. MASSIMO CAVALLI

INTRO

C7(b9)5(4)

Musical score for the first system of 'Old Folks'. It features four staves: Soprano Saxophone, Piano, Jazz Guitar, and Upright Bass. The Soprano Saxophone staff is mostly empty. The Piano staff has a treble clef and a bass clef, with a melodic line in the bass clef. The Jazz Guitar and Upright Bass staves have a treble clef and a bass clef, respectively, with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 140. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 12/8. A box labeled 'INTRO' is above the first measure. A chord symbol C7(b9)5(4) is written above the first measure of the Piano staff.

Musical score for the second system of 'Old Folks'. It features four staves: Soprano Saxophone, Piano, Jazz Guitar, and Upright Bass. The Soprano Saxophone staff has a '3' above the first measure, indicating a triplet. The Piano, Jazz Guitar, and Upright Bass staves continue with their respective parts. The tempo is marked as ♩ = 140. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 12/8.

2

5

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

7

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

9 **A** E<sup>o</sup>7 A7(b9) Dm7 D<sup>b</sup>7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>Δ Eb7

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

E<sup>o</sup>7 A7(b9) Dm7 D<sup>b</sup>7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>Δ Eb7

**A** E<sup>o</sup>7 A7(b9) Dm7 D<sup>b</sup>7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>Δ Eb7

12 A<sup>o</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>o</sup>7 D7(b9)

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

A<sup>o</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>o</sup>7 D7(b9)

A<sup>o</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>o</sup>7 D7(b9)

4

15

SOP. SAX.  $G^7$   $Gm^7$   $C^7$   $Fm^7$   $Bb^7$

PNO.  $G^7$   $Gm^7$   $C^7$   $Fm^7$   $Bb^7$

J. GTR.  $G^7$   $Gm^7$   $C^7$   $Fm^7$   $Bb^7$

U. BASS

17

SOP. SAX.  $E\flat^7$   $A7(\flat^9)$   $Dm^7$   $D\flat^7$   $Cm^7$   $F^7$

PNO.  $E\flat^7$   $A7(\flat^9)$   $Dm^7$   $D\flat^7$   $Cm^7$   $F^7$

J. GTR.  $E\flat^7$   $A7(\flat^9)$   $Dm^7$   $D\flat^7$   $Cm^7$   $F^7$

U. BASS

19  $B\flat\Delta$   $E\flat7$   $A\flat7$   $D7(\flat9)$  5

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

21  $Gm7$   $C7$   $A\flat7$   $D7(\flat9)$

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

6

23 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F $\Delta$   $\text{♩} = \text{♩}$

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

25 F $\Delta$  C<sup>7</sup>( $\sharp$ 5) Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B $\flat$  $\Delta$

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

28 Eb7 FΔ Eø7 A7(b9) 7

SOP. SAX. Eb7 FΔ Eø7 A7(b9) 3

PNO. Eb7 FΔ Eø7 A7(b9) 3

J. GTR. Eb7 FΔ Eø7 A7(b9) 3

U. BASS

30 Dm7 G7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 12/8

SOP. SAX. Dm7 G7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 12/8

PNO. Dm7 G7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 12/8

J. GTR. Dm7 G7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 12/8

U. BASS

33

E<sup>ø</sup>7 A7(b9) Dm7 Db7 Cm7 F7 BbΔ Eb7

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

34

E<sup>ø</sup>7 A7(b9) Dm7 Db7 Cm7 F7 BbΔ Eb7

E<sup>ø</sup>7 A7(b9) Dm7 Db7 Cm7 F7 BbΔ Eb7

E<sup>ø</sup>7 A7(b9) Dm7 Db7 Cm7 F7 BbΔ Eb7

36

A<sup>ø</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>ø</sup>7 D7(b9)

SOP. SAX.

PNO.

J. GTR.

U. BASS

37

A<sup>ø</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>ø</sup>7 D7(b9)

A<sup>ø</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>ø</sup>7 D7(b9)

A<sup>ø</sup>7 D7(b9) Gm7 C7 A<sup>ø</sup>7 D7(b9)

39 9

SOP. SAX. G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F $\Delta$

PNO. G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F $\Delta$

J. GTR. G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F $\Delta$

U. BASS