

Faculdade de Música Souza Lima  
Graduação em Composição e Arranjo

Gabriel Guggisberg Cassaro

**O que Gil Evans faria?: Análise e modelagem sistêmica do arranjo de My Ship e a criação de um arranjo original de Saudade de Itapoã no estilo de Gil Evans**

Monografia

São Paulo  
2021

Gabriel Guggisberg Cassaro

**O que Gil Evans faria?: Análise e modelagem sistêmica do arranjo de My Ship e a criação de um arranjo original de Saudade de Itapoã no estilo de Gil Evans**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Música da Faculdade de Música Souza Lima, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Douglas Fonseca

São Paulo  
2021

Cassaro, Gabriel Guggisberg.

O que Gil Evans faria? : análise e modelagem sistêmica do arranjo de My Ship e a criação de um arranjo original de Saudade de Itapoã no estilo de Gil Evans. / Gabriel Guggisberg Cassaro. - 2021.

81 f. ilustr. Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2021.

Área de Concentração: Arranjo e Composição.

Orientador: Prof. Me. Douglas Fonseca.

1. Gil Evans. 2. Modelagem Sistêmica. 3. Arranjo. 4. Caymmi, Dorival. 5. Big Band. I. Fonseca, Douglas (orientador). II. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189

## **ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

Às 16 horas do dia 17 do mês de dezembro de 2021, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelo docente Prof. Me. Rodrigo Morte e o Prof. convidado Alex Van Den Broek para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado O QUE GIL EVANS FARIA?: ANÁLISE E MODELAGEM SISTÊMICA DO ARRANJO DE MY SHIP E A CRIAÇÃO DE UM ARRANJO ORIGINAL DE SAUDADE DE ITAPOÃ NO ESTILO DE GIL EVANS, do aluno Gabriel Guggisberg Cassaro.

Após a exposição oral, o candidato foi argüido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela Aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Me. Douglas Martins Costa Fonseca, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

---

Orientador  
Prof. Me. Douglas Martins Costa Fonseca

---

Prof. Me. Rodrigo Morte

*Alex Van Den Broek*

---

Alex Van Den Broek

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais, Caio e Sonia, por sempre acreditarem em mim.

Aos meus irmãos e irmãs, Rafael, Flávia, Alexandre e Júlia por seu apoio incondicional.

Aos meus amigos, Abel Savoldi, Barbara Hany, Gustavo Cravinhos, João Borgneth, João Messias, Lorenzo Flammia, Luigi Bonocchi, Marcos Milito, Miguel Contrucci, Michael O'brien, Nasser Khalil, Nicolas Guaraná, Raíssa Mussio, Rodrigo Junji e Vhérdi Santos por me inspirarem sempre a continuar a seguir meu sonho.

A Alex van der Broek, por sua boa vontade, interesse e disposição a me ajudar com esta pesquisa.

A Rodrigo Morte, por seus direcionamentos e por ser uma grande inspiração como pessoa e como profissional.

A Douglas Fonseca, por sua orientação.

A Sérgio Gaia, Marcelo Coelho e Luis Enrique Lázaro, por serem forças direcionadoras importantes para a escrita deste trabalho.

A Gil Evans, por seus timbres e harmonias atemporais.

A Dorival Caymmi, por suas letras e melodias praieiras.

“Gil painted with his players. I felt like a color - a ribbon in this great spectrum. I’d never felt that before, and not much since then. It was a unique experience, to be a strand of color - there’s no more you, there’s just it.” - Steve Lacy

## Resumo

Esta pesquisa teve como foco o arranjo de Gil Evans da música *My Ship*, de Kurt Weill. Com o objetivo de analisar e assimilar as características do arranjo em questão, a metodologia da modelagem sistêmica (MORAES; PITOMBEIRA, 2013) foi adaptada e utilizada para este estudo. Através desta metodologia, as características formais, harmônicas, texturais, instrumentais e os *voicings* do arranjo de Evans foram analisados, compilados e reproduzidos em um novo arranjo da composição *Saudade de Itapoã* de Dorival Caymmi.

**Palavras-chave:** Gil Evans. Modelagem Sistêmica. Arranjo. Dorival Caymmi. *Big Band*.

## **Abstract**

This research focused on Gil Evans' arrangement of Kurt Weill's My Ship. Using systemic modelling (MORAES; PITOMBEIRA, 2013) as its core methodology, the main objective of this work was to analyze and assimilate the key characteristics found on Evans' arrangement. Through this methodology, the form, harmony, textures, voicings and instrumentation on My Ship were analyzed, compiled and reproduced in an original arrangement of Dorival Caymmi's Saudade de Itapoã.

**Keywords:** Gil Evans. Systemic Modelling. Arranging. Dorival Caymmi. Big Band.



## Lista de ilustrações

Figura 1 – Redução da introdução . . . . .	22
Figura 2 – Análise harmônica das partes A2/A3 . . . . .	23
Figura 3 – Comparação harmônica das partes A1 e A2/A3 . . . . .	23
Figura 4 – Análise harmônica da sessão A1 . . . . .	25
Figura 5 – Análise harmônica dos primeiros 4 compassos da sessão B . . . . .	26
Figura 6 – Análise harmônica dos últimos 4 compassos da sessão B . . . . .	27
Figura 7 – Análise harmônica da sessão A' . . . . .	27
Figura 8 – Análise da sessão C . . . . .	28
Figura 9 – Redução da Outro . . . . .	29
Figura 10 – Voicings da introdução . . . . .	30
Figura 11 – Voicings da Outro . . . . .	30
Figura 12 – Voicings da sessão A1 . . . . .	31
Figura 13 – Voicings da sessão A2/A3 . . . . .	32
Figura 14 – Spread Voicings da sessão B . . . . .	32
Figura 15 – Voicings da sessão A' . . . . .	33
Figura 16 – Voicings da sessão C . . . . .	33
Figura 17 – Voicings Soli da sessão B . . . . .	34
Figura 18 – Análise textural da introdução . . . . .	35
Figura 19 – Análise textural da Outro . . . . .	36
Figura 20 – Redução completa das partes A2/A3 . . . . .	37
Figura 21 – Análise textural dos 4 últimos compassos da parte B . . . . .	37
Figura 22 – Análise textural da sessão A' . . . . .	38
Figura 23 – Análise textural da sessão C . . . . .	39
Figura 24 – Redução da sessão A1 . . . . .	39
Figura 25 – Redução da primeira metade da parte B . . . . .	40

## Lista de tabelas

Tabela 1 – Descrição geral do arranjo . . . . .	19
Tabela 2 – Resumo da Forma . . . . .	20
Tabela 3 – Mapa Conclusivo . . . . .	42
Tabela 4 – Planejamento macroestrutural . . . . .	45
Tabela 5 – Planejamento microestrutural - Introdução . . . . .	46
Tabela 6 – Planejamento microestrutural - Parte A1 . . . . .	46
Tabela 7 – Planejamento microestrutural - Partes A2/A3 . . . . .	47
Tabela 8 – Planejamento microestrutural - Parte B, <i>Double Time</i> . . . . .	47
Tabela 9 – Planejamento microestrutural - Parte B, <i>Normal Time</i> . . . . .	47
Tabela 10 – Planejamento microestrutural - Parte A' . . . . .	48
Tabela 11 – Planejamento microestrutural - Parte C . . . . .	48
Tabela 12 – Planejamento microestrutural - Outro . . . . .	49

## Sumário

	<b>Introdução</b> . . . . .	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>Biografia</b> . . . . .	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>Análise</b> . . . . .	<b>17</b>
<b>2.1</b>	<b>Fundamentação teórica</b> . . . . .	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Forma e características gerais</b> . . . . .	<b>18</b>
<b>2.3</b>	<b>Harmonia</b> . . . . .	<b>21</b>
<b>2.4</b>	<b>Voicings</b> . . . . .	<b>29</b>
<b>2.5</b>	<b>Texturas</b> . . . . .	<b>34</b>
<b>2.6</b>	<b>Instrumentação</b> . . . . .	<b>40</b>
<b>2.7</b>	<b>Mapa Conclusivo</b> . . . . .	<b>42</b>
<b>3</b>	<b>Arranjo original</b> . . . . .	<b>45</b>
<b>3.1</b>	<b>Planejamento</b> . . . . .	<b>45</b>
<b>3.2</b>	<b>Execução do arranjo</b> . . . . .	<b>49</b>
	<b>Considerações Finais</b> . . . . .	<b>54</b>
	<b>Referências</b> . . . . .	<b>56</b>
	<b>Glossário</b> . . . . .	<b>57</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>58</b>
	<b>Anexo 1 - <i>My Ship</i></b> . . . . .	<b>59</b>
	<b>Anexo 2 - <i>Saudade de Itapoã</i></b> . . . . .	<b>71</b>

## Introdução

Gil Evans foi um músico canadense-americano conhecido majoritariamente por seus trabalhos como arranjador de Miles Davis. Apesar desta associação, a carreira de Evans abrange muito mais do que os poucos discos que fez em participação com o trompetista. Desde sua primeira *big band* de *swing*<sup>1</sup> nos anos 30 até sua última banda, que misturava rock com jazz e tinha fortes influências de Jimi Hendrix, Gil passou por diversas fases e situações musicais que consolidaram-no como um arranjador e compositor muito maior do que seu período com Miles. Sua produção discográfica é extensa, assim como seus mais de 60 anos de carreira, e por mais que seus trabalhos com Davis sejam apenas uma minoria, é inegável que estes foram um meio de mostrar ao mundo sua maneira de escrever. A projeção que os discos da parceria tiveram contribuíram incomensuravelmente para a propagação do nome de Gil tanto na cena da época quanto na história do jazz.

Após se conhecerem em Nova Iorque, a dupla começou a trocar ideias, partituras e aulas, estabelecendo rapidamente uma amizade que duraria para o resto de suas vidas (CREASE, 2002). Sua primeira parceria profissional foi em 1949, nas sessões do disco *Birth of the Cool*, um álbum de noneto, onde Gil arranjou somente duas faixas. Entretanto, não foi até sua segunda colaboração com o trompetista, em 1957, que Evans veria alguma projeção. Neste álbum, intitulado *Miles Ahead* vemos um grupo muito maior de 19 integrantes, mais do que o dobro do disco anterior. A qualidade timbrística situada entre a *big band* jazzística e a orquestra de concerto europeia, as harmonias densas e a falta de um instrumento harmônico seriam uma forte característica das próximas colaborações da dupla, e de toda uma fase de trabalhos de Gil. As faixas do álbum vêm das mais diferentes fontes, sendo que apenas duas delas são autorais de Gil e Miles. Como foco deste trabalho o arranjo da música *My Ship* (originalmente de Kurt Weill) presente neste álbum foi escolhido.

Dentro da necessidade de expandir a pequena produção acadêmica que explora o estilo de Gil e de entender a metodologia usada em seus arranjos, surge a pergunta que dá nome a este trabalho: Como faço para arranjar uma peça no estilo de Gil Evans em *Miles Ahead*? O que Gil Evans faria? Em busca de responder estas perguntas no nível de profundidade que um trabalho de conclusão de curso permite, foi escolhida uma gama econômica de parâmetros para serem analisados no arranjo de *My Ship* ao longo deste trabalho e, para melhor absorver e sintetizar as informações coletadas nestas análises, a produção de um arranjo original no estilo de Gil Evans se apresentou como indispensável nesta pesquisa.

Baseando-se na estrutura dos trabalhos *Coisa Nº6: O processo composicional de Moacir Santos* (LÁZARO, 2016) e *Processos composicionais de Moacir Santos* (BAHIA, 2016) este trabalho foi dividido em três etapas. A primeira foi a de biografia, que busca apresentar um resumo sobre a vida profissional de Gil. Nela é possível entender de onde vem suas principais referências e inspirações musicais e de onde surgiram seus contatos ao longo de sua trajetória

---

<sup>1</sup> Estilo de jazz popular na década de 30

profissional. Estes elementos se tornam chave para uma melhor compreensão sobre o estilo de Evans, uma vez que quando entendemos o contexto em que uma obra foi produzida e de onde vem as referências que inspiraram o artista a produzir algo de uma determinada maneira, temos uma imagem completa da situação, facilitando a compreensão do porquê a peça foi produzida da maneira que foi.

A segunda etapa do trabalho é onde encontramos a explicação da metodologia utilizada e as análises musicais. As análises da forma, harmonia, *voicings*, texturas e instrumentação da peça estão presentes nela, resumidas ao final em uma tabela chamada de mapa conclusivo, que servirá de modelo base para a criação do arranjo original na terceira parte.

O arranjo original é o foco da terceira etapa do trabalho, que por si só é dividido em duas partes, uma de planejamento e outra que explica como foi o processo de produção do arranjo. A explicação do processo é de caráter comparativo, procurando sempre demonstrar são quais as diferenças e quais as similaridades entre a peça arranjada por Gil, e o arranjo original de *Saudade de Itapoã*.

## 1 Biografia

A principal referência biográfica da vida de Gil Evans é o livro *Out of the Cool* de Crease (2002). Este capítulo extrai a maioria de suas informações do texto de Crease, e funciona como um pequeno resumo da obra focado principalmente na vida profissional de Evans.

Nascido em 1912 no Canadá, Ian Ernest Gilmore Green (herdaria mais tarde o sobrenome Evans de seu padrasto) teve uma infância bem movimentada viajando com sua mãe pelo país afora, o que tornou difícil o mapeamento de sua vida nesse período. Seu primeiro registro de histórico escolar foi na escola de Stockton, na Califórnia, onde chegou em 1928 e viria a se formar em 1930.

Gil nunca teve estudo musical formal. O mais perto que chegou disso foram as aulas de música de sua escola, onde, inclusive, não tirava boas notas. Seu desenvolvimento musical, inicialmente, se deu pela sua paixão em transcrever álbuns dos grupos *Hot Five* e *Hot Seven* (ambos liderados por Louis Armstrong), utilizando-se para tanto de amigos mais ricos que tinham pianos em casa, e lhe proporcionavam as condições necessárias para desenvolver a atividade. Suas primeiras experiências profissionais foram no seu período de ensino médio, tendo formado uma banda com seus amigos de escola. O grupo de garotos atuava na cidade de Stockton, tocando de 3 a 4 vezes por semana. Em 1932, a banda já tinha 9 integrantes, tocava praticamente todo dia, e já reconhecia Gil como seu líder através do nome *Gil Evans and his orchestra*. Evans tocava piano e fazia os arranjos, tentando copiar o estilo das bandas de swing da época (subgênero de jazz que dominava o cenário musical americano na época, se utilizando de orquestras de jazz chamadas de *Big Bands*), em especial o da banda Casa Loma, que foi uma das maiores bandas no período que antecedeu a aparição de Benny Goodman. Apesar disso, já procurava desenvolver seu próprio estilo, mostrando-se interessado na adição de instrumentos normalmente associados à música de concerto europeia como o corne inglês, a flauta e o oboé à sua gama de possíveis timbres, assim como ouvindo e deixando-se influenciar por alguns grandes compositores europeus da época, em especial Ravel, Debussy e Manuel de Falla.

No ano de 1935, sua banda conseguiu um contrato com a agência de representação (*Booking agency*) *Music Corporation of America*, conhecida como MCA. O contrato veio junto com seu primeiro tour pelos Estados Unidos em 1937, além de uma maior quantidade de trabalhos, e com a promessa da gravação de um disco. O perfeccionismo extremo de Gil, que dizia que a banda não estava preparada ainda, não permitiu que gravassem o LP, o que fez que a MCA a colocasse sobre liderança de Skinny Ennis, um cantor emergente da época, buscando torná-la mais economicamente viável e tirando a toda autonomia antes atribuída a Gil. Com Ennis na liderança da banda, são feitas as primeiras gravações comerciais de Gil e seus arranjos, e em 1938 começa uma parceria com o programa de TV de um grande comediante da época chamado Bob Hope. A parceria com Hope, apesar de artisticamente drenante pela falta de liberdade, colocou Gil em contato com Claude Thornhill, que teria uma influência incomensurável em sua escrita.

Thornhill foi contratado para ajudar Evans com os arranjos para o programa de Hope, e tinha a reputação de procurar timbres não convencionais em suas bandas e trabalhos, muito diferentes daquilo que era considerado a norma das bandas de swing da época. A sonoridade de Thornhill, protagonizada por suas seções grandes de clarinetas e pela inclusão de trompas à banda, diferenciava-se das demais pelo som doce e pouco estridente que esta instrumentação gerava, ao priorizar estes instrumentos no lugar dos metais comumente associados as Big Bands, e também pelo som sem vibrato que pedia aos seus músicos. Gil levaria todas estas características para o resto de sua vida como arranjador. A influência de Thornhill sob Evans se aprofundou mais ainda quando ele forma a própria banda em 1939, e chama Gil para trabalhar. Pelos próximos 5 anos esta banda serviria como um espaço de estudo e experimentação para Gil, uma vez que neste contexto ele não estava preso à todas as restrições artísticas que eram impostas à ele no programa de Bob Hope. Esta fase de sua vida termina quando ele e Claude são convocados para servir como músicos do exército em 1943. Evans permanece como músico militar por 3 anos, regendo e arranjando para diferentes Big Bands militares até ser dispensado em 1946. Após sair do exército juntou-se à mais nova e reorganizada banda de Claude Thornhill e foi diretamente morar em Nova Iorque, à apenas algumas quadras da 52nd Street (rua de número 52).

A significância cultural da 52nd nos anos 40 é incomensurável. A rua era o ponto de encontro mais importante do jazz, e mais especificamente, do novo estilo de jazz que havia emergido chamado de Bebop. Morar à apenas algumas quadras dela, na 55th street, fez com que Gil frequentasse os shows e conhecesse o músicos que faziam parte da cena, ou estavam entrando nela. Nomes como Dizzy Gillespie, Max Roach, Charlie Parker e Miles Davis aparecem como exemplos pertinentes. Outra coisa que contribuiu para a inserção de Gil na cena era a sua política de portas abertas em seu apartamento. As portas ficavam literalmente destrancadas, o que transformou o lugar num ponto de encontro para os músicos que trabalhavam na 52nd e precisavam de um lugar para descansar ou trocar idéias. Nestas idas e vindas, Gil encontrou alguns jovens que se interessavam pelo mesmo estilo de escrita (alguns também trabalharam para Thornhill), e se deixaram influenciar pela música que era tocada no apartamento, a qual era sempre aquilo que existia de mais novo nas salas de concerto europeias, compositores como Igor Stravinsky e Béla Bartók faziam parte da trilha sonora do ambiente de maneira constante. Esse grupo de jovens era composto por Gil, Gerry Mulligan, George Russell, John Lewis e John Carisi.

Pelos próximos 2 anos, 1947 e 1948, Gil e sua turma começaram a frequentar muito os shows de Charlie Parker, que na época tinha Miles Davis ao seu lado. Este contato com a música de Parker e Davis não só os influenciou, como também gerou uma troca de informações muito valiosa. É nesse momento que a amizade de Davis e Evans começa, quando Gil decide que gostaria de arranjar a composição *Donna Lee* de Miles para a banda de Thornhill, e Miles aceita dar a partitura à ele em troca de algumas aulas de harmonia e partituras da banda de Claude. Com essa mais nova parceria consolidada, o grupo de Gil e Miles começam a idealizar uma banda de estudos, para que os 5 pudessem experimentar coisas novas em seus arranjos sem

pretensão comercial, num primeiro momento. O objetivo era reproduzir a sonoridade da banda de Thornhill com a menor quantidade de músicos possível. A instrumentação resultante dessa concepção foi a de trompete, trombone, trompa, tuba, saxofones alto e barítono, contrabaixo, piano e bateria. Após alguns ensaios bem sucedidos Miles conseguiu um único show para essa banda, o que resultou em algumas ofertas para a gravação de alguns singles. As sessões de gravação aconteceram em 3 diferentes instâncias, 2 no começo de 1949 e outra no começo de 1950. O impacto comercial desses singles foi pequeno, inicialmente, mas após serem compilados no álbum *Birth of the Cool* em 1954 atingiram o status de clássicos para o cânone jazzístico. Interessante notar o nome da compilação, que faz alusão à um novo estilo de jazz chamado de Cool, vindo em grande parte da sonoridade de Thornhill e seus discípulos, com seus timbres menos estridentes, quasi-orquestrais.

A partir de 1950 Gil entrou em uma seca de trabalho, resultado de sua demora, inconsistência e constante demanda por bandas grandes (algo que já então não era economicamente viável) para escrever arranjos sob encomenda. Foi só em 1956 que trabalhos de arranjo começaram a aparecer novamente, quando a sonoridade do noneto de Davis em *Birth of the Cool* começou a ganhar notoriedade e artistas queriam chamá-lo para reproduzir aquela sonoridade em seus discos. Foi nesse mesmo ano que a concepção de um álbum de larga escala com Miles Davis surgiu.

Foi idéia de George Avakian, produtor da gravadora Columbia Records, com a qual Miles havia assinado um contrato. A admiração e confiança de Avakian em Evans e Davis resultou em total liberdade artística para os dois, resultando em arranjos inspirados e numa formação de um total de 21 instrumentistas e Gil como maestro em cada uma das sessões. A instrumentação e a forma com a qual o arranjo foi feito, sempre priorizando uma sonoridade sem vibrato e de baixa intensidade, dá uma sonoridade muito particular ao álbum. Esta primeira colaboração Evans-Davis, além de puxar barreiras estilísticas, podendo facilmente ser chamada de Música da Terceira Corrente<sup>1</sup>, abriu as portas para mais duas colaborações em grande escala da dupla nos próximos 4 anos, os álbuns *Porgy and Bess* e *Sketches of Spain*. O álbum *Porgy and Bess*, gravado em 1958, se utiliza da música da ópera de George Gershwin de mesmo nome, somente inteira rearranjada e com uma composição original de Gil.

A última colaboração, *Sketches of Spain*, gravada entre o fim de 1959 e o começo de 1960, é amplamente considerada como o *magnum opus* da dupla, tendo ganhado um Grammy e vendido perto de 900 mil cópias nos Estados Unidos. Gil, que já era conhecido desde a época em que trabalhava com Thornhill por seus arranjos de música clássica, decide fazer um arranjo para o novo álbum com Miles do *Concierto de Aranjuez* do espanhol Joaquín Rodrigo. Inicialmente a ideia não era fazer um álbum inteiro de tema espanhol, mas nesta mesma época os dois acabaram se enveredando pelo caminho da música espanhola e consumindo bastante música moderna e folclórica e finalmente decidiram levar o tema para o álbum todo. Apesar do sucesso comercial

<sup>1</sup> “Termo cunhado pelo musicólogo Gunther Schuller para descrever a música produzida pela mistura da primeira corrente (música clássica) e a segunda corrente (jazz)” (COULTHARD, ) (Tradução própria)



do álbum, que deu muito dinheiro à gravadora e a Miles, Gil recebia apenas uma taxa fixa por arranjo que não chegava na casa dos 10 mil dólares por disco. O último projeto de larga escala da dupla foi um álbum ao vivo, gravado no Carnegie Hall em 1961.

Em paralelo a seu trabalho com Miles, Gil também gravou alguns álbuns para sua carreira solo nessa mesma época, entre 1957 e 1960. *Gil Evans and Ten* é seu primeiro álbum desse período. Apesar da formação média, de apenas 10 músicos, Gil atinge sua sonoridade característica por meio da instrumentação não usual e sua linguagem inconfundível. Seus próximos 3 álbuns, *New Bottle Old Wine* de 1958, *Great Jazz Standards* de 1959 e *Out of the Cool* de 1969, tiveram todas formações grandes, assemelhando-se ao formato cunhado no álbum *Miles Ahead*. O último álbum de Gil dessa época é *The Individualism of Gil Evans*, gravado entre o fim de 1963 e o começo de 1964. Para esse último álbum, a gravadora lhe concedeu total liberdade para demorar o quanto precisasse para gravar e para escolher qualquer número de músicos. O resultado foi uma formação com alguns dos maiores músicos de jazz da cena musical da época, arranjos grandiosos que se situam perfeitamente na área de intersecção da música européia de concerto e do jazz americano e ainda uma nomeação ao Grammy. Importante notar que nessa época, apesar de seu status de grande arranjador na cena e dos frequentes trabalhos, Gil não vivia bem. Ele não só era mal pago pelos artistas que o contratavam, como perdeu os direitos aos royalties da maior parte de suas composições (que eram a parte mais lucrativa de toda a sua produção) em seu divórcio.

O período de 1965 a 1967 foi de descanso para Gil, onde seu único foco foi o de cuidar de seus filhos recém nascidos. O fim deste hiato simbolizou a entrada de Evans em uma nova fase de sua produção artística, mais influenciado pelas novas sonoridades de instrumentos elétricos que haviam surgido nos últimos anos, sobretudo através de Jimi Hendrix. Em 1968 ele forma uma nova banda com uma nova concepção e uma nova gama de timbres à sua disposição, desde guitarras e contrabaixos elétricos até fagotes e harpas. Evans estava novamente em busca por liberdade dentro de seus arranjos, que agora apresentavam dois tipos de sessões muito contrastantes: as de liberdade total, onde toda e qualquer expressão dos intérpretes era autorizada, e as totalmente arranjadas, e para inaugurar essa nova fase ele e Miles fazem seu primeiro show juntos desde sua apresentação no Carnegie Hall em 1961. Nesse mesmo ano, Gil vai ao estúdio com Miles para ajuda-lo, uma última vez, em seu mais novo álbum *Filles de Kilimanjaro*. Evans co-compôs uma faixa, e arranjou e produziu o resto do LP. A influência de Hendrix é evidente no disco, tanto pela instrumentação predominantemente elétrica, quanto pela faixa *Mademoiselle Mabry*, que é uma recomposição/arranjo de Evans da música *The Wind Cries Mary* de Hendrix. Apesar de todo seu trabalho no álbum, Gil não é citado em nenhuma parte de sua ficha técnica, e saiu novamente perdendo de uma colaboração artística com Miles.

A produção autoral de Evans na década de 70 se torna bem mais intensa do que antes, e dá continuidade ao rumo influenciado pelo rock e pela improvisação livre que tomou no final da década de 60. Em 1971 Gil grava um dos primeiros álbuns de jazz a usar sintetizadores, após ganhar um dos primeiros mini-moogs produzidos por Robert Moog. O álbum contava com

participações de Flora Purim e Airto Moreira, mas foi cancelado pela produtora e publicado apenas 10 anos depois, em 1981, com o nome *Where Flamingos Fly*. Em seguida fez um tour pela Europa, e no ano seguinte outro pelo Japão. Em 1973 Kenneth Noland, um pintor renomado da época, serve de patrono para Gil, comprando uma série de instrumentos para ele e assumindo os custos de produção de um álbum ao vivo, que Evans chamou de *Svengali* (anagrama de Gil Evans). Este álbum demonstra o tipo de música que Gil estava produzindo na época, que era bastante dependente dos intérpretes. Com uma banda que havia passado por alguns tours, muitos shows e muitos ensaios junta, aqui vemos um alto grau de simbiose entre os músicos, já mais do que acostumados a tocarem juntos. O ano seguinte seria marcado pela produção de um álbum inteiramente de composições de Jimi Hendrix, das quais apenas duas seriam arranjos de Gil. Este álbum marca o começo de um costume que Evans levaria até o fim da vida, de usar ao menos uma composição de Hendrix por show e LP. De 1975 a 1978, a banda gravaria mais 5 discos, *There Comes a Time* em 1975, *Priestess* em 1977 e 3 discos ao vivo durante o tour pela Europa em 1978.

O começo dos anos 80 foi difícil para Gil, com 68 anos e uma escassez enorme de dinheiro, se viu obrigado a fazer coisas que tinha até aquele momento evitado. Não só passou a aceitar convites para dar *masterclasses*, como se colocou em um lugar de completo desconforto ao gravar um álbum em formação duo com o saxofonista Lee Konitz. Foi somente em 1983 que sua situação profissional voltou a melhorar, quando sua banda conseguiu um show fixo às segundas-feiras numa casa de shows chamada Sweet Basil. Até o fim de sua vida, toda segunda-feira Gil e sua banda se apresentariam lá quando não estavam viajando. A apresentação semanal foi uma proposta desprezível da Sweet Basil, pelo fato de que em Nova Iorque as noites de segunda-feira são notoriamente pouco movimentadas, portanto chamar um artista inconsistente como Evans não apresentava muito risco. Para a surpresa dos donos da casa, em apenas algumas semanas aquele encontro semanal havia se tornado um ponto de interesse pela cidade, fazendo os interessados formarem até filas de espera na porta da casa. Esses shows se tornariam uma assinatura musical de Gil e sua banda, e eram como um laboratório de improvisação, arranjo e composição para todos. Além disso, como as performances eram altamente dependentes das improvisações e interações espontâneas entre os músicos, os shows semanais abriam a possibilidade de a banda criar um alto nível de intimidade musical, por meio desse intensivão. Os sets continham de 2 a 4 músicas que se alastravam por até 20 minutos cada, devido às extensas sessões de improvisação contidas dentro dos arranjos. Algumas destas apresentações foram imortalizadas como álbuns ao vivo, chamados *Live at the Sweet Basil Vol. 1* e *Vol. 2*, ambos gravados em 1984. Ainda em 1983, Evans e sua banda fazem um tour pelo Japão com o quinteto de Miles Davis, nunca dividindo palco, mas se intercalando nele. Foi somente nestes últimos anos de vida onde Gil receberia o reconhecimento que era devido à ele após tantos anos de trabalho. Além de muitos tours e shows, nos últimos 5 anos de sua vida, entre 1984 e 1988, Gil fez a trilha sonora de um dos filmes do grande diretor Martin Scorsese, fez diversos álbuns com Laurent Cugny e acompanhou com sua orquestra o cantor e multi-instrumentista Sting em seu

show no Umbria Jazz Festival. Evans morreu em 1988 de câncer de próstata aos 75 anos.

## 2 Análise

### 2.1 Fundamentação teórica

Para falar de modelagem sistêmica, é necessária uma pequena exploração dos dois conceitos que se unem para gerá-la, sendo estes o sistema e o modelo.

Um sistema, visto como uma rede de interações entre diferentes elementos, é algo amplamente explorado pelo biólogo Ludwig von Bertalanffy em seu livro “Teoria Geral dos Sistemas”. A teoria de Bertalanffy decorre sobre a presença de padrões estruturais, organizacionais e unitários dentro de todos os sistemas explorados por ele, por mais que suas naturezas sejam intrinsecamente diferentes. Dentro dos diferentes tipos de sistemas descritos na obra, o que se sobressai como relevante a esta pesquisa é o de “sistemas simbólicos”, onde encaixam-se a matemática, a gramática, e as artes. O nome de sua classificação se dá pelo fato de sua organização ser puramente simbólica, uma vez que estes sistemas - e seus padrões - só existem e retêm significado dentro da consciência e da simbologia humana. O entendimento da música como um sistema é relevante a esta pesquisa, uma vez que ao analisar e pensar em uma determinada obra como uma rede de relações com uma determinada organização, é possível compreendê-la de maneira mais objetiva, e depois modelá-la.

De acordo com Mororó (2008 apud MORAES; PITOMBEIRA, 2013, p.9), “um modelo é definido como a representação simplificada de um sistema real com o objetivo de estudo deste sistema“. A definição de Mororó, como engenheiro, foi favorecida pelo fato de que a modelagem é um estudo comum e bem estabelecido na área da engenharia e da matemática.

Com estes conceitos definidos, podemos chegar à conclusão de que a modelagem de um determinado sistema é, essencialmente, a representação simplificada de uma rede de relações, cujo objetivo é o de estudá-la. No campo da música, a modelagem é usada de maneira análoga àquela usada na matemática, e de acordo com Moraes e Pitombeira (2013, p.9), expoentes da modelagem sistêmica musical como método composicional, seu objetivo é o de

Compreender os princípios estruturais observados em diversos parâmetros musicais de uma obra, bem como as relações entre os valores associados a esses parâmetros, em suas diversas dimensões. Mais especificamente com fins composicionais, o resultado da modelagem se concretiza pela definição de um sistema, que descreve, de forma generalizada, a aplicação desses parâmetros e suas relações internas.

A modelagem sistêmica, neste trabalho, tem como objetivo a compreensão, o estudo e, finalmente, o desenvolvimento de um modelo do arranjo de uma obra, e não de sua composição. Na segunda parte deste trabalho, este modelo será expandido na forma de um novo arranjo, em cima das características colhidas no processo da modelagem. A intensão desta pesquisa é a de atingir resultados similares aos do artigo “Proposição de uma abordagem composicional a partir da Modelagem Sistêmica aplicada à Música Instrumental” (COELHO; BRAMBILLA, 2014). O produto final, todavia, diferir-se-á do de Coelho e Brambilla por conta das diferenças nos parâmetros analisados e no objetivo final, uma vez que o estudo do arranjo musical não lida, por

exemplo, com a criação de uma melodia original.

O arranjo musical tem uma definição circunstancial e muitas vezes atrelada diretamente à composição da peça em questão, mas pode também ser um agente próprio em várias situações. Na monografia *O Carinhoso* de Cyro Pereira (MEDEIROS, 2009), o autor dedica um capítulo da obra apenas para discutir e compilar as diferentes definições de arranjo que julgou serem pertinentes à sua pesquisa. Dentre as listadas por Medeiros, a definição mais completa e que será utilizada ao longo da monografia é

Arranjo seria a “transferência de uma composição de um meio para o outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça. com ou sem mudança de meio”. Haveria aí um grau variável de recomposição envolvido, que faria o resultado do arranjo variar “de uma transcrição quase literal até uma paráfrase, que seria mais obra do arranjador do que do próprio compositor em si”. (ARAGÃO, 2007 apud MEDEIROS, 2009, 34)

Em suma, um arranjo (neste contexto) é uma adaptação de uma determinada composição.

É importante notar que todas as referências metodológicas citadas até então, dizem respeito a procedimentos composicionais, e não de arranjo. A modelagem sistêmica inserida dentro do contexto de composição popular já é, por si só, um método novo, desenvolvido por Marcelo Coelho e Guto Brambilla em 2014. Com isso em mente, apesar de a utilização de referências musicais ser muito comum entre arranjadores, o uso da modelagem sistêmica dentro dos moldes teorizados por Coelho e Brambilla como dispositivo de arranjo é, pelo que tudo indica, sem precedentes.

Adicionalmente, a estruturação e metodologia do trabalho basear-se-ão na pesquisa de Bahia (2016) e Lázaro (2016).

A obra escolhida para ser analisada é o arranjo de Gil de *My Ship*, composição de Kurt Weil, do álbum *Miles Ahead* de Miles Davis. Os parâmetros escolhidos como foco da modelagem foram: A forma, a harmonia, a instrumentação, os *voicings*, e as texturas.

## 2.2 Forma e características gerais

As referências usadas para a análise da obra foram a gravação do arranjo de *My Ship* (WEIL, 1957) de Gil Evans no álbum *Miles Ahead* e uma cópia da partitura original (EVANS; SULTANOF, 1941) oferecida pela livraria eletrônica “Jazz Lines Publications”. A tabela abaixo é um resumo geral do arranjo.

Tabela 1 – Descrição geral do arranjo

Seções	Nº de comp.	Características e instrumentação
Introdução	8	Trombone 2, tuba e contrabaixo fazendo uma nota pedal grave; Trombone baixo, trompas e trompetes em surdinas cup fechadas fazem tríades maiores na segunda inversão descendo uma terça menor cromaticamente, primeiro de Ab até a tríade de Fá, tônica da tonalidade, e depois outra terça menor de Eb até a tríade de C, a dominante; Clarone fazendo uma linha predominantemente cromática ascendente; nos compassos 6 e 7 madeiras substituem as trompas e trombone baixo fazendo tríades maiores; Bateria repete uma figura no triângulo, acentuando o quarto tempo de cada compasso
A1	8	Melodia da parte A é apresentada em harmonização blocada. A melodia em si é executada pelas trompas, flauta, trombone baixo e clarone, enquanto que o naipe de trombones, tuba e outro clarone fazem as demais vozes; Harmonização blocada só é quebrada no compasso 10, por um contracanto do clarone e tuba; Bateria faz leve condução de semínimas na caixa com vassouras
A2	8	Melodia re-exposta agora pelo Flugelhorn solo (Miles Davis); Nos compassos 17 à 20 todos os sopros fazem BG em estilo coral; Breve contracanto de clarone no compasso 23; Nos Compassos 21 à 25 trompetes param de tocar, deixando o coral somente às trompas, trombones, tuba e madeiras; Contrabaixo faz condução “à dois” e bateria continua a condução de semínimas na caixa, a não ser nos compassos 24 e 25, onde o contrabaixo passa para uma linha escrita, e a bateria passa para uma condução de colcheias, indicando uma sessão de <i>double time</i> ; Trompetes retiram as surdinas para a próxima passagem.

Seções	Nº de comp.	Características e instrumentação
A3 (Repetição do A2)	8	Repetição igual para sopros, contrabaixo e bateria; Única diferença sendo a substituição da flauta pela clarineta na mesma linha; Interpretação diferente da melodia por Davis.
B	8	No compasso 26 a melodia é apresentada em <i>double time</i> pelo trompete e pelo clarone em oitavas, com harmonização em bloco nas outras madeiras, tuba e trombone 2; No compassos 27 e 28 a melodia passa para o saxofone alto, com dobras no trompete 5 e trombone 2, e harmonização em bloco nas outras madeiras, trombones e trompetes; O compasso 29 apresenta uma resposta melódica aos compassos anteriores, com a melodia no trompete 1 harmonizada em bloco pelos demais trompetes, clarone, trombones e tuba; Do compasso 25 ao 29 o contrabaixo e a bateria fazem uma condução em colcheias, resultando numa passagem de <i>double time feel</i> ; Do compasso 30 ao 33 a melodia retorna ao flugelhorn solo de Miles Davis; trompas e madeiras fazem um BG harmônico; Contrabaixo e bateria voltam ao <i>normal time</i> , em condução de semínimas; Breve linha escrita para o contrabaixo no compasso 31; Trompetes 1 e 2 (novamente com surdina) e tuba se juntam ao BG nos compassos 32 e 33.
A'	8	Repetição da melodia da parte A pelo flugelhorn, com variações nos compassos 38 - 40; BG harmônico dos trombones; Trompas com surdinas se juntam ao BG no compasso 36, clarineta no compasso 38, tuba no compasso 40 e demais madeiras no compasso 41; Breve linha escrita para o contrabaixo no compasso 41.
C	4	Melodia ainda no flugelhorn solo; BG harmônico dos trombones, tuba e madeiras; Sessão acaba antes da resolução melódica da composição original
Outro	6	Muito semelhante à introdução; Clarone, trombone 3, tuba e contrabaixo fazem nota pedal grave; Trombone 1, trompas, madeiras e trompetes fazem tríades maiores descendo cromaticamente.

Se voltarmos nossa atenção para a forma e quadratura da música, veremos que a maioria das partes são compostas por 8 compassos, totalizando 58 compassos. Na tabela abaixo temos uma visualização clara disso:

**Tabela 2 – Resumo da Forma**

Sessão	Introdução	A1	A2	A3	B	A'	C	Outro
Nº de Comp	8	8	8	8	8	8	4	6

É evidente que a forma do arranjo e a maneira que os instrumentos se comportam de forma geral dá bastante ênfase ao flugelhorn de Davis. Gil arquitetou uma configuração ideal para isso. Apesar de a melodia da parte A ser inicialmente apresentada pelos demais sopros, na

sessão A1, a maior parte do arranjo gira em torno de BGs harmônicos que sustentam as ideias de Davis. Suas interpretações livres transformam duas sessões (A2 e A3), que são idênticas na partitura, em coisas completamente diferentes.

Apesar do forte protagonismo do flugelhorn solo, Gil também faz sessões com foco no *ensemble* de sopros (no conjunto dos demais sopros como uma unidade). A Introdução e o Outro geram tensão com seu alto grau de cromatismo, que se resolve, na sessão seguinte e na faixa seguinte do álbum, respectivamente. A sessão A1 apresenta a melodia da parte A da música, e estabelece um precedente para a interpretação mais livre de Miles, que viria a seguir. Os primeiros 4 compassos da parte B, por sua vez, são um respiro no meio do arranjo, onde temos um grande contraste, tanto de *time feel* quanto de textura. Enquanto que nas sessões anteriores tínhamos apenas um BG harmônico subordinado à interpretação lenta e livre de Miles, nesta sessão temos a dobra do andamento e a melodia protagonizada por um *solí* dos demais sopristas.

### 2.3 Harmonia

A introdução da música pode ser dividida em 3 camadas: o baixo pedal, as tríades maiores cromáticas e a linha do clarone. A nota Dó como baixo pedal dá um indício de funcionalidade para esta sessão. Como veremos nas próximas sessões, na melodia e na armadura de clave, essa música está na tonalidade de F maior. A escolha da dominante da tonalidade como nota pedal no baixo desta primeira sessão sugere a intenção de Gil de gerar tensão neste primeiro momento. Tanto a nota pedal quanto o alto grau de cromatismo contribuem para dita tensão. As tríades cromáticas, que num primeiro momento descem de Ab maior até F maior, e nos compassos seguintes de Eb maior até C maior ofuscam o senso de tonalidade por conta de sua qualidade sempre igual, mas dão seu ponto final na tríade correspondente à nota do baixo, estabelecendo o que virá a seguir. A linha do clarone é ambígua e não estabelece nenhum padrão específico, muitas vezes formando intervalos dissonantes com as tríades dos demais sopros. A figura abaixo é uma redução da sessão.



The musical score consists of five staves. The top staff is for Trompetes (Trumpets) in treble clef, showing a melodic line with notes: Ab, G, Gb, F, Eb, D, Db, C, Db, C, Db, C. Above the notes are chord symbols: Ab, G, Gb, F, Eb, D, Db, C, Db, C, Db, C. The second staff is for Trompas (Trumpets) in treble clef, showing a harmonic line with chords. The third staff is for Madeiras (Woodwinds) in bass clef, showing a rhythmic pattern. The fourth staff is for Tbn + Tuba (Tenors and Tubas) in bass clef, showing a melodic line with notes: Ab, G, Gb, F, Eb, D, Db, C, Db, C, Db, C. The bottom staff is for Contrabaixo (Double Bass) in bass clef, showing a rhythmic pattern.

Figura 1 – Redução da introdução

A sessão A1 é composta inteiramente por uma harmonização em bloco da melodia, sem a presença do contrabaixo, resultando no ritmo harmônico muito denso de um acorde por nota. Deste trecho em diante a melodia nos ancorará na tonalidade de F maior até a última sessão. Por outro lado, Gil leva uma abordagem harmônica amplamente linear, isto é, de dar grande ênfase às linhas individuais de cada instrumento, procurando não repetir notas ou dar saltos demasiadamente grandes seguidos, a fim de criar uma melodia coesa para cada instrumento individualmente. Tal maneira de lidar com as vozes individuais nos leva a algumas estruturas harmônicas distantes da tonalidade original. A funcionalidade destas estruturas muitas vezes se encontra somente em sua condução de vozes. A adição de tensões cromáticas a acordes diatônicos é também muito característica do estilo de Gil, e não muda, de um ponto de vista funcional, o papel dos acordes.

O entendimento deste trecho se torna mais simples após uma análise harmônica das sessões A2 e A3, as quais vem na sequência. Estas sessões apresentam uma densidade harmônica menor do que sua antecessora, e nos mostram de maneira mais clara os acordes principais da progressão da parte A. Exceto por poucas exceções, Gil opta por utilizar apenas de acordes diatônicos, dominantes secundários e dominantes substitutos. Tendo em vista o forte caráter funcional deste trecho, uma análise romana se torna pertinente, podendo ser observada na figura abaixo:

Figura 2 – Análise harmônica das partes A2/A3

O ritmo harmônico desta parte marca quase que homogeneamente somente os pulsos 1 e 3 de cada compasso, com exceção apenas dos compassos 19 e 22. Essa constância e, relativa à parte A1, escassez harmônica, nos leva a concluir que a harmonia expressada neste trecho é somente a essencial, aquela que expressa a progressão de maneira mais clara e sucinta. Usando-a como base, podemos achar os pilares harmônicos da progressão da sessão A1, que embora muito mais densa, se mostra fortemente inspirada por esta. Abaixo vemos uma figura com as cifras da progressão da parte A1 diretamente abaixo da progressão das partes A2 e A3, e, em amarelo, vemos indicações de onde os “acordes pilar” da harmonia mais sucinta se encontram na mais densa.

Figura 3 – Comparação harmônica das partes A1 e A2/A3

A correlação entre as duas progressões é clara. Na maioria das vezes, os pilares harmônicos da parte A1 estão localizados exatamente no mesmo ponto da progressão que os das partes A2 e A3. As diferenças principais que vemos nestes acordes chave são nas extensões e inversões, que pouco mudam em suas funcionalidades. Poucos acordes foram rearmonizados de fato e nenhum foi deixado de lado. As rearmonizações dos pilares harmônicos na progressão da parte A1 raramente trocam a função harmônica que o acorde da progressão A2/A3 cumpre.

Ambas as progressões começam num acorde com seu baixo em Fá, mas na parte A1 Gil opta pelo acorde de Bb69 em segunda inversão, ao invés do primeiro grau maior com sétima maior bem menos funcionalmente ambíguo do outro caso. Esta é a única instância em que é possível dizer que há uma troca na função harmônica do acorde, de Tônica para Sub-Dominante. Apesar de termos o baixo do acorde na tônica da tonalidade, as demais notas da estrutura descrevem um acorde de quarto grau, o Sub-Dominante, resultando numa estrutura de funcionalidade diferente de sua paralela.

No compasso seguinte, vemos no trecho de cima um G13 e no de baixo um Db7(#5,#9), uma utilização de substituição por trítono. Ambos ocupam a função de dominante do quinto grau da tonalidade, uma vez que o primeiro é seu dominante secundário, e o segundo seu dominante substituto. Similarmente, dois compassos à frente, outro acorde rearmonizado é o E7(b9,#11), utilizado no lugar do Bb13(#11). Ambos também cumprem a mesma função e possuem grande quantidade de notas em comum, uma vez que o primeiro é o dominante secundário do terceiro grau, e o segundo é o dominante substituto deste.

No primeiro compasso da segunda linha, onde no A1 vemos um F7M(13), nos A2/A3 vemos um Am9, temos um caso de substituição por função harmônica. Gil usa os dois acordes de maneira intercambiável, tanto pela grande quantidade de notas em comum que eles compartilham, quanto por sua função harmônica, de tônica, ser a mesma.

A próxima mudança significativa entre os pilares das progressões vem somente no terceiro tempo do penúltimo compasso. Gil opta por um Abm7M em um caso e por um E7M(#9) no outro. Apesar de aparentemente muito diferentes, os acordes compartilham todas as notas, com excessão apenas do E natural na segunda opção, colocado ali apenas para continuar o padrão ascendente em graus conjuntos da linha de baixo, iniciado no Gm11 do compasso anterior. Por fim, no último compasso, Gil opta pela dominante primária de maneira literal na parte A1, enquanto que nas partes A2/A3 usa primeiro a dominante com quarta suspensa, e depois gera a estrutura Gb7M/C, ao descer em meio tom a nona e a quinta do acorde original. Apesar de tonalmente distante, esta estrutura retém sentido funcional na maneira que sua condução de vozes antecipa uma resolução por quinta justa no baixo, e por meio tom descendente no resto do acorde.

Com seus acordes chave definidos e funcionalmente localizados, podemos finalmente analisar a sessão A1 de perto. Abaixo observamos uma figura com uma análise romana e algumas observações complementares:

Acorde de condução de vozes,  
usado para criar movimento entre as  
vozes internas, que resolver-se-ão  
por meio tom na estrutura seguinte.

Harmonização dupla cromática por estrutura  
constante. Dois acordes de mesma qualidade  
e mesmo voicing subindo por meio para chegar  
no acorde alvo (Fmaj13).

Não funcional, mas cumpre o mesmo papel  
que o Abm(maj7) das partes A2/A3. Explicação  
no texto acima.

Figura 4 – Análise harmônica da sessão A1

Gil faz uso notável do campo harmônico estendido, dominantes não dominantes, harmonização cromática e acordes de condução de vozes nesta sessão, tudo ainda sob o esqueleto funcional visto na comparação acima. Dominantes não dominantes, os acordes que são de estrutura maior com sétima menor, mas não exercem sua função pré-concebida aparecem em 2 instâncias, no Db7 alterado e no Ab7/C. Ambos aparecem como se fossem os dominantes substitutos de um dos graus diatônicos da escala, e precedidos por seus respectivos dominantes secundários, mas não chegam a cumprir sua função. O acorde de E7(b9) no primeiro compasso, apesar de cifrado como VII7 resolve meio tom abaixo no Ebmaj9, mas não se qualifica dentro das regras de harmonia funcional como um dominante substituto, pelo fato de resolver em um acorde de fora da tonalidade, colocando-o numa posição de ambiguidade funcional.

Por fim, as estruturas usadas puramente por condução de vozes também são notáveis nessa sessão, aparecendo em dois momentos. A primeira estrutura, D/Eb, é concebida por Gil em 2 camadas: A nota do baixo e a tríade nas vozes superiores. Enquanto que nota do baixo se movimenta cromaticamente subindo de D para Eb, e depois descendo de volta, a tríade nas vozes superiores imita o movimento de terça menor da melodia que desce e depois sobe, criando movimento contrário entre as duas camadas. A segunda estrutura, Emaj7(#9) foi discutida em detalhes nos parágrafos anteriores.

Seguindo em frente, temos a sessão B da música, que começa em um *double time feel*. Os primeiros 4 compassos dessa parte são facilmente divididos em 3 camadas: A linha do contrabaixo, a linha da tuba e os demais sopros. O contrabaixo começa a sessão mantendo o pedal em C iniciado no fim da parte A3, mas depois faz uma linha de *walking bass* improvisada sobre a harmonia que Gil escreveu em sua parte. Sua condução descreve um movimento bem tonal e funcional de IIm7, V7(b9)sus4, I e V7(b9)/III. O contrabaixo nos dois primeiros compassos é quem fará a maior parte da descrição da movimentação descrita.

Os sopros, tirando a Tuba que nos primeiros dois compassos tem uma linha pouco

relacionada ao resto, harmonizam a melodia com tríades diatônicas no primeiro compasso, e tétrades no segundo. No terceiro e quarto compassos a Tuba se junta ao resto dos sopros e contrabaixo em uma textura mais homogênea. A figura abaixo demonstra estas camadas, a harmonia descrita pelos sopros e pelo contrabaixo.

**V7sus4** **IIIm13**

Sopros

Cb.

Tuba faz linha melódica desconectada do resto. Segue as notas do modo Mixolídio #11 de C e acentua a nota C em ambos os ataques prolongados do primeiro compasso.

Linha desconectada contínua, dessa vez seguindo a escala de G Dórico, e acentuando a nota G no ataque antecipado do compasso anterior e na primeira semicolcheia do tempo 4.

**V7(b9)sus4** **Imaj9** **V7(b9)/III**

Sopros

Cb.

Tuba faz movimento de V-I enquanto que demais sopros fazem harmonização cromática.

**Figura 5 – Análise harmônica dos primeiros 4 compassos da sessão B**

O primeiro compasso foi cifrado como V7sus4, apesar da linha da tuba usar a escala mixolídio #11 de C, pelo fato de nos dois ataques prolongados dos sopros, no segundo tempo e na quarta semicolcheia do terceiro tempo, os demais acentuam um voicing de Gm/C, sonoridade muito próxima à C9sus. Vale notar como Gil faz uma clara escolha de densificar a textura do primeiro para o segundo compasso, introduzindo esta sessão com um acorde por semicolcheia primeiro com tríades diatônicas, e apenas depois colocando tétrades diatônicas e diminutos de passagem. O acorde Fm13(b5) na terceira semicolcheia do quarto tempo do segundo compasso serve praticamente como um diminuto de passagem (somente com a sétima menor do acorde adicionada) movimentando todas as suas vozes por graus conjuntos para atingir seu acorde alvo, o C7(b9)sus4.

O terceiro e quarto contam com uma textura mais unificada, com exceção da segunda

semicolcheia do primeiro tempo do quarto compasso, onde vemos a tuba fazendo um movimento descendente de quinta justa, sinalizando um V-I, enquanto os demais sopros harmonizam a melodia, que desce cromaticamente, com a mesma estrutura que virá a seguir. Juntos os sopros descrevem um acorde de Gbmaj9/C, já utilizado por Gil em outras instâncias como vimos anteriormente. O acorde de Bm11, harmonizado duas semicolcheias adiante, é notável também por preceder o E7(b9), servindo de segundo grau associado para um Am7 que virá a seguir.

Os últimos quatro compassos da sessão retornam à organização utilizada nas sessões A2/A3, em tempo normal, com o flugelhorn de Davis fazendo a melodia e os demais sopros fazendo uma *background* harmônico. A harmonia do trecho é majoritariamente diatônica, apenas contando com alguns dominantes secundários e um dominante substituto. Abaixo vemos uma análise romana do trecho.

V7(b9)/III E7(b9)    IIIIm7 Am7    VIm Dm    IIIIm7 Am7    VIm Dm    IIIIm7 V7(#11)/II Am7    V9sus/V D7(#11)    SubV7/V G9(sus4)    V13sus4 C13(sus4)    V7(b9,b13) C7(b9)

Figura 6 – Análise harmônica dos últimos 4 compassos da sessão B

Seguindo em frente, chegamos na última repetição da parte A da música, na sessão A'. A harmonia deste trecho é próxima à das partes A2/A3, mas não é idêntica. Abaixo vemos sua harmonia e análise.

Imaj7 F#    V7(#9)/II D7(#9)    V13/V G13    V7(#9) C7(#9)    Imaj7 F#    V7alt./II D7(#9)    V13/V G13    V9 C9

38 #IVm11(b5) Bm11(b5)    SubV13/III Bb13    IIIIm9 Am9    SubV9/II Ab9    IIIIm11 Gm11    IIIIm11(b9) Am11(b9)    IVm(maj9) Bbm(A9)    SubV9/VI Eb9    VIm Dm    V5 C5    I6 F6    #Im6 F#m6    IIIIm7 Gm7    V7alt. C7(#11)

Figura 7 – Análise harmônica da sessão A'

As únicas diferenças desta parte A com relação às outras se encontram em seus 2 últimos compassos. No penúltimo compasso Gil reduz a densidade harmônica para apenas 2 notas por acorde, nos dando D e F em sua primeira metade, analisados como Dm, e C e G na segunda metade, analisados como C5. No compasso seguinte vemos um acorde de F#m6, que funciona

como um diminuto de passagem para chegar no Gm7 que vem à seguir. Gil opta pelo acorde menor com sexta por sua condução de vozes, que ao contrário do acorde de F#o7, que resolveria a nota C no D do acorde seguinte por tom inteiro, resolve a nota C# por meio tom.

A curta sessão C nos apresenta apenas acordes diatônicos e um bVII7 num primeiro momento. No terceiro compasso, no entanto, reduz novamente os acordes a estruturas de duas notas, e deixa o ouvinte somente com uma harmonia implicada, ao contrário da que vinha antes, minunciosamente escrita. É interessante notar a utilização do acorde de quarta suspensa antes de sua contrapartida dominante nos dois últimos tempos do segundo compasso do trecho. Gil aproveita a movimentação da melodia, que desce da sexta para a quinta do acorde e a acompanha com um movimento interno de vozes, indo da quarta para a terça maior. A figura a seguir é uma análise do trecho (os últimos dois compassos são um resumo da orquestração completa).

42

Imaj9 F#<sup>9</sup> VIIm Dm IVmaj9 Bb<sup>9</sup> bVII13sus4 Eb<sup>13(sus4)</sup> bVII9 Eb<sup>9</sup> IIIIm Am

Harmonia implicada bIIIo7 Ab<sup>o7</sup> IIIm7 Gm<sup>7</sup> SubV7(b9) Gb<sup>7(b9)</sup>

Figura 8 – Análise da sessão C

A última parte da música, a Outro, repete a mesma movimentação vista na introdução, com poucas diferenças, a mais notável sendo a linha do clarone 2. Ao contrário de fazer a melodia altamente cromática ascendente da introdução, o clarone aparece aqui fazendo a nota baixo pedal na nota C junto com o trombone 3, a tuba e o contrabaixo. Fora isso, a única diferença harmonicamente relevante é a falta de resolução da tríade de Db maior meio tom abaixo, em C maior. Aqui Gil corta a progressão de 8 para 6 compassos, e para a progressão antes que os sopros possam nos dar a tríade que corresponde à nota do baixo. A figura abaixo é uma redução com cifras deste trecho final.

**Figura 9 – Redução da Outro**

Em linhas gerais, vemos que a harmonia de Gil lida com um esqueleto harmônico simples, composto majoritariamente por acordes diatônicos, dominantes secundários e dominantes substitutos. Em torno deste esqueleto, Gil rearmoniza e adiciona acordes, muitas vezes próximos à tonalidade da música, mas outras vezes distantes. Estes acordes distantes do centro tonal são geralmente usados para resolver no acorde seguinte por uma movimentação de vozes suave, predominantemente cromática. A exceção a essas regras se encontra nas primeira e última sessões da música. Nelas, a harmonia, apesar de conectada à tonalidade de F maior das outras partes, não se encaixa nos moldes funcionais que se aplicam aos outros trechos.

## 2.4 Voicings

A utilização de acordes nos sopros, como vimos no capítulo anterior, predomina ao longo de toda a música. Sendo assim, é imprescindível discutir como Gil distribui as notas em suas estruturas cordais. A introdução e a Outro nos oferecem tríades maiores na segunda inversão sob um baixo pedal, e no caso da introdução, poderíamos chamar a linha do clarone de notas não estruturais adicionadas às tríades. Abaixo observamos uma redução das duas partes ilustrando estas camadas.



The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 1-4) features three staves: Triads (treble clef), Clarone (bass clef), and Baixo pedal (bass clef). Above the Triads staff, chords are labeled: A<sup>b</sup>, G, G<sup>b</sup>, F, E<sup>b</sup>, and D. The second system (measures 5-8) also features three staves. Above the Triads staff, chords are labeled: D<sup>b</sup>, C, D<sup>b</sup>, C, D<sup>b</sup>, and C. The Baixo pedal staff in both systems shows a melodic line with long horizontal lines indicating sustained notes.

Figura 10 – Voicings da introdução

The image shows a single system of musical notation for measures 9-12. It features two staves: Triads (treble clef) and Baixo pedal (bass clef). Above the Triads staff, chords are labeled: A<sup>b</sup>, G, G<sup>b</sup>, F, E<sup>b</sup>, D, D<sup>b</sup>, C, D<sup>b</sup>, C, and D<sup>b</sup>. The Baixo pedal staff shows a melodic line with some notes marked with a '7' (seventh).

Figura 11 – Voicings da Outro

A parte A1 nos apresenta à algumas tendências e preferencias de Gil usadas mais extensamente ao longo da peça. A primeira característica que observamos nesta sessão é o uso estritamente de *spread voicings*, que predominarão em toda a duração da peça. Estes *voicings* são construídos do grave para o agudo, colocando a fundamental do acorde no baixo (majoritariamente) e preenchendo as outras notas do acorde a partir dela. Nesta primeira sessão A, Gil trabalha com uma região média-grave carregada, com vários *voicings* utilizando intervalos de segunda abaixo do G3. Ao longo desta análise chamarei este tipo de *voicing* de *Spread 1*. Em outros momentos, Gil usa estruturas com intervalos grandes na região grave, deixando segundas e terças somente para a região superior do acorde, estes serão chamados de *Spread 2*. Nestes casos é comum vermos uma estrutura com notas estruturais na região grave e uma tríade na região aguda harmonizando a melodia. As notas da melodia são quase sempre dobradas uma oitava abaixo, e raramente são as mesmas que a nota do baixo. Segundas entre a melodia e a nota diretamente abaixo dela são evitadas, mas aparecem em alguns momentos. Na figura

abaixo observamos a sessão A1, com os *Spread 1* marcados em azul e os *Spread 2* marcados em vermelho.

The image shows a musical score for piano and trumpet/tuba. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 8 and the second at measure 13. Chords are color-coded: blue for Spread 1 and red for Spread 2. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chord voicings and articulations like triplets and quintets.

Figura 12 – Voicings da sessão A1

Podemos observar que Gil prioriza desde este primeiro momento os *voicings Spread 2*, com intervalos maiores na região grave e tríades ou outras estruturas mais densas como *clusters* e empilhamentos maiores de terças na região aguda do acorde. Por outro lado, quando a melodia do trecho está na região do C4 até o F4, Evans usa majoritariamente o *Spread 1*, adensando a região média-grave do trecho.

Nas sessões onde os sopros agem como BG harmônico para Davis, Evans continua priorizando o *Spread 2*. É comum estes *voicings* serem estruturados com o baixo do acorde na região do C2, a terça do acorde uma décima acima deste, e a sétima uma quarta acima desta, podemos considerar essa a nossa forma base para pensar nas variações da região grave do *Spread 2*. Em algumas instâncias, quando o baixo está na região acima do G2 vemos a ordem da sétima e da terça invertida, com a sétima aparecendo mais grave no *voicing*. Mais raro é vermos uma dobra de oitava do baixo, ou uma quinta nesta parte, mas ambas aparecem em alguns momentos. De forma geral, podemos assumir que dentro do contexto do *Spread 2*, as vozes da divisão grave do acorde são utilizadas para definir sua sonoridade base, incluindo sua terça e sétima, e, em alguns casos, sua quinta.

A divisão aguda destes *voicings* vai variar muito ao longo da peça, mas tende a ser onde as tensões harmônicas são colocadas e não costuma dobrar o baixo do acorde. Gil trabalha esta região de várias maneiras diferentes, utilizando-se de recursos como tríades de estrutura alta e outros empilhamentos de terça mais extensos, *clusters* e estruturas de intervalos mistos. A linearidade de sua escrita muitas vezes influencia na escolha de tensões e estrutura intervalar desta região dos *voicings*. Abaixo, para ilustrar a descrição acima, veremos figuras das partes A2/A3, dos dois últimos compassos da parte B, A', e da parte C, respectivamente. Notaremos

que a única instância em que Gil usa um *voicing* que se encaixa na descrição do *Spread 1* é no compasso 24. Em todas as outras instâncias os acordes são estruturados como um *Spread 2*.

3

17  $F\#9$   $D7(\#11)$   $G13$   $C13(sus4)$   $F\#9$   $D7(b9)$   $Cm7(b5)$   $Bm11(b5)$   $Bb13(\#11)$

Sopros

Cb.

21  $Am9$   $D7(b13)$   $Gm9$   $A7(b9sus4)$   $Bbm(\Delta13)$   $Eb9$   $Dm9$   $Abm(\Delta)$   $C9(sus4)$   $Gb/C$

Sopros

Cb.

Figura 13 – Voicings da sessão A2/A3

5

32  $Am7$   $D7(\#11)$   $G9(sus4)$   $Db7$   $C13(sus4)$   $C7(b13)$

Sopros

Cb.

Figura 14 – Spread Voicings da sessão B

6

34 F<sup>Δ</sup> D7(♯9) G<sup>13</sup> C7(♯9) F<sup>Δ</sup> D7(♯9) G<sup>13</sup> C<sup>9</sup>

Sopros

Cb.

38 Bm11(b5) Bb13 Am<sup>9</sup> Ab<sup>9</sup> Gm11 Am11(b9) Bbm(Δ9) Eb<sup>9</sup> Dm C<sup>5</sup> F<sup>6</sup> F#m<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup> C7(♯9)

Sopros

Cb.

Figura 15 – Voicings da sessão A'

42 F<sup>Δ9</sup> Dm Bb<sup>Δ9</sup> Eb<sup>13(sus4)</sup> Eb<sup>9</sup>

Sopros

Cb.

Figura 16 – Voicings da sessão C

Os primeiros 4 compassos da sessão B apresentam *voicings* diferentes do resto da peça por serem construídos a partir da melodia, numa lógica comumente associadas à *voicings* de *Soli*, da melodia para baixo. Como vimos na análise harmônica do trecho, Gil trabalha os primeiros dois compassos dessa sessão como 2 camadas: uma linha independente tocada majoritariamente pela tuba, e os demais sopros são subordinados à melodia. O primeiro compasso utiliza tríades em posição fundamental, e dobra a fundamental e a terça uma oitava acima, deixando a melodia sempre na terça da tríade sendo tocada. A linha grave da tuba, por conta de sua independência,

não gera um padrão do ponto de vista de *voicings*, mas sim de um ponto de vista melódico, ao estar fazendo uma melodia própria. A lógica independente desta linha é quebrada, como vimos na sessão de análise harmônica do trabalho, nos ataques maiores do que 1 semicolcheia neste compasso, onde ambas instâncias se juntam aos outros sopros do *Soli* para descrever um Gm/C. A última colcheia do compasso, que antecipa um acorde de Gm13 está na forma de um *Spread 2*, utilizando-se de um intervalo de décima entre o baixo do acorde e sua terça, e uma estrutura de terças e segundas em sua região superior.

O segundo compasso do trecho utiliza-se de tétrades em primeira inversão, com dobras da terça e da quinta uma oitava acima, colocando, portanto, a melodia sempre na quinta da estrutura. A linha da tuba permanece independente até a última semicolcheia do compasso, onde novamente se junta ao resto do *Soli* no lugar da fundamental do acorde. Os dois compassos finais da sessão utilizam-se de *voicings Spread 2*, com a fundamental dos acordes sempre no baixo e as demais notas construídas a partir desta. A utilização de segundas entre a melodia e a nota diretamente abaixo dela é comum nesta parte final da sessão, e a dobra da melodia oitava abaixo continua sempre presente. Abaixo vemos uma figura com uma redução dos sopros ilustrando as explicações dadas acima.

The image shows two systems of musical notation for Sopros. The first system, starting at measure 25, features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Above the treble staff, chord symbols are provided: Gb4/C, Bb/F#, Am/G, Bb/A, Am/Bb, Gm/C, C/F, Bb/G, C/Bb, and Gm/C. The second system, starting at measure 27, also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Above the treble staff, chord symbols are provided: Gm13, Am7, Gm7/Bb, F#4/AA, Gm7/A, F#m13(b9)/Bb, C7(b9sus4), C7(b9sus4), F#9, Gb4/C, F#9, Bm11, and E7(b9). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Figura 17 – Voicings Soli da sessão B

## 2.5 Texturas

No livro *Music in Theory and Practice*, os autores definem textura musical como sendo “a maneira que os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos são tecidos juntos em uma composição” (BENWARD; SAKER, 2008, p. 145), e como tendo 2 parâmetros variáveis e 4 categorias de classificações gerais. Os parâmetros variáveis são a densidade e a tessitura do excerto. Densidade é o termo usado para classificar a quantidade de vozes diferentes sendo utilizadas, um trecho sendo chamado de denso se tiver muitas vozes diferentes atuando ao mesmo

tempo e de esparsos se tiver poucas. A tessitura de um trecho é a distância intervalar entre a nota mais aguda e mais grave da textura, podendo ser chamada de ampla, caso estas estejam distantes, e de estreita caso estejam próximas.

As classificações gerais descritas no livro são as seguintes: monofônica, polifônica, homofônica e homorrítmica. A textura monofônica se trata de uma textura de uma única linha melódica, que pode ou não ser expandida em oitavas, ou outros intervalos. A textura polifônica é descrita como aquela que apresenta duas ou mais linhas melódicas independentes que podem ou não estar se comportando de maneira análoga (mas não igual) rítmica e/ou melodicamente. A textura homofônica é aquela que lida com uma melodia e um acompanhamento que dá suporte rítmico e harmônico à melodia. O acompanhamento e suas funções podem estar divididos em diferentes materiais ou podem estar presentes em um só. A monorrítmia é a última classificação textural apresentada no texto, e é caracterizada pelo ritmo de suas partes, que é majoritariamente igual.

Ao longo de *My Ship* Gil usa diferentes classificações de texturas, efetuando estas trocas majoritariamente nas mudanças de sessão. No que diz respeito à densidade e tessitura, por outro lado, vemos trocas no meio das sessões, por vezes usadas para valorizar a mudança da classificação ou da sessão.

Na introdução da música, apesar de pouco usual, vemos uma textura homofônica. Neste trecho observamos as tríades maiores descendentes e o baixo pedal na nota C funcionando como um acompanhamento às duas linhas melódicas, a primeira nos trompetes, em oitavas, e a segunda no clarone. A figura abaixo demonstra essas camadas e marca em verde as partes que estão funcionando como acompanhamento e em vermelho as que se comportam como melodias.

The image shows a musical score for the introduction of 'My Ship'. It consists of five staves: Trompetes (Trumpets), Trompas (Trumpets), Madeiras (Woodwinds), Tbn + Tuba (Trombones + Tuba), and Contrabaixo (Double Bass). The Trompetes staff is highlighted in red, indicating it functions as a melody. The Trompas, Madeiras, Tbn + Tuba, and Contrabaixo staves are highlighted in green, indicating they function as accompaniment. The score is in 4/4 time and features descending major triads and a bass pedal point on C.

Figura 18 – Análise textural da introdução

A Outro, por ser praticamente uma recapitulação da introdução, se comporta de maneira

semelhante, apenas perdendo um pouco da densidade da introdução, por não ter a linha melódica do clarone. (Polifônico? 2 linhas melódicas)

12

The image shows a musical score for five instruments: Tpts. (Trumpets), Tmps. (Timpani), Mds. (Maracas), Tbns. (Tubas), and Cb. (Contrabass). The score is numbered 46 at the beginning of the Tpts. staff. The Tpts. staff is highlighted in red, and the other four staves are highlighted in green. The Tpts. staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Tmps. staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Mds. staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Tbns. staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Cb. staff contains a rhythmic pattern of eighth notes.

**Figura 19 – Análise textural da Outro**

Gil continua usando a textura homofônica nas partes A2/A3, nos últimos 4 compassos da parte B, na parte A' e na parte C também. Em todas essas sessões o flugelhorn solo faz a melodia enquanto os demais sopros fazem um acompanhamento harmônico de densidade variável assistido pelo contrabaixo, que muitas vezes toca em uníssono com o trombone baixo e/ou a tuba. A variabilidade da densidade do acompanhamento em alguns momentos é levada ao extremo, gerando acompanhamentos de uma única linha melódica, mudando a classificação da textura momentaneamente para polifônica. Abaixo vemos os 4 trechos da música listados acima divididos entre flugelhorn fazendo a melodia, e sopros e contrabaixo acompanhando.

Figura 20 – Redução completa das partes A2/A3

As partes A2/A3, vistas acima, levam uma textura homofônica bem clara por toda sua duração. No que diz respeito à tessitura e densidade, por outro lado, observamos um decréscimo nos últimos 4 compassos. Gil reduz tanto a quantidade de notas por acorde nos sopros, quanto suas tessituras, iniciando a sessão com 7 a 10 notas por acorde, arranjadas em mais de 3 oitavas, e finalizando com acordes de 5 notas em pouco mais de 1 oitava.

Mudança de textura p/ polifônica. 3 linhas melódicas:  
Flugelhorn, demais sopros e contrabaixo

Volta à textura homofônica

Figura 21 – Análise textural dos 4 últimos compassos da parte B

Os 4 compassos que sucedem a sessão de *double time* da parte B apresentam um forte contraste textural e de densidade do que veio antes. Gil complementa a mudança de volta ao *normal time*, que é uma redução na densidade rítmica, com uma mudança momentânea na classificação textural do trecho. Por 2 compassos observamos não mais um acompanhamento



harmônico dos sopros, e sim apenas uma linha melódica, complementada, inclusive, pelo contrabaixo que faz uma pequena frase no segundo compasso. Sendo assim, os dois primeiros compassos da sessão podem ser classificados como polifônicos, uma vez que apresentam apenas 3 linhas melódicas, e não mais a distinção de melodia e acompanhamento que vimos anteriormente. Os 2 últimos compassos da sessão, por sua vez, voltam à homofonia como observada nas outras sessões. É importante notar que apesar de a partitura nos mostrar uma sessão de monorritmia nestes 2 últimos compassos, Davis não interpreta a melodia da maneira como foi escrita, somente em semínimas, e portanto, descarta qualquer possibilidade de classificar este trecho final como monorrítmico.

6

34

Flugel

Sopros

Cb.

38

Mudança curta para textura polifônica Homofônica volta

Flugel

Sopros

Cb.

Figura 22 – Análise textural da sessão A'

A sessão A' segue a homofonia de maneira bem homogênea, e mantém sua densidade num nível médio a não ser em seu penúltimo compasso. Neste ponto Gil novamente gera uma textura polifônica ao retirar todos os sopros do acompanhamento, menos os que estão dobrando a linha de baixo em uníssono com o contrabaixo. Interessante notar que antes deste ponto baixo de densidade Gil dobra o ritmo harmônico e depois o retoma no compasso que precede a parte C, o que gera grande contraste neste trecho final da sessão.

42

Flugel

Sopros

Cb.

Textura polifônica

7

Figura 23 – Análise textural da sessão C

A última sessão predominantemente homofônica da lista é a parte C. Aqui Gil novamente inicia a sessão com densidade moderada e textura homofônica, mas troca em sua metade final para a polifonia novamente, ao deixar apenas a melodia e a linha de baixo tocando.

Outra textura usada por Gil ao longo do arranjo é a monorritmia. Achamos esta classificação na sessão A1 e na primeira metade da parte B, onde temos a saída do flugelhorn e a melodia entregue ao *ensemble*. Nas duas instâncias a melodia é harmonizada em bloco como vimos no capítulo de harmonia com a diferença principal sendo o contrabaixo, que aparece apenas na segunda instância. Apesar de não estar fazendo o mesmo ritmo que os sopros, o contrabaixo marca semínimas em sua condução, e não afeta a textura suficientemente para mudar sua classificação.

Sopros

Sopros

Figura 24 – Redução da sessão A1

Como podemos ver na figura acima, Gil usa uma textura densa na parte A1, usando majoritariamente acordes de 5 ou 6 notas, mas sempre com cuidado para privilegiar a melodia, tanto ao usar dobras de uníssono quanto de oitavas. A tessitura da sessão é ampla, utilizando-se de *voicings* que chegam a quase 3 oitavas de amplitude, algo característico da escrita de Gil, como pudemos observar ao longo deste capítulo. O único instrumento que desafia a monorritmia do trecho é o clarone no segundo compasso da sessão, ao fazer um pequeno contracanto e

juntar-se rapidamente de novo ao resto dos sopros. Interessante notar o caráter ascendente do contracanto, que se opõe à melodia principal que faz um movimento descendente.

The musical score for Figure 25 consists of three systems. The first system shows the Sopros (Soprano and Alto) and Cb. (Contrabass) parts. The Sopros part is highly dense with many notes, while the Cb. part has a walking bass line with a 'Walking Bass Gm7' label. The second system shows the Flugel and Sopros parts. The Flugel part has a few notes, and the Sopros part continues with a dense texture. The third system shows the Cb. part with a walking bass line and a 'Walking Bass Gm7' label. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Figura 25 – Redução da primeira metade da parte B

Na primeira metade da parte B, representada acima, temos todos os sopros em uma monorrítmia bastante homogênea, sendo que o único instrumento que desafia a classificação neste caso é o contrabaixo, conforme comentado anteriormente. É notável nesse trecho a mudança de densidade que Gil opta por fazer do primeiro compasso para o segundo. A sessão inicia com tríades na camada superior harmonizando a melodia, mas isto muda no compasso seguinte, onde Gil usa tétrades.

Em linhas gerais, observamos ao longo deste capítulo que Gil opta por tessituras amplas e densidades altas em seus *voicings*, na maior parte do tempo. Apesar disso, em momentos reduz drasticamente a densidade de maneira súbita, deixando apenas duas linhas melódicas tocando, causando até uma mudança na classificação de textura. No que diz respeito às classificações, vemos que ele prioriza a textura homofônica quando Davis é o executante da melodia, e uma textura (majoritariamente) monorrítmica quando o *ensemble* é o foco.

## 2.6 Instrumentação

A instrumentação que Gil escolheu para *My Ship* se assemelha fortemente à de uma *big band* tradicional, que se divide em 4 sessões: Madeiras (geralmente saxofones e clarinetas), trompetes, trombones e sessão rítmica. Um exemplo de instrumentação de *big band* tradicional pode ser observado na gravação de *Basie - Straight Ahead* (NESTICO, 1968). A faixa, gravada pela *big band* de Count Basie, arranjada e composta por Sammy Nestico conta com 4 trompetes em

Bb, 4 trombones, 2 saxofones alto, 2 saxofones tenor, 1 saxofone barítono, piano, guitarra, baixo e bateria. Gil trabalha com o mesmo esqueleto instrumental, mas com algumas modificações.

Como vimos no capítulo de biografia, Claude Thornhill exerceu grande influência em Gil. As bandas de Thornhill contavam majoritariamente com um timbre menos estridente do que as *big bands* de instrumentação mais comum, como a de Basie. Uma das principais decisões instrumentais para atingir este timbre mais doce que Claude buscava, era a presença de clarinetas e clarones no lugar de (ou dobrando com) saxofones. Além disso, a presença de trompas em detrimento da quantidade de trompetes e trombones contribuía para a menor estridência também. Diversos exemplos das instrumentações de Claude podem ser vistas listadas na sessão de discografia do livro *Out Of The Cool* (CREASE, 2002).

Tendo como base a tradição das *big bands*, e levando consigo a influência de Thornhill e de alguns compositores de música de concerto europeia do século XX, Gil chega à instrumentação que vemos em *My Ship*. A sessão das madeiras conta com 4 instrumentistas, o seja, 1 a menos do que nas bandas mais tradicionais. As duas primeiras cadeiras das madeiras utilizam-se de 2 instrumentos, a primeira saxofone alto (o único saxofone da sessão) e clarineta em Bb, e a segunda flauta e clarineta em Bb. As terceira e quarta cadeiras ambas permanecem no clarone a duração completa da peça. Assim como Thornhill, Gil também prioriza as clarinetas (e flauta, no caso) em suas madeiras, em detrimento do uso dos saxofones, gerando o som mais doce que ouvimos na gravação. É interessante notar o uso da técnica *subtone*<sup>1</sup> que Evans faz ao longo da peça nas madeiras, procurando “aveludar” mais ainda o timbre que a sessão produz em alguns trechos.

O uso de 2 trompas na instrumentação oferece um timbre novo e diferente daquele achado nas bandas mais tradicionais, como a de Basie. A versatilidade timbrística das trompas permite com que elas atuem como um timbre intermediário entre as madeiras e os metais na região média dos acordes, mas também como uma dobra da melodia na região aguda.

A sessão de trompetes que Gil usa se diferencia da sessão de Basie por utilizar-se de 5 trompetes, e não 4, e também por priorizar o uso da surdina *cup* mais do que o som aberto (sem surdina) do trompete. Os trombones, por sua vez, são relativamente tradicionais, contando com 3 trombones tenor e 1 trombone baixo. É notável, todavia, o uso da tuba na instrumentação, muitas vezes incorporada ao naipe de trombones dobrando em uníssono ou oitava a linha do trombone baixo, ou simplesmente adicionando mais uma voz aos metais de tessitura grave. A escolha do flugelhorn como instrumento solo é coerente com o caráter timbrístico do resto da banda, mas inusitado da parte de Davis, que não fez muitas gravações com o instrumento.

O contrabaixo e a bateria são os únicos instrumentos que compõem a sessão rítmica. A falta de um instrumento harmônico como a guitarra ou o piano relega toda a descrição da harmonia da peça aos sopros e ao contrabaixo, e é um fator decisivo para como estes instrumentos se comportam ao longo da música.

<sup>1</sup> Técnica de embocadura de saxofone e clarineta, utilizada na região mais grave da tessitura destes instrumentos para produzir um timbre mais aveludado.

No que diz respeito à função de cada uma das sessões e instrumentos, Gil é relativamente conservador. Ao longo da peça os instrumentos ficam em regiões confortáveis, a não ser em curtas passagens onde ele explora a região aguda do trombone baixo e do clarone. Melodias são apresentadas pelo flugelhorn solo, mas em alguns momentos quando o foco está voltado aos demais sopros os trompetes, trompas, flauta e saxofone alto também assumem esta função. Os trombones, a tuba e os clarones fazem as vozes graves e médias dos BGs, *solis* e em alguns momentos também fazem contracantos na região grave. As demais madeiras e trompetes completam os acordes preenchendo a região média e aguda.

O contrabaixo conduz com as fundamentais dos acordes sempre nos tempos 1 e 3 de cada compasso, a não ser por alguns contracantos pontuais. Na sessão de *double time* faz uma condução de semínimas, que no novo *time feel* soam como as mínimas que já vinha fazendo antes. A bateria acompanha o contrabaixo em sua condução rítmica. Ao longo da música marca semínimas com vassourinhas, estabelecendo o tempo lento da peça. Na sessão de *double time* sua condução muda para colcheias, e na introdução e na Outro executa uma linha escrita que acentua o quarto tempo de cada compasso.

## 2.7 Mapa Conclusivo

**Tabela 3 – Mapa Conclusivo**

Características gerais	<p>Harmonia tonal, apesar de se distanciar em alguns momentos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Baixa densidade rítmica da melodia permite passagens densas tocadas por todos os sopros</li> </ul> <p>Extensa utilização de dominantes secundários, dominantes substitutos, tensões cromáticas, empréstimo modal e pensamento linear</p> <p>Utilização de diferentes texturas para valorizar quem está tocando a melodia naquele determinado momento</p> <p>Uso majoritário de Spread Voicings</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumentação baseada na tradição das <i>big bands</i>, mas influenciada por Claude Thornhill e pela música de concerto europeia do século XX</li> </ul>
------------------------	--

Introdução	<p>Tríades maiores cromáticas com notas não estruturais adicionadas sobre baixo pedal</p> <p>Trombone 3, contrabaixo e tuba fazem baixo pedal, clarone 2 faz linha ambígua e demais sopros fazem tríades maiores na segunda inversão</p> <p>Densidade baixa, textura homofônica</p>
A1	<p>Harmonia densa, um acorde por nota</p> <p>Se distancia da tonalidade em alguns momentos, mas segue um esqueleto tonal claro</p> <p>Textura monorrítmica, apesar de contracantos pontuais do clarone e do trombone</p> <p>Melodia harmonizada em bloco tocada pelo ensemble.</p> <p>- Uso de <i>Spread Voicings</i> apenas</p>
A2/A3	<p>Harmonia menos densa e mais próxima da tonalidade</p> <p>Textura homofônica, Davis toca a melodia enquanto que os demais sopros e o contrabaixo fazem o acompanhamento</p> <p>Menor densidade pelo ritmo harmônico menos movimentado</p> <p>Acompanhamento composto apenas por <i>Spread Voicings</i></p>
B ( <i>Double time</i> )	<p>Harmonia “geral” descrita pelo contrabaixo e pelos ataques longos dos sopros muito simples e próxima à tonalidade</p> <p>Sopros harmonizam a melodia harmonizada em bloco com tríades e tétrades em posição fundamental e majoritariamente diatônicas</p> <p>-<i>Voicings</i> dos sopros construídos a partir da melodia, com uma lógica de <i>Soli</i>.</p> <p>Tuba faz linha independente, mas se junta aos outros sopros nos ataques mais longos que 1 semicolcheia para formar um <i>spread voicing</i></p> <p>Textura monorrítmica e densa</p>

B ( <i>Normal time</i> )	<p>Harmonia tonal</p> <p>Sopros num primeiro momento fazem apenas um contracanto, classificando uma textura polifônica, mas depois voltam ao acompanhamento harmônico fazendo <i>Spread Voicings</i>, classificando uma textura homofônica</p> <p>Davis volta a fazer a melodia</p>
C	<p>Harmonia tonal com empréstimos</p> <p><i>Spread Voicings</i> no acompanhamento, classificando uma textura homofônica num primeiro momento</p> <p>Sopros passam a fazer apenas uma linha de baixo contraposta à melodia, deixando o ouvinte com apenas uma harmonia implicada, uma textura polifônica e uma densidade baixa</p>
Outro	<p>- Segue as mesmas características que a introdução, mas sem a linha do clarone</p>

### 3 Arranjo original

#### 3.1 Planejamento

Com base na metodologia de Coelho e Brambilla (2014), o planejamento do novo arranjo será dividido em duas sessões, uma que diz respeito à sua macroestrutura e outra que trata de suas microestruturas. A música escolhida para ser arranjada no estilo de Gil é *Saudade de Itapoã* de Dorival Caymmi, e as duas referências usadas como base para seu entendimento são sua gravação original (CAYMMI, 1954) e a partitura no Songbook Dorival Caymmi Vol. 2 (CHEDIAK; CAYMMI, 1994).

Nas tabelas abaixo veremos um resumo de toda a análise feita ao longo do capítulo 2 em forma de modelo do arranjo original de Gil. Ao lado dessa modelagem as características de nosso novo arranjo serão postas. Para reter um grau alto de fidelidade ao estilo de Gil dar-se-á prioridade à utilização de recursos idênticos aos da peça modelada no novo arranjo.

**Tabela 4 – Planejamento macroestrutural**

<b>Parâmetros</b>	<b>Modelagem resumida de <i>My Ship</i></b>	<b>Arranjo original de <i>Saudade de Itapoã</i></b>
Gênero	Balada de Jazz	Idêntico à peça modelada
Forma	Intro A1 A2/A3 B A' C Outro	Idêntico à peça modelada
Harmonia	Harmonia tonal com ênfase em condução de vozes	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	Majoritariamente Spread voicings na sessão de double time utiliza-se <i>Soli Voicings</i> , introdução e Outro utilizam-se de tríades maiores sobre baixo pedal	Idêntico à peça modelada
Texturas	Homofonia predomina, mas apresenta 2 sessões em monorritmia e curtos momentos em polifonia	Idêntico à peça modelada



Parâmetros	Modelagem resumida de <i>My Ship</i>	Arranjo original de <i>Saudade de Itapoã</i>
Instrumentação	<i>Big band</i> adaptada <i>Flugelhorn</i> solo, madeira 1 no saxofone alto e clarineta, madeira 2 na flauta e clarineta, madeiras 3 e 4 nos clarones, 5 trompetes em Bb, 2 trompas, 3 trombones tenor, 1 trombone baixo, tuba, contrabaixo e bateria	Flugelhorn solo, flauta, clarineta, 2 clarones, 4 trompetes em Bb, 2 trompas, 3 trombones tenor, 1 trombone baixo, tuba, contrabaixo e bateria

Tabela 5 – Planejamento microestrutural - Introdução

Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Harmonia	Não Funcional - Tríades maiores com notas não estruturais sob baixo pedal da dominante da tonalidade que será estabelecida a seguir	Não funcional - Tríades menores seguindo a melodia sob baixo pedal da dominante da tonalidade que será estabelecida a seguir
<i>Voicings</i>	Tríades maiores na segunda inversão, baixo pedal em oitavas	Tríades menores na primeira inversão, baixo pedal em oitavas
Textura(s)	Homofônica: 2 Linhas melódicas + Acompanhamento	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Clarone e Trompetes fazem as linhas melódicas, contrabaixo, tuba e trombone fazem baixo pedal, demais instrumentos fazem acompanhamento harmônico e bateria marca o quarto tempo de cada compasso	Idêntico à peça modelada

Tabela 6 – Planejamento microestrutural - Parte A1

Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Harmonia	Tonal com alguns acordes de condução de vozes	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	<i>Spread Voicings</i>	Idêntico à peça modelada
Textura(s)	Monorrítmica com esparsos contracantos	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Trombones, tuba, trompas e madeiras fazem melodia blocada, bateria faz acompanhamento leve	Idêntico à peça modelada

**Tabela 7 – Planejamento microestrutural - Partes A2/A3**

<b>Parâmetros</b>	<b>Modelagem</b>	<b>Planejamento</b>
Harmonia	Tonal com alguns acordes de condução de vozes ou não funcionais	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	<i>Spread Voicings</i>	Idêntico à peça modelada
Textura(s)	Homofonia	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Flugelhorn solo faz melodia, demais sopros, contrabaixo e bateria fazem acompanhamento	Idêntico à peça modelada

**Tabela 8 – Planejamento microestrutural - Parte B, *Double Time***

<b>Parâmetros</b>	<b>Modelagem</b>	<b>Planejamento</b>
Harmonia	Tonal, em camadas	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	<i>Soli voicings</i> com uma linha grave independente	Idêntico à peça modelada
Textura(s)	Monorrítmica	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Madeiras, trompetes, tuba e trombones fazem melodia blocada, contrabaixo e bateria acompanham em <i>double time</i> .	Idêntico à peça modelada

**Tabela 9 – Planejamento microestrutural - Parte B, *Normal Time***

<b>Parâmetros</b>	<b>Modelagem</b>	<b>Planejamento</b>
Harmonia	Tonal	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	Inicialmente somente linha de baixo, contracanto e melodia, depois <i>Spread voicings</i>	Idêntico à peça modelada
Textura(s)	Polifonia e Homofonia	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Flugelhorn solo faz melodia, madeiras, trompas, trompetes, tuba, contrabaixo e bateria fazem acompanhamento	Idêntico à peça modelada

**Tabela 10 – Planejamento microestrutural - Parte A'**

<b>Parâmetros</b>	<b>Modelagem</b>	<b>Planejamento</b>
Harmonia	Tonal com alguns acordes de condução de vozes ou não funcionais	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	<i>Spread voicings</i> e por um compasso somente linha de baixo com melodia	Idêntico à peça modelada
Textura(s)	Polifonia e Homofonia	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Flugelhorn solo faz melodia, tuba, trompas, trombones, contrabaixo e bateria fazem acompanhamento, madeiras entram no último compasso	Idêntico à peça modelada

**Tabela 11 – Planejamento microestrutural - Parte C**

<b>Parâmetros</b>	<b>Modelagem</b>	<b>Planejamento</b>
Harmonia	Tonal, depois apenas implicada entre melodia e linha de baixo cromática	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	<i>Spread voicings</i> , depois somente linha de baixo	Idêntico à peça modelada
Textura(s)	Homofonia e polifonia	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Flugelhorn faz melodia, tuba, trombones, trompas, madeiras, contrabaixo e bateria fazem acompanhamento inicialmente, mas vão parando até ficarem apenas clarones, trombone baixo e contrabaixo fazendo uma linha de baixo e bateria conduzindo	Idêntico à peça modelada

Tabela 12 – Planejamento microestrutural - Outro

Parâmetros	Modelagem	Planejamento
Harmonia	Tríades maiores cromáticas com baixo pedal	Idêntico à peça modelada
<i>Voicings</i>	Tríades maiores na segunda inversão com baixo pedal em oitavas	Tríades maiores na primeira inversão com baixo pedal em oitavas
Textura(s)	Homofônica	Idêntico à peça modelada
Instrumentação	Trompetes fazem melodia, madeiras, trompas e um trombone fazem acompanhamento harmônico, contrabaixo e trombone baixo fazem nota baixo pedal e bateria marca o quarto tempo de cada compasso	Idêntico à peça modelada

### 3.2 Execução do arranjo

Os primeiros passos na execução do arranjo foram os de fazer ajustes a *Saudade de Itapoã* que correspondiam ao seu caráter macroestrutural. A troca da forma, tonalidade, tessitura, andamento, estilo e instrumentação originais da música foram feitas com o objetivo de se aproximar ao máximo daquelas usadas no arranjo de Gil.

A forma que observamos em ambas referências da música, Intro AABCA' A' Coda, foi completamente reformulada para corresponder àquela que vimos em *My Ship*, de forma que ficou Intro A1 A2/A3 B A' C Outro. A tessitura e a tonalidade da música também tiveram que ser adaptadas. Coincidentemente a tonalidade de Fá Maior, a mesma do arranjo de Gil, foi aquela que gerou a tessitura mais próxima, fazendo com que ambas dividissem a nota F5 como sendo sua mais aguda. Sua nota mais grave ficou como um E4, uma terça maior acima do C4 mais grave de Gil. Similarmente, o andamento de semínima = 50 BPM foi escolhido, aproximadamente o mesmo usado em *My Ship*. A instrumentação foi ligeiramente adaptada, com o objetivo de ser um pouco simplificada, por questões de tempo na produção deste trabalho. Estas adaptações foram: a redução do naipe de trompetes de 5 integrantes para 4, e a remoção das trocas de instrumento no naipe das madeiras. Como vimos na sessão de planejamento, a instrumentação final de *Saudade de Itapoã* é constituída por flugelhorn solo, flauta, clarineta, 2 clarones, 2 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, trombone baixo, tuba, contrabaixo e bateria. Além disso, grande ênfase foi posta em cada uma das linhas individuais dos sopros, com ampla utilização de cruzamento de vozes onde necessário para evitar a repetição de notas.

A introdução é derivada tanto da gravação original de Caymmi quanto da introdução de *My Ship*. A melodia, cantada originalmente por Caymmi como uma variação da parte C no começo da gravação, é harmonizada com tríades menores de *voicing* constante, sob uma nota pedal no baixo. Assim como no arranjo de Gil, a nota do baixo é a dominante da tonalidade

que virá a seguir, mas a qualidade e o *voicing* das tríades que harmonizam a melodia foram modificados para caráter de originalidade. A melodia permanece dobrada em oitavas pelos trompetes, com as trompas e um dos trombones completando as tríades menores em primeira inversão, mas todos fazem o mesmo ritmo da melodia, diferente de *My Ship*, em que a harmonia se dividia em duas camadas. O contracanto dos clarones foi conceptualizado para ser similar ao de Gil, protagonizado por semínimas e em grande parte cromático, mas com uma grande diferença: seu sentido descendente, oposto ao original. A escolha de dobrar o contracanto nos dois clarones se tornou preferível uma vez que a camada rítmica da melodia se provou muito forte, ofuscando o clarone sozinho por conta de todos os outros instrumentos estarem executando o mesmo ritmo. O baixo pedal é executado pelo contrabaixo, tuba e um dos trombones, de maneira idêntica ao arranjo de Gil. A bateria ao invés de acentuar o quarto tempo faz uma figura que o antecipa.

O Outro é derivado da introdução e muda apenas a rítmica do contrabaixo, adiciona o clarone ao baixo pedal e as demais madeiras à harmonização da melodia. O último acorde foi inspirado pela decisão de Gil de finalizar seu arranjo com um  $\text{Dbmaj7/C}$ , uma variação de um dos acordes utilizados em sua introdução, de caráter mais dissonante. A nona menor entre o baixo pedal e a nota Db e a segunda menor nas vozes inferiores da estrutura superior são os principais agentes causadores desta dissonância. O acorde final utilizado em *Saudade de Itapoã* foi um  $\text{Fmmaj9/C}$ , uma alteração do  $\text{Fm/C}$  utilizado na introdução. A sétima maior e a nona foram adicionadas à estrutura superior do acorde para que adicionassem dissonância na forma de segundas menores no *voicing*, mas sem mudar completamente o acorde utilizado na introdução.

A sessão A1 retém as mesmas características utilizadas por Gil em seu arranjo. Com o contrabaixo pausado, toda a descrição harmônica fica sob responsabilidade dos sopros, principalmente dos metais graves. A melodia é executada pela flauta e trompas em uníssono, e uma oitava abaixo pelo clarone 1 e trombone baixo, que por vezes a abandona para completar o acorde com outra nota. Os demais trombones preenchem a harmonização blocada, todos em regiões agudas, algo bem característico da escrita de Gil. A linha de baixo é tocada pela tuba e pelo clarone 2 em uníssono, salve raras exceções onde a tuba vai abaixo do C1. A partir desta nota o clarone perde projeção, portanto, assim como em *My Ship*, nos cenários onde a tuba extrapola a tessitura confortável do clarone, foi priorizada a dobra em oitavas e não mais em uníssono. O contracanto do compasso 7, de mesma rítmica, mas sentido inverso do contracanto de Gil, quebra esta regra. Para manter o peso da dobra em uníssono foi aberta uma exceção à regra neste caso, fazendo o clarone tocar este C1 de menor projeção.

A melodia foi variada com o objetivo de causar mais destaque entre a parte A1 e as outras partes A que aparecerão futuramente no arranjo. Apesar de o processo de recomposição melódico de Gil não ter sido analisado ao longo do trabalho, aqui foi feita uma tentativa (obviamente menos esclarecida comparada às outras condizentes com os outros parâmetros) de replicar seu estilo. A harmonia utilizada aqui segue a ideia explorada na sessão de análise harmônica de *My Ship*, de que há uma macroestrutura harmônica comum sendo utilizada em todas as partes

A da música, porém mais expandida na sessão A1. A utilização de dominantes secundários, dominantes substitutos, acordes de condução de vozes e empréstimo modal, assim como no arranjo de Gil, também se encontram aqui. Uma atenção especial foi dada à linha de baixo, para que esta também tivesse uma linha melódica relativamente independente do resto do *ensemble*.

Durante as sessões A2 e A3, assim como em nosso modelo, o contrabaixo volta a atuar, desta vez dobrando a linha de baixo, tocada pelo trombone baixo e pela tuba inicialmente, e pelo clarone nos dois últimos compassos das sessões. Além disso, a bateria continua sua marcação de semínimas uniformemente até o último compasso, onde inicia uma condução em *double time*, antecipando o *time feel* da sessão B, de maneira idêntica ao arranjo de Gil. A melodia destas partes é executada tanto em *My Ship* quanto em *Saudade de Itapoã* pelo flugelhorn solo, enquanto que os demais sopros fazem um acompanhamento harmônico.

A mudança de instrumentação no meio das sessões do arranjo original também está presente aqui, onde nos 4 primeiros compassos vemos os trompetes expandindo os *voicings* do BG harmônico para a região aguda do pentagrama, e depois parando de tocar. Os trombones e a tuba agem como principais agentes da descrição harmônica durante as sessões todas, em ambos arranjos, descrevendo as fundamentais e notas estruturais dos acordes. As trompas agem como um timbre intermediário entre os trombones e as madeiras, muitas vezes dobrando a linha do trombone 1 e da flauta. A flauta permanece em grande parte do arranjo no seu registro grave, dependendo de microfonação e mixagem para não sumir em meio aos outros instrumentos de maior projeção na mesma região. Em seu arranjo, Gil reveza a clarineta e a flauta nas sessões A2 e A3, em *Saudade de Itapoã* foi decidido manter ambas tocando em uníssono junto com a trompa 1. Os clarones dobram as linhas dos trombones, e no final fazem a linha de baixo. É importante notar os papéis de cada um dos naipes em *My Ship* (e conseqüentemente em *Saudade de Itapoã* também). Tanto em quantidade quanto em descrição harmônica os metais carregam a maioria do peso, enquanto que as madeiras servem apenas para adicionar coloração timbrística, muitas vezes aparecendo nas extremidades dos *voicings*, e acompanhadas por alguma dobra dos metais.

A primeira metade da sessão B de Gil faz drásticas mudanças rítmicas e estilísticas se comparada às sessões anteriores, algo que foi fielmente replicado em *Saudade de Itapoã*. Este trecho de 4 compassos é protagonizado pela *ensemble* e deixa o flugelhorn solo pausado. Além disso, recebe um tratamento rítmico em *double time*, onde os sopros tocam semicolcheias com *swing*, a bateria marca a colcheia como sendo o novo pulso e o contrabaixo muda sua condução de mínimas para semínimas, como se estivesse continuando sua condução “a dois” no novo andamento. Os timbres utilizados neste trecho de *My Ship* também foram replicados no novo arranjo, passando por três momentos: um compasso onde as madeiras apresentam a melodia e são a maioria das vozes, um compasso onde todos os sopros (com exceção das trompas) tocam e os trompetes sem surdina assumem a melodia, os dois últimos compassos onde as 3 das madeiras deixam de tocar, nos trazendo uma instrumentação majoritariamente de trombones e trompetes.

A melodia foi recomposta de maneira que sua tendência ascendente e notas principais

fossem retidas em suas posições iniciais, mas com notas de passagem tanto cromáticas quanto diatônicas adicionadas para preservar o caráter rítmico do *double time*. O contracanto da tuba, assim como no arranjo modelo, foi composto para ser uma linha independente, que fizesse majoritariamente a movimentação contrária à melodia e se juntasse aos demais sopros para completar os *voicings* nos ataques mais longos que uma semicolcheia. A estrutura harmônica original, C7sus - Gm7 - C7susb9 - Fmaj9 E7b9, foi rearmonizada para Bbmaj7/C (C13sus) - Bm7b5 - C13 - F6 F6/E. Quanto aos *voicings*, a ideia de harmonizar a melodia em estilo *solis* com acordes diatônicos e de passagem foi mantida, diferenciando-se do original apenas por trocar qual das notas de cada acorde está na melodia, por exemplo: enquanto que Gil sempre deixa a melodia na quinta dos acordes no primeiro compasso, em *Saudade de Itapoã* a nota escolhida para ficar na melodia foi a terça. A utilização de tríades inicialmente, tétrades depois, e acordes mais densos nos ataques prolongados também foi preservada.

Os últimos quatro compassos da sessão B retornam ao *normal time*, e assim como em *My Ship* apresentam total contraste com relação ao que veio antes. A sessão anterior termina numa instrumentação majoritariamente de metais numa dinâmica forte e num acorde denso. Os dois compassos seguintes nos introduzem de volta ao andamento original com a melodia no flugelhorn solo, uma descrição harmônica feita apenas pelo contracanto das madeiras e trompas em dinâmica piano, e pela linha de baixo do contrabaixo. A diferença principal entre este mesmo trecho nos dois arranjos está nas densidades melódicas da melodia principal e do contracanto. Gil é confrontado com uma melodia mais ativa do que a de *Saudade de Itapoã* neste trecho, fazendo com que sua escolha de notas seja mais econômica do que a encontrada no novo arranjo. Os dois compassos finais desta sessão são arranjados de maneira muito similar, contando com a volta de dois trompetes e da tuba para completar os *voicings* do ritmo harmônico dobrado do primeiro compasso, que trilha um caminho até a dominante da tonalidade em ambos arranjos.

A última repetição da parte A, chamada de A' em ambos os arranjos, carrega a mesma estrutura harmônica básica usada nas outras partes A. A principal diferença é que em *Saudade de Itapoã* os dois últimos compassos da melodia foram omitidos para efeito de contraste, fazendo com que essa sessão seja 2 compassos mais longa em *My Ship*. Quanto à instrumentação, em ambos os casos é possível observar a melodia no flugelhorn solo, enquanto que os demais sopros fazem um acompanhamento harmônico, e o contrabaixo e bateria conduzem. No terceiro e quarto compassos desta sessão no arranjo de Gil os trombones fazem contracantos, que no arranjo novo são substituídos por uma frase no quarto compasso executada apenas pelo contrabaixo. O preenchimento instrumental visto no arranjo original conta com trombones inicialmente, mas cresce para incluir as sessões de madeiras e trompas até seu penúltimo compasso, onde todos menos a tuba, o contrabaixo e o flugelhorn se pausam, e depois retornam no último compasso. Evans faz isso de maneira súbita, sem a retirada de instrumentos gradual que vemos em *Saudade de Itapoã*. O novo arranjo conta com uma instrumentação menor, restringindo-se apenas ao naipe de trombones e, ao final, se expandindo para incluir momentaneamente as trompas e madeiras gradualmente. A dobra de ritmo harmônico dos compassos 5 e 6 da sessão original também é

replicada, mas perdurando apenas um compasso, e não dois.

Na sessão C, a mais curta em ambos os arranjos, contando com apenas 4 compassos, vemos em *My Ship* uma melodia inédita e em *Saudade de Itapoã* uma variação da melodia utilizada na introdução e no Outro. Nos dois casos este trecho se comporta de maneira similar, com a melodia executada pelo flugelhorn solo, o BG harmônico feito pelos trombones, madeiras e em *My Ship* também pelas trompas, e também a retirada gradual de sopros do acompanhamento ao longo dos dois primeiros compassos, para que nos dois últimos sobre apenas uma linha de baixo executada pelos clarones e pelo trombone baixo no arranjo de Gil, e pela tuba no arranjo novo. As principais diferenças observadas entre os dois cenários são na utilização de antecipações da harmonia e no contracanto de contrabaixo, tuba e clarone de *Saudade de Itapoã*. As antecipações foram utilizadas para que a harmonia melhor acompanhasse o ritmo da melodia, que nos apresenta e destaca a terça da escala de Fá menor, algo que foi julgado como coerente de ser destacado pela diferenciação do ritmo do acompanhamento. O contracanto final, apesar de não presente no arranjo original, permanece dentro do estilo de Evans, e é utilizado para introduzir o Outro. O resultado final pode ser ouvido neste [link](#).



## Considerações Finais

Este trabalho foi concebido com o objetivo de esclarecer e explorar o estilo de arranjar de Gil Evans. Através da análise de uma única peça por meio da metodologia da modelagem sistêmica, uma série de importantes resultados, que encapsulam em grande parte os recursos estilísticos usados por Gil, foram atingidos. A pesquisa biográfica feita no primeiro capítulo também se provou indispensável para um entendimento mais profundo sobre cada um dos parâmetros analisados no processo da modelagem. A expansão do modelo atingido no final do segundo capítulo na forma de um arranjo original, serve como prova da versatilidade da modelagem sistêmica, a qual, originalmente adaptada para a música como um recurso apenas composicional, se provou eficiente como um recurso de pesquisa na área do arranjo. A criação deste arranjo original de *Saudade de Itapoã* serve também como uma verificação da eficiência da pesquisa feita nos primeiros dois capítulos.

As análises realizadas no segundo capítulo nos levam a uma série de pequenas observações que resumem, em linhas gerais, suas conclusões: A harmonia de Gil é arquitetada com grande foco na condução de vozes, às vezes nos levando a estruturas densas e dissonantes, mas sempre com o objetivo de trilhar um caminho fundamentalmente tonal. Os *voicings* explorados ao longo da peça, colaboram sempre com o tipo de harmonia sendo utilizado naquele momento. Nas sessões mais lentas os *spread voicings* aparecem como sua escolha favorita para a descrição de uma harmonia mais densa, enquanto que na sessão de *double time* observamos *solis voicings*, que descrevem estruturas amplamente menos densas. As trocas de textura de uma parte para a outra fazem com que cada uma tenha um caráter distinto da última, ao mesmo tempo que as mudanças súbitas no meio destas criem algumas surpresas no decorrer da peça. Por fim, a instrumentação utilizada, fruto de seu tempo com Claude Thornhill, contribui incomensuravelmente para a sonoridade da música, criando timbres distintos daqueles vistos em *big bands* mais tradicionais.

A exploração do estilo de Gil em forma de texto acadêmico se apresenta como desejável uma vez que sua distinta sonoridade, apesar de ter influenciado toda uma geração de arranjadores modernos (inclusive e principalmente Maria Schneider, que foi sua assistente em seus últimos anos de vida), não foi amplamente destrinchada nesse meio. A pesquisa acadêmica sobre o trabalho de Evans pode e deve, portanto, expandir a influência de seu estilo e torná-lo mais acessível àqueles que desejam entendê-lo mais. Por fim, este trabalho de conclusão de curso se estabelece como um primeiro passo necessário de uma progressão acadêmica que explore mais a fundo o estilo de Evans.

Um texto mais aprofundado, como o visto em *Processos Composicionais de Moacir Santos* de Bahia (2016), seria o objetivo final de uma exploração acadêmica ideal sobre o feitio de Evans. Por limitações de tempo e experiência, existem áreas que não puderam ser exploradas, que seriam complementares e coerentes com o resto dos parâmetros vistos nas análises. Alguns exemplos de parâmetros que deixaram de ser analisados são: Tratamento rítmico, contracantos e recomposição de melodias. A análise de mais peças, como feito no texto de Sergio Bahia,

também se apresenta como desejável para obter uma maior gama de informações, de maneira a ser mais preciso na pesquisa, evitando fazer suposições estilísticas sobre um artista que produziu centenas de arranjos baseando-se apenas em um deles.

## Referências

- ARAGÃO, P. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos do Colóquio**, v. 3, n. 1, p. 94 – 107, Outubro 2007. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/coloquio/issue/view/5>.
- BAHIA, S. G. **Processos composicionais de Moacir Santos**: Subsídios para uma criação autoral. 2016. 581 p. Tese (Pós-Graduação em Música) — UNICAMP.
- BENWARD, B.; SAKER, M. **Music in Theory and Practice**. 8. ed. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2008. v. 1. 434 p.
- CAYMMI, D. **Saudade de Itapoan**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1954. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3HQs7bR3nc1NOMeqY4Q8Zb?si=8bb1df5ae1af4dc8>.
- CHEDIAK, A.; CAYMMI, D. **Songbook Dorival Caymmi**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. v. 2. ISBN 85-85426-03-9.
- COELHO, M.; BRAMBILLA, G. Proposição de uma abordagem composicional a partir da Modelagem Sistêmica aplicada à Música Instrumental. In: ANPPOM, 2014, São Paulo. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. São Paulo, 2014.
- COULTHARD, K. **Third Stream Music**. Disponível em: [http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/research\\_collection/132/third\\_stream\\_music.pdf](http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/research_collection/132/third_stream_music.pdf). Acesso em: 30 ago 2021.
- CREASE, S. S. **Out if the cool: the life and music of Gil Evans**. [S.l.]: Chicago Review Press, Incorporated, 2002. ISBN 978-1-55652-493-6.
- EVANS, G.; SULTANOF, J. **My Ship**. Nova Iorque: [s.n.], 1941.
- LÁZARO, L. E. C. **Coisa Nº6: O processo composicional de Moacir Santos**. 2016. 105 p. Monografia (Curso de Graduação em Música) — Faculdade de Música Souza Lima.
- MEDEIROS, F. P. **O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?** 2009. 129 p. Dissertação (Pós-graduação em Artes) — USP.
- MORAES, P. M. de; PITOMBEIRA, L. Composição do Ponteio nº 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio nº 15 de Camargo Guarnieri. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 8 – 33, Janeiro 2013.
- MORORÓ, B. O. **Modelagem Sistêmica do Processo de Melhoria Contínua de Processos Industriais Utilizando o Método Seis Sigma e Redes de Petri**. 2008. 175 p. Dissertação (Mestrado em Engenharia) — PUC, São Paulo.
- NESTICO, S. **Basie - Straight Ahead**. Hollywood: [s.n.], 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5Ig7DEh90IPEw02jUvRC5P?si=7fdc94ce15bc4a86>.
- WEIL, K. My Ship. In: \_\_\_\_\_. **Miles Ahead**. Gil Evans, Miles Davis. Nova Iorque: Columbia, 1957. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7fDzQMMq9Y91UMvICmYNUK?si=6307be791ffb4197>.

## Glossário

**BG:** Abreviação de *background*, que no contexto do jazz quer dizer o acompanhamento harmônico de uma determinada sessão de sopros.

**Double Time:** A aparente dobra do andamento de uma música.

**Surdina:** Uma ferramenta utilizada num instrumento musical para modificar seu timbre, escondendo alguns harmônicos e acentuando outros.

**Ensemble:** Palavra inglesa que significa “conjunto”.

**Harmonização blocada:** Técnica de arranjo onde duas ou mais vozes tocam melodias de mesmo ritmo com o objetivo de gerar um intervalo ou acorde por nota.

## **Anexos**

# Anexo 1 - My Ship

## My Ship

Kurt Weill  
Arranjado por Gil Evans  
Editado por Jeffrey Sultanof  
Jazz Lines Publications

Slowly ♩ = 60

**A**

Solo Flugelhorn

Reed 1 (On Alto Sax and Clarinet) Alto Sax

Reed 2 (On Flute and Clarinet) Flute

Reed 3 (On Bass Clarinet)

Reed 4 (On Bass Clarinet) Distant sound / No vib.

Trumpet 1 Tight Cup Mute Distant sound / No vib. *p*

Trumpet 2 Tight Cup Mute Distant sound / No vib. *p*

Trumpet 3 Tight Cup Mute Distant sound / No vib. *p*

Trumpet 4 Tight Cup Mute Distant sound / No vib. *p*

Trumpet 5 Tight Cup Mute Distant sound / No vib. *p*

Horn in F 1 Distant sound / No vib. *p*

Horn in F 2 Distant sound / No vib. *p*

Trombone 1 Cup Mute *p* Open

Trombone 2 In Hat *p* Open

Trombone 3 Cup Mute *p* Open

Bass Trombone Distant sound / No vib. *p*

Tuba *p*

Piano \* See Note *p*

Bass *p*

Drum Set (Triangle) *p*

2 3 4

\* Note: The piano part was written but not played on the recording.

2

Flug. ON CUE

Alto Sax. Distant sound / No vib.

Fl. Distant sound / No vib.

B. Cl. Distant sound / No vib.

B. Cl.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tpt. 5

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2 Open

Tbn. 3 pp

B. Tbn. 4

Tba.

Pno.

Bass

Dr. 4

5 6 7 8

**B** A Tempo 3

To Clarinet

Flug.

Alto Sax.

Fl.

B. Cl.

B. Cl.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tpt. 5

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. 4

Tba.

Pno.

Bass

Dr. Light brushes on cym 4

9 10 11 12



4

This musical score is for the piece "Anexo 1 - My Ship". It is a multi-staff score for a large ensemble. The instruments included are:

- Flug. (Flute)
- Cl. (Clarinet)
- Fl. (Flute)
- B. Cl. (Bass Clarinet) - two staves
- Tpt. 1-5 (Trumpets)
- Hn. 1-2 (Horns)
- Tbn. 1-3 (Trombones)
- B. Tbn. 4 (Baritone Trombone)
- Tbn. (Trombone)
- Pno. (Piano)
- Bass
- Dr. (Drums)

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four measures, numbered 13, 14, 15, and 16 at the bottom. The Flute, Clarinet, and Bass Clarinet parts feature prominent triplet patterns. The Trombone and Baritone Trombone parts also feature triplet patterns and some melodic lines. The Piano and Bass parts are mostly silent, indicated by rests. The Drums part shows a simple rhythmic pattern with a snare drum hit in the fourth measure.

**C** Solo

Flug. *mf*  $G^{69}$   $G7(\sharp 9)$   $A^{13}$   $Am^9/D$   $G^{69}$   $E7(\sharp 9)$   $C\sharp m^7(b9)$   $C^9(\sharp 11)$

Cl. *mp* Play 2nd x Only Subtone *mf*

Fl. *mp* Play 1st x Only Subtone *mf*

B. Cl. *mp* Subtone *mf*

B. Cl. *mp* Subtone *mf*

Tpt. 1 *mp* Tight Cup Mute *mf*

Tpt. 2 *mp* Tight Cup Mute *mf*

Tpt. 3 *mp* Tight Cup Mute *mf*

Tpt. 4 *mp* Tight Cup Mute *mf*

Tpt. 5 *mp* Tight Cup Mute *mf*

Hn. 1 *mp* *mf*

Hn. 2 *mp* *mf*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Tbn. 3 *mp* *mf*

B. Tbn. 4 *mp* *mf*

Tba. *mp* *mf*

Pno. *mp* Celeste Light Fills  $F^{69}$   $F7(\sharp 9)$   $G^{13}$   $Gm^9/C$   $F^{69}$   $D7(\sharp 9)$   $Bm^7(b9)$   $B\sharp^9(\sharp 11)$

Bass *mp*  $F^{69}$   $F7(\sharp 9)$   $G^{13}$   $Gm^9/C$   $F^{69}$   $D7(\sharp 9)$   $Bm^7(b9)$   $B\sharp^9(\sharp 11)$

Dr. *mp* Light Time

17 18 19 20

6

Flug.  $Bm^9$   $E7(\sharp 9)$   $Am^9$   $F^9$   $Em^9$   $Bm(\sharp 6)$  1.  $D^9(sus4)$   $A\flat A(\sharp 11)$  2.  $D^9(sus4)$   $A\flat A(\sharp 11)$

Cl. To Alto Sax.  $mf$  3

Fl. To Clarinet  $mf$  3

B. Cl.  $mf$  3

B. Cl.  $mf$  3

Tpt. 1 Open  $mf$  3

Tpt. 2 Open

Tpt. 3 Open

Tpt. 4 Open

Tpt. 5 Open

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1  $mf$

Tbn. 2  $mf$  3

Tbn. 3

B. Tbn. 4

Tbn.

Pno.

Bass  $Am^9$   $D7(\sharp 9)$   $Gm^9$   $E\flat 9$   $Dm^9$   $A\flat m(\sharp 6)$   $C^9(sus4)$   $G\flat A(\sharp 11)$   $C^9(sus4)$   $G\flat A(\sharp 11)$

Dr. 1. 2.

21 22 23 24 25

**D** Swing - Double Time G<sup>7</sup>(b9) Solo 7

Flug.

Alto Sax. *fp* *fp*

Cl. *fp* *fp*

B. Cl. *fp* *fp*

B. Cl. *fp* *fp*

Tpt. 1 *fp* *fp*

Tpt. 2 *fp* *fp*

Tpt. 3 *fp* *fp*

Tpt. 4 *fp* *fp*

Tpt. 5 *fp* *fp*

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1 *fp* *fp*

Tbn. 2 *fp* *fp*

Tbn. 3 *fp* *fp*

B. Tbn. 4 *fp* *fp*

Tbn. *fp* *fp*

Pno.

Bass Solo *Gm*<sup>7</sup> *C*<sup>7</sup>(b9sus4) *F* *E*<sup>7</sup>(b9) End Solo

Dr. 4

26 27 28 29

A Tempo 1

8

The score is for a piece titled "Anexo 1 - My Ship" at a tempo of "A Tempo 1". It spans measures 30 to 33. The instruments and their parts are:

- Flug.** (Flute): Melodic line with notes corresponding to the upper staff's chord changes.
- Alto Sax.** (Alto Saxophone): Subtone part, starting with a *p* dynamic and moving to *mf* and *p*.
- Cl.** (Clarinet): Subtone part, starting with a *p* dynamic and moving to *mf* and *p*.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Subtone part, starting with a *p* dynamic and moving to *mf* and *p*.
- Tpt. 1-5** (Trumpets): Tpt. 1 and 2 play a *mf* part that ends with a *p* dynamic. Tpt. 3, 4, and 5 are marked "To Cup Mute" and are silent.
- Hn. 1-2** (Horns): Subtone parts, starting with a *p* dynamic and moving to *mf* and *p*.
- Tbn. 1-4** (Trombones): Tbn. 1, 2, and 3 are silent. Tbn. 4 plays a *mf* part that ends with a *p* dynamic.
- Pno.** (Piano): Silent throughout.
- Bass**: Bass line with notes corresponding to the lower staff's chord changes.
- Dr.** (Drums): Rhythmic accompaniment.

Chord changes for the upper staff: Bm, Em, Bm, Em, Bm, E7(#11), A9(b9#4), Eb7, D7(b9#4), D7(b9#4).

Chord changes for the lower staff: Am, Dm, Am, Dm, Am, D7(#11), G7(b9#4), D67, C7(b9#4), C7(b9#4).

Measure numbers: 30, 31, 32, 33.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, a box labeled 'E' indicates a key signature change to E major. The Flute part begins with a melodic line, while other woodwinds (Alto Sax, Cl., B. Cl.) are marked with a minus sign, indicating they are silent. The trumpet section (Tpt. 1-5) is marked 'To Tight Cup Mute'. The horn section (Hn. 1-2) is marked 'To Mute'. The trombone section (Tbn. 1-4) features a melodic line with 'Sigh' markings and a dynamic of *mp*. A specific instruction for Tbn. 3 reads '\* See Note Sigh'. The piano part (Pno.) is also marked with a minus sign. The bass line (Bass) provides harmonic support with chords: F, D<sup>7</sup>(#9), G<sup>13</sup>, C<sup>7</sup>(#9), F<sup>A</sup>, D<sup>7</sup>(#9), G<sup>9</sup>, and C<sup>9</sup>. The drum part (Dr.) includes a 4-measure rest in the final measure of the page.

34 Note: Evans indicated a 1/4 tone note above E natural to be played.  
 On the recording the trombonist slid from an E natural up a 1/4 tone  
 higher and then back down for the E natural in the next measure.

10

Chords: C7m(b9), C13, Bm9, Bb9, Am9, F9, Em, D7, G6, C#9, Am7, D7(9)

Flug.

Alto Sax.

Cl.

B. Cl.

B. Cl.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tpt. 5

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. 4

Tba.

Pno.

Bass

Dr.

38 39 40 41

This musical score is for the piece "Anexo 1 - My Ship". It is a multi-staff arrangement for a jazz ensemble. The score is divided into four systems, each containing four measures. The instruments and their parts are as follows:

- Flug.** (Flute): Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Alto Sax.**: Rested.
- Cl.** (Clarinet): Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Includes "Subtone" markings.
- Tpt. 1-5** (Trumpets): Rested.
- Hn. 1-2** (Horns): Melodic lines with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Tbn. 1-3** (Tenors): Melodic lines with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- B. Tbn. 4** (Baritone): Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Tba.** (Tuba): Melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Pno.** (Piano): Rested.
- Bass**: Bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- Dr.** (Drums): Rhythmic pattern with a "4" marking.

Chord progressions are indicated above the Flute and Bass staves:

- System 1: G<sup>60</sup>, Em, C<sup>60</sup>, F<sup>9</sup>, Bm, B<sup>7</sup>, Am, A<sup>b</sup>
- System 2: F<sup>60</sup>, Dm, B<sup>60</sup>, E<sup>b</sup>, Am, A<sup>b</sup><sup>7</sup>, Gm, G<sup>b</sup>

Measure numbers 42, 43, 44, and 45 are indicated at the bottom of the page.



12

This musical score page contains measures 46 through 51. The instruments and their parts are as follows:

- Flug.**: Flute part, mostly rests.
- Alto Sax.**: Alto saxophone part, starting with a *p* dynamic and "No Vib Subtone" instruction.
- Cl.**: Clarinet part, starting with a *p* dynamic and "No Vib Subtone" instruction.
- B. Cl.**: Bass clarinet part, starting with a *p* dynamic and "No Vib Subtone" instruction.
- B. Cl.**: Bass clarinet part, starting with a *p* dynamic and "No Vib Subtone" instruction.
- Tpt. 1-5**: Trumpet parts 1 through 5, all starting with a *pp* dynamic and "Distant Sound / No Vib." instruction.
- Hn. 1-2**: Horn parts 1 and 2, starting with a *p* dynamic and "Distant Sound / No Vib." instruction.
- Tbn. 1-4**: Trombone parts 1 through 4, starting with a *pp* dynamic and "Distant Sound / No Vib." instruction.
- Tbn. 3**: Trombone part 3, starting with a *pp* dynamic and "No Vib" instruction.
- B. Tbn. 4**: Bass trombone part 4, starting with a *pp* dynamic and "No Vib" instruction.
- Pno.**: Piano part, starting with a *p* dynamic.
- Bass**: Bass line, starting with a *p* dynamic.
- Dr.**: Drum part, featuring a triangle in measure 47 and a 4-measure rest in measure 49.

Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, and 51 are indicated at the bottom of the page.

### Anexo 2 - Saudade de Itapoã

#### Saudade de Itapoã

♩=50

Dorival Caymmi  
arr. Gabriel Cassaro

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flugelhorn:** Rests throughout the piece.
- Flauta:** Rests until the final measure, where it plays a single note marked *mf*.
- Clarineta:** Rests throughout the piece.
- Clarone 1 & 2:** Play a melodic line with triplets, starting at *mp* and ending at *mf*.
- Trompete 1-4:** Play a melodic line with triplets, starting at *p* and ending at *mf*. Each part includes a *Cup Mute* instruction.
- Trompa 1-2:** Play a melodic line with triplets, starting at *p* and ending at *mf*.
- Trombone 1-3:** Play a melodic line with triplets, starting at *p* and ending at *mf*.
- Trombone Baixo:** Rests throughout the piece.
- Tuba:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes, starting at *p* and ending at *mf*.
- Contrabaixo:** Plays a rhythmic pattern of quarter notes, starting at *p*.
- Bateria:** Plays a *Vassourinha* pattern, starting at *p*.

2

6

Flug.

Fl.

Cl.

Cln.

Cln.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tmp. 1.

Tmp. 2.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Tbn.

Cb.

Bt.

Varendo marcando

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

4

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Saudade de Itapoã'. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The woodwind section consists of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Clarinet in B-flat (Cln.). The brass section includes four Trumpets (Tpt. 1-4), three Trombones (Tbn. 1-3), Trombone Bass (Tbn. Bx.), and a Trombone (Tbn.). The percussion section includes two Tom-toms (Tmp. 1, 2), three Snare Drums (Tbn. 1, 2, 3), a Bass Drum (Bt.), and a Cymbal (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is marked with dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The woodwinds and brass play melodic lines with triplets and slurs. The percussion provides a steady accompaniment. The score is numbered 2 at the top left and 4 at the bottom right. The title 'Anexo 2 - Saudade de Itapoã' is at the top left, and the page number '72' is at the top right.

10 3

Flug. *mf*

Fl.

Cl.

Cln.

Cln.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tmp. 1.

Tmp. 2.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Tba.

Cb.

Bt. 8

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Saudade de Itapoã'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Clarinet in C (Cln.). The brass section includes four Trumpets (Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-3 and Tbn. Bx.), and a Tuba (Tba.). The percussion section includes two Tom-toms (Tmp. 1 and 2), three Trombones (Tbn. 1, 2, and 3), a Bass Drum (Bt.), and a Cymbal (Cb.). The score begins at measure 10 and spans 8 measures. The key signature has one sharp (F#). The flute part starts with a dynamic marking of *mf*. The woodwinds and brass parts feature melodic lines with some triplets and slurs. The percussion parts provide rhythmic accompaniment. The page number '73' is in the top right, and the measure number '10' is at the top left. A small '3' is in the top right corner, and an '8' is at the bottom right of the percussion staff.

4

14  $G^{♯13}$   $E^7(\frac{♯9}{♭9})$   $A^{13}(\frac{♯9}{♭9})$   $D^7(\frac{♯9}{♭9})$   $C^9$   $B^{13}(\frac{♯9}{♭9})$   $A^9(\frac{♯9}{♭9})$   $F^7(\frac{♯9}{♭9})$

Flug.  $mp$

Fl.  $mp$

Cl.  $mp$

Cln.  $mp$

Cln.  $mp$

Tpt. 1  $mp$

Tpt. 2  $mp$

Tpt. 3  $mp$

Tpt. 4  $mp$

Tmp. 1  $mp$

Tmp. 2  $mp$

Tbn. 1  $mp$

Tbn. 2  $mp$

Tbn. 3  $mp$

Tbn. Bx.  $mp$

Tba.  $mp$

Cb.  $mp$

Bt.  $p$

Varendo marcando

18  $Bm^{11}(\flat 9)$   $E^{13}(sus4)$   $E^{13}(\sharp 9)$   $F7(\flat 9)$   $D^{13}$   $Em^{11}$   $G\sharp A^{13}(\sharp 11)$   $A^{9}(sus4)$   $D^{11}(\flat 9)$  5

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Flug. (Flute):** Melodic line with notes corresponding to the chord changes.
- Fl. (Flute):** *mp subito* part, playing a sustained note.
- Cl. (Clarinet):** *mp subito* part, playing a sustained note.
- Cln. (Clarinet):** *mp subito* part, playing a sustained note.
- Cln. (Clarinet):** *mp subito* part, playing a sustained note.
- Tpt. 1-4 (Trumpets):** All parts are silent (indicated by a dash).
- Tmp. 1-2 (Tom-toms):** *mp subito* part, playing a rhythmic pattern.
- Tbn. 1-3 (Trombones):** *mp subito* part, playing a rhythmic pattern.
- Tbn. Bx. (Trombone Bass):** *mp subito* part, playing a rhythmic pattern.
- Tba. (Tuba):** *mp subito* part, playing a rhythmic pattern.
- Cb. (Cello):** *mp subito* part, playing a rhythmic pattern.
- Bt. (Bass Drum):** *mp subito* part, playing a rhythmic pattern.

The score includes a first ending bracket for the Bass Drum part at the end of the piece.

6

22

Flug. *mf*

Fl. *mf* 3 *fp*

Cl. *mf* 3 *fp*

Cln. *mf* 3 *fp*

Cln. *mf* 3 *fp* *f*

Tpt. 1 Open *mf* 3 *fp* *f*

Tpt. 2 Open *fp* *f*

Tpt. 3 Open *fp* *f*

Tpt. 4 Open *fp* *f*

Tmp. 1

Tmp. 2

Tbn. 1 *mf* 3 *fp* *f*

Tbn. 2 *fp* *f*

Tbn. 3 *fp* *f*

Tbn. Bx. *fp* *f*

Tba. *mf* *fp* *f*

Cb. *mp*

Bt. *mp* Simile - Double Time

27 *Bm* *Em* *Am* *D7* *F#m7* *B7(9)* *E13(b9)* *Eb13* *D9* *Ab7/D* 7

Flug. *f* *mf*

Fl.

Cl. *p* *mf*

Cln. *p* *mf*

Cln.

Tpt. 1 Cup Mute *mf*

Tpt. 2 Cup Mute *mf*

Tpt. 3 Cup Mute

Tpt. 4 Cup Mute

Tmp. 1 *p* *mf*

Tmp. 2 *p* *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. Bx.

Tbn.

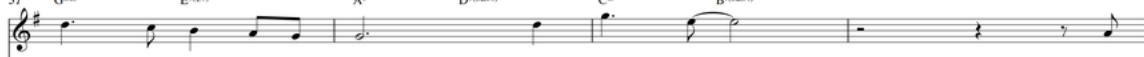
Cb. *mp*


Bt. *p* Varendo marcando





8


37  $G^{#13}$   $E^{7\#9}$   $A^9$   $D^{9(b9\#4)}$   $C^{\Delta}$   $B^{9(b9\#4)}$


Flug. 

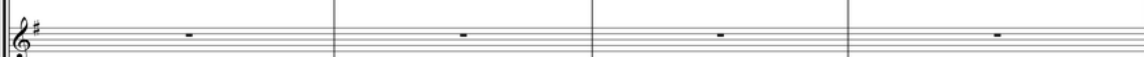
Fl. 


Cl. 

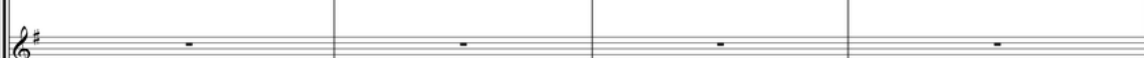
Cln. 

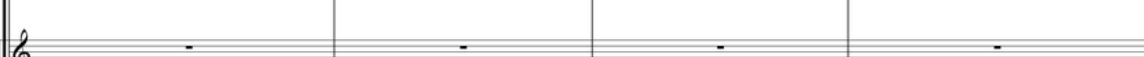
Cln. 


Tpt. 1 


Tpt. 2 


Tpt. 3 


Tpt. 4 

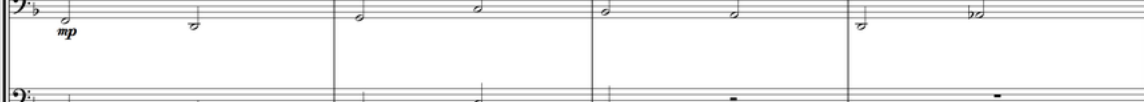
Tmp. 1 


Tmp. 2 


Tbn. 1 


Tbn. 2 

Tbn. 3 

Tbn. Bx. 

Tba. 

Cb. 

Bt. 

35  $A^{13}(9)$   $A7m6$   $Bm7$   $F7(9)$   $F7(b9)$   $F7(b13)$  9

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Flug. (Flute):** Melodic line with notes corresponding to the chords above. Dynamics include *mf*.
- Fl. (Flute):** Rested.
- Cl. (Clarinet):** Rested.
- Cln. (Clarinet):** Rested.
- Cln. (Clarinet):** Bass line with notes corresponding to the chords. Dynamics include *mp*.
- Tpt. 1-4 (Trumpets):** Rested.
- Tmp. 1-2 (Toms):** Rested.
- Tbn. 1-3 (Trombones):** Bass line with notes corresponding to the chords. Dynamics include *mp*.
- Tbn. Bx. (Trombone Bass):** Bass line with notes corresponding to the chords. Dynamics include *mp*.
- Tba. (Tuba):** Rested.
- Cb. (Cymbal):** Bass line with notes corresponding to the chords.
- Bt. (Bass Drum):** Rested.

10

37  $G^{\Delta}$   $E^{\Delta}13$   $E_m11$   $F7(b9\Delta4)$   $B^{\Delta}$   $A^{\Delta}(b9)$   $A(b^{\Delta}11)$

Flug. 

Fl. 

Cl. 

Cln. 

Cln. 

Tpt. 1 

Tpt. 2 

Tpt. 3 

Tpt. 4 

Tmp. 1 

Tmp. 2 

Tbn. 1 

Tbn. 2 

Tbn. 3 

Tbn. Bx. 

Tba. 

Cb. 

Bt. 

41 11

Flug.

Fl. *p*

Cl. *p*

Cln. *p*

Cln. *p*

Tpt. 1 *pp*

Tpt. 2 *pp*

Tpt. 3 *pp*

Tpt. 4 *pp*

Tmp. 1. *p*

Tmp. 2. *p*

Tbn. 1. *pp*

Tbn. 2.

Tbn. 3. *p*

Tbn. Bx.

Tba. *pp*

Cb. *p*

Bt. *p*

The score consists of 17 staves. The woodwind section (Flute, Clarinet, Bassoon) and brass section (Trumpets, Trombones, Tuba) play a melodic line with triplet markings. The percussion section (Timpani, Bass Drum) provides rhythmic accompaniment. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The piece concludes with a fermata on the final note of the brass and woodwinds.