

Faculdade de Música Souza Lima
Graduação em Composição e Arranjo

Lorenzo Flammia Travaglia

**Revés: Composição a partir da Modelagem Sistêmica de Binky da banda Snarky
Puppy**

Monografia

São Paulo
2021

Lorenzo Flammia Travaglia

**Revés: Composição a partir da Modelagem Sistêmica de Binky da banda Snarky
Puppy**

Monografia apresentado 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. Me. Douglas Fonseca

São Paulo
2021

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Carlos e Rosangela, por todo o apoio que sempre deram ao longo de toda a minha vida.

Aos meus avôs e avós, Luciano, Carlos, Maria e Jandira, por todo amor e apoio que sempre me foi dado.

A toda minha família, pelo suporte e incentivo.

Aos meus queridos amigos e amigas que fiz na faculdade ao longo destes quatro anos de graduação. Poder conviver, estudar, trabalhar e fazer música com cada um deles foi algo muito especial e que me ensinou muito. Eles serviram de inspiração e sempre me incentivaram durante todo o trajeto do curso e do processo de realização deste trabalho.

Aos meus queridos amigos e amigas que tenho desde antes da graduação, mas que sempre me apoiaram e estiveram do meu lado ao longo de toda a trajetória.

Ao meu orientador Prof. Ms. Douglas Fonseca, por todo o suporte ao longo do curso e da realização deste trabalho.

A todos os professores que tive ao longo da graduação, pelos valiosos ensinamentos, conversas, correções, enfim, por todo o apoio.

A todos os funcionários da Faculdade de Música Souza Lima, que fizeram da instituição um lugar acolhedor.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente fizeram parte da minha trajetória.

À banda Snarky Puppy por sua música.

Resumo

Este trabalho analisou a música Binky, da banda estadunidense Snarky Puppy, com o objetivo de, através do processo de Modelagem Sistêmica (MORAES & PITOMBEIRA, 2013), compor uma peça original que mantenha a sonoridade da música modelada. A fim de tentar identificar um possível processo composicional usado pela banda, a análise considerou os parâmetros de forma, harmonia, melodia, texturas e rítmica.

Palavras-chave: Snarky Puppy; Modelagem Sistêmica; Composição.

Abstract

This work analyzed the song Binky by the band Snarky Puppy in order to compose, through the process of Systemic Modelling (MORAES & PITOMBEIRA, 2013), an original piece that attempts to maintain some of the characteristics presented in Snarky Puppy's song. Trying to identify a possible compositional path that the band might have used, this analysis considered the parameters of form, harmony, melody, textures and rhythm.

Keywords: Snarky Puppy, Systemic Modelling; Composition.

Lista de ilustrações

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Linha tocada pelo contrabaixo elétrico | 15 |
| Figura 2 – Linha tocada pelas guitarras e teclados | 15 |
| Figura 3 – Escala pentatônica de dó sustenido menor com acréscimo da blue note | 16 |
| Figura 4 – Harmonia das seções A e A' | 16 |
| Figura 5 – Encadeamento dos acordes de A' | 16 |
| Figura 6 – Linha de baixo da seção B (parte 1) | 17 |
| Figura 7 – Linha de baixo da seção B (parte 2) | 18 |
| Figura 8 – Redução da linha de baixo da seção B | 18 |
| Figura 9 – Voicings da seção B (parte 1) | 19 |
| Figura 10 – Voicings da seção B (parte 2) | 19 |
| Figura 11 – Condução de vozes da seção B | 19 |
| Figura 12 – Relação entre voicings e fundamental dos acordes da seção B | 20 |
| Figura 13 – Harmonia da Ponte e da seção C | 21 |
| Figura 14 – Sequência de acordes alternativa | 21 |
| Figura 15 – Linha de baixo da Ponte e de C | 22 |
| Figura 16 – Harmonia e voicings da seção D | 22 |
| Figura 17 – Encadeamento dos acordes de D | 23 |
| Figura 18 – Linha de baixo da seção D | 23 |
| Figura 19 – Melodia da seção A (parte 1) | 24 |
| Figura 20 – Melodia da seção A (parte 2) ou A' | 25 |
| Figura 21 – Melodia da seção B (parte 1) | 26 |
| Figura 22 – Melodia da seção B (parte 2) | 27 |
| Figura 23 – Melodia da Ponte | 27 |
| Figura 24 – Melodia da seção C | 28 |
| Figura 25 – Melodia da seção D | 29 |
| Figura 26 – Textura da seção A | 30 |
| Figura 27 – Textura da seção B (parte 1) | 31 |
| Figura 28 – Textura da seção B (parte 2) | 32 |
| Figura 29 – Percussões da Introdução | 33 |
| Figura 30 – Polirritmia da Introdução | 34 |
| Figura 31 – Levada de bateria da Introdução | 34 |
| Figura 32 – Rítmica dos acordes de B (parte 1) | 35 |
| Figura 33 – Levada de bateria da seção B (parte 1) | 35 |
| Figura 34 – Rítmica dos acorde de B (parte 2) | 36 |
| Figura 35 – Levada de bateria da seção B (parte 2) | 36 |
| Figura 36 – Análise rítmica da melodia de C | 37 |
| Figura 37 – Semicolcheia com swing da seção D | 38 |

| | |
|--|----|
| Figura 38 – Levada de bateria da seção D | 38 |
| Figura 39 – Planejamento Composicional - Forma | 44 |
| Figura 40 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção A | 45 |
| Figura 41 – Planejamento Composicional - Melodia da seção A | 46 |
| Figura 42 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção B | 47 |
| Figura 43 – Planejamento Composicional - Melodia da seção B | 48 |
| Figura 44 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção B | 48 |
| Figura 45 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção Ponte | 49 |
| Figura 46 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção Ponte | 50 |
| Figura 47 – Planejamento Composicional - Melodia da seção C | 51 |
| Figura 48 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção C | 51 |
| Figura 49 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção D | 52 |
| Figura 50 – Planejamento Composicional - Melodia da seção D | 53 |
| Figura 51 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção D | 53 |

Lista de tabelas

| | |
|---|----|
| Tabela 1 – Estrutura formal resumida | 13 |
| Tabela 2 – Binky - Características Macroestruturais | 39 |
| Tabela 3 – Binky (seções A e A') - Características Microestruturais | 40 |
| Tabela 4 – Binky (seção B) - Características Microestruturais | 41 |
| Tabela 5 – Binky (Ponte) - Características Microestruturais | 41 |
| Tabela 6 – Binky (seção C) - Características Microestruturais | 42 |
| Tabela 7 – Binky (seção D) - Características Microestruturais | 42 |
| Tabela 8 – Planejamento Composicional - Revés, macroestrutura | 44 |
| Tabela 9 – Planejamento Composicional - Revés (seção A) | 46 |
| Tabela 10 – Planejamento Composicional - Revés (seção B) | 49 |
| Tabela 11 – Planejamento Composicional - Revés (seção Ponte) | 50 |
| Tabela 12 – Planejamento Composicional - Revés (seção C) | 51 |
| Tabela 13 – Planejamento Composicional - Revés (seção D) | 53 |

Sumário

| | | |
|------------|--|-----------|
| | Introdução | 9 |
| 1 | Trajatória da banda Snarky Puppy | 10 |
| 2 | Análise | 13 |
| 2.1 | Modelagem Sistêmica | 13 |
| 2.2 | Forma | 13 |
| 2.3 | Harmonia | 14 |
| 2.4 | Melodia | 23 |
| 2.5 | Texturas | 29 |
| 2.6 | Tratamento Rítmico | 32 |
| 2.7 | Recapitulação | 39 |
| 3 | Planejamento Composicional | 44 |
| 3.1 | Parâmetros Macroestruturais | 44 |
| 3.2 | Parâmetros Microestruturais - Seção A | 45 |
| 3.3 | Parâmetros Microestruturais - Seção B | 47 |
| 3.4 | Parâmetros Microestruturais - Seção Ponte | 49 |
| 3.5 | Parâmetros Microestruturais - Seção C | 50 |
| 3.6 | Parâmetros Microestruturais - Seção D | 52 |
| 4 | Conclusão | 55 |
| | Referências | 56 |
| | ANEXOS | 58 |
| | Anexo A | 59 |
| | Anexo B | 71 |

Introdução

A ideia inicial desta pesquisa surgiu a partir do interesse e admiração que eu tenho pela banda estadunidense Snarky Puppy, por ela ter sido uma grande fonte de inspiração ao longo da minha trajetória musical. Buscando entender suas composições de maneira mais profunda e detalhada, escolhi dentro dos diversos trabalhos lançados a música Binky, do álbum groundUP (2012), uma música que tem muitos aspectos interessantes e que de alguma maneira descreve a sonoridade da banda que eu estou buscando entender e analisar neste trabalho.

Metodologia

Esta pesquisa foi dividida em três etapas. A primeira delas é a apresentação e descrição da trajetória da banda Snarky Puppy até o momento de publicação deste trabalho, apontando características relacionadas a cada um dos álbuns gravados, pontuando alguns acontecimentos de destaque em sua trajetória.

A segunda etapa foi realizada através da metodologia da Modelagem Sistêmica (MORAES & PITOMBEIRA, 2013), tendo como objeto de análise a música Binky e buscando compreender seus aspectos macroestruturais e microestruturais. Os parâmetros analisados foram os seguintes: forma, harmonia, melodia, texturas e tratamento rítmico.

Por fim, a terceira etapa utiliza-se da análise realizada na segunda etapa para a elaboração de um planejamento composicional que tem como objetivo propor novos elementos usados na composição de uma peça original, mas procurando manter a sonoridade da peça modelada.

A metodologia de pesquisa utilizada neste trabalho foi a Modelagem Sistêmica, de Pedro Miguel e Liduino Pitombeira, que é descrita no artigo científico “Composição do Pontei N° 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Pontei N° 15 de Camargo Guarneri” (2013). Nesse artigo, os autores afirmam que, em um primeiro momento, a Modelagem Sistêmica busca formular uma série de hipóteses sobre os aspectos de caráter estrutural em diversos parâmetros de uma peça musical. Tais características traçam um possível sistema composicional a ser usado na composição de uma peça original que mantenha a sonoridade da peça modelada.

1 Trajetória da banda Snarky Puppy

Formada em Denton, Texas, EUA, no ano de 2003, Snarky Puppy é uma banda de aproximadamente vinte membros rotativos que mistura influências musicais vindas da cultura americana negra e branca, além de outras culturas espalhadas pelo mundo. Transitando entre gêneros musicais como Jazz, Funk, R&B e Rock, torna-se difícil para os ouvintes e críticos musicais a enquadrar em apenas um desses gêneros.

A ideia inicial do projeto surgiu do multi-instrumentista, compositor e produtor Michael League durante o início da sua trajetória no curso de Jazz Studies da University Of North Texas, quando se juntou com outros nove amigos para tocar composições autorais. Alguns membros que estavam desde o início da banda, quando eram estudantes universitários, ainda se mantêm presentes no grupo, como Jay Jennings (trompete e flugelhorn), Nate Werth (percussão), Bob Lanzetti (guitarras e violões), Chris McQueen (guitarras e violões) e Bill Laurance (piano e teclados).

Após alguns anos trabalhando no projeto e já tendo gravado e lançado dois álbuns, *The Only Constant* (2006) e *The World Is Getting Smaller* (2007), ambos gravados no Panhandle House, em Denton, Texas, houve uma repentina intersecção com a cena Gospel e R&B de Dallas, que acabou mudando o rumo do som que a banda estava fazendo. “[...] transformou a música em algo mais funky, direto e visceral.” (SNARKY PUPPY, 2021, tradução nossa). Esse fato resultou em seu terceiro álbum de estúdio, *Bring Us The Bright* (2008), gravado no Sputnik Studios, em Dallas, Texas, absorvendo novos integrantes para o grupo, como o tecladista Bobby Sparks e o baterista Robert ‘Sput’ Searight, além da participação especial do renomado tecladista Bernard Wright.

Em 2010, lançaram *Tell Your Friends*, o primeiro de seus álbuns gravado ao vivo e com uma plateia presente no estúdio, formato que ficou muito popular com a banda, pois mostra a competência, musicalidade e interplay de cada integrante, aliados com uma gravação que permite ouvir e ver o álbum sendo feito naquele exato momento. Além disso, possibilita ao público observar algumas reações dos próprios músicos e da plateia presente. Esse álbum, em específico, foi gravado no Docksider Studios em Maurice, Louisiana.

O segundo álbum nesse formato foi *groundUP* (2012), gravado com uma plateia de quarenta pessoas ao longo de três noites no ShapeShifter Lab, estúdio do baixista Matt Garrison, feito para gravações ao vivo e localizado no Brooklyn, New York. É nesse álbum que está a música *Binky*, composta e arranjada por Michael League e que foi escolhida como objeto de estudo deste trabalho porque representa bem a estética musical que foi e vem sendo desenvolvida pela banda.

Também em 2012, com o lançamento do álbum, Michael League começou um selo chamado *GroundUP Music*, que a princípio servia apenas para a banda Snarky Puppy, mas ele também adicionou outros artistas à família, como por exemplo *The Funky Knuckles*, *Charlie Hunter*, *David Crosby*, *Becca Stevens*, *Bokanté* e *Alina Engibaryan*. Os objetivos

principais do selo são “Empoderar nossa família de artistas com as ferramentas e serviços que eles precisam para ter êxito em todos os níveis desse negócio.” (GROUNDUP, 2021, tradução nossa) e “Criar e construir um lar para apaixonados fãs de música ao redor do mundo, promovendo diversidade em gênero, estilo e geografia.” (GROUNDUP, 2021, tradução nossa).

Após o álbum *groundUP*, outros trabalhos deram continuidade à discografia da banda. O álbum de estúdio *Amkeni* (2013), que conta com a parceria do refugiado burundiano Bukuru Celestin, funde elementos musicais da África Central com a sonoridade da banda, interpretando composições do próprio Bukuro. Foi gravado no Music Lab do Jefferson Center, em Roanoke, Virginia. *Family Dinner - Volume 1* (2013) reúne a banda no formato da gravação ao vivo com plateia que já foi mencionado, convidando sete cantoras e um cantor para participarem de uma música cada. Essa gravação também foi realizada no Jefferson Center, mas desta vez no Shaftman Performance Hall.

We Like It Here (2014) foi um dos álbuns mais bem sucedidos na trajetória da banda, atingindo milhões de pessoas ao redor do globo. Foi gravado no Kytopia Studios, em Utrecht, Holanda, no mesmo formato de gravação ao vivo já consolidado desde 2010. O álbum *Sylvia* (2015) junta a sonoridade da banda com a força da renomada e multi-premiada orquestra holandesa *Metropole Orkest* em uma gravação ao vivo, performando composições e arranjos especificamente escritos para essa formação. A gravação aconteceu no *Het Energiehuis*, em Dordrecht, Holanda.

Family Dinner - Volume 2 (2016) marca a continuação do projeto que teve seu primeiro volume em 2013, desta vez trazendo como convidados tanto cantores quanto instrumentistas de diversos países, mostrando como a música pode ser um instrumento de conexão entre culturas e pessoas diferentes. Este segundo volume foi gravado no *Esplanade Studios*, em New Orleans, Louisiana. Após quatro álbuns gravados ao vivo no formato já muito conhecido, a banda retorna para o estúdio de gravação para fazer *Culcha Vulcha* (2016), com uma proposta diferente do que vinha acontecendo nos trabalhos anteriores. Retornaram para um formato de grupo instrumental e sem a proposta de gravar ao vivo, fato que possibilitou a utilização de overdubs que mudaram a sonoridade em comparação com álbuns passados. A gravação aconteceu no *Sonic Ranch Studios*, em Tornillo, Texas.

Já em 2017, com a *GroundUP Music Foundation*, fundada por Paul T. Lehr e o líder da banda *Snarky Puppy*, Michael League, foi criado o *GroundUP Music Festival*, um “[...] festival de música e educação que realiza programações musicais do mais alto nível enquanto gera oportunidades gratuitas para estudantes locais menos favorecidos, além de outros músicos e estudantes [...]” (GROUNDUP MUSIC FOUNDATION, 2021, tradução nossa). As edições do festival acontecem em Miami Beach, Florida, e alguns dos artistas que participaram de edições passadas incluem o próprio *Snarky Puppy*, Jojo Mayer/*Nerve*, Richard Bona, Chris Potter, Brian Blade & *The Fellowship Band* e *Hamilton de Holanda Quarteto*, entre muitos outros.

No ano de 2019 e 2020 lançaram *Immigrance* e *Live at the Royal Albert Hall*, respectivamente. O primeiro se trata de outro álbum de estúdio, gravado no mesmo estúdio de Culcha Vulcha, seu álbum antecessor, porém com sonoridades e composições diferentes. O segundo se trata de uma gravação ao vivo com lotação máxima feita em um dos mais renomados espaços para performance musical, o Royal Albert Hall, em Londres, Inglaterra. Isso é um marco na trajetória da banda, assim como é descrito em seu site: “Em 2012, Snarky Puppy agendou sua primeira turnê europeia através de posts no Facebook, implorando para as pessoas os ajudarem a achar um bar no qual pudessem tocar. Anos depois, em 14 de novembro de 2019, Snarky Puppy gravou seu show com lotação máxima no icônico Royal Albert Hall, em Londres [...]” (SNARKY PUPPY, 2021, tradução nossa).

Ao longo de seus até então dezoito anos de trajetória da banda, conquistaram uma variedade de prêmios, como quatro Grammy Awards, nos anos de 2014, 2016, 2017 e 2021, o primeiro pela categoria Best R&B Performance com a música *Something* (composta por David Foster e Brenda Russell e arranjada pela banda), presente no álbum *Family Dinner - Vol. 1* com participação da cantora Lalah Hathaway, e os outros três pela categoria Best Contemporary Instrumental Album, com os álbuns *Sylvia*, *Culcha Vulcha* e *Live at the Royal Albert Hall*, respectivamente.

Os músicos que participaram da gravação descritos no encarte de seu mais recente álbum até o momento de publicação deste trabalho são: Mark Lettieri (guitarra), Zach Brock (violino), Bobby Sparks (teclados), Bill Laurance (teclados), Shaun Martin (teclados e talkbox), Justin Stanton (teclados e trompete), Mike ‘Maz’ Maher (trompete e flugelhorn), Chris Bullock (sax tenor, flauta e flauta baixo), Bob Reynolds (sax tenor), Jason ‘JT’ Thomas (bateria), Keita Ogawa (percussão), Marcelo Woloski (percussão), Mason Davis (krakeb em ‘Xavi’) e Michael League (baixo, moog keybass e krakeb).

2 Análise

2.1 Modelagem Sistêmica

A Modelagem Sistêmica no âmbito musical pode ser definida como “[. . .] a formulação de uma série de hipóteses acerca dos princípios estruturais observados em diversos parâmetros musicais de uma obra.” (MORAES & PITOMBEIRA, 2013, p. 8). O objetivo por trás deste conceito é utilizar tais hipóteses para chegar em um planejamento composicional que possibilite a produção de uma obra original tendo como base os parâmetros da obra analisada. Vale ressaltar que, como o intuito é a criação de uma obra original, é de extrema importância para a parte do planejamento composicional que as relações entre cada parâmetro da obra analisada seja generalizada. Neste trabalho, os parâmetros escolhidos para serem analisados na música Binky como parte da modelagem sistêmica são:

- Forma
- Harmonia
- Melodia
- Texturas
- Tratamento Rítmico

2.2 Forma

Nas palavras de Arnold Schoenberg “Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal qual um organismo vivo.” (2015, p. 27). As referências utilizadas para a análise de Binky são a gravação original da música, presente do álbum groundUP (2012), e a partitura adquirida digitalmente através do site oficial da banda Snarky Puppy. A tabela abaixo descreve a estrutura formal da música, bem como alguns outros elementos importantes de cada uma das seções:

Tabela 1 – Estrutura formal resumida

| Seção | N° de compassos | Fórmula de compasso | Centro tonal |
|--------------|------------------------|----------------------------|---------------------|
| Introdução | 24 | 3/4 | C#m |

| Seção | N° de compassos | Fórmula de compasso | Centro tonal |
|------------------------|-----------------|----------------------------|--------------|
| A | 40 | 3/4 | C#m |
| B | 12 | (4/4, 3/4, 4/4, 4/4) e 6/4 | Não tem |
| Ponte | 5 | 6/4 | C#m |
| A' | 24 | 3/4 | C#m |
| Solo de sax tenor (A') | 16 | 3/4 | C#m |
| A' | 16 | 3/4 | C#m |
| Solo de flugelhorn (B) | 44 | (4/4, 3/4, 4/4, 4/4) e 6/4 | Não tem |
| Ponte | 8 | 6/4 | C#m |
| C | 38 | 6/4 | C#m |
| D | 32 (fade-out) | 4/4 | C#m |

Alguns elementos estruturais aparecem em mais de uma seção, como a tonalidade e a fórmula de compasso. Uma das seções que vale a pena ser comentada é a seção da Ponte, pois ela apresenta o mesmo material harmônico da seção C e a mesma fórmula de compasso, mas sem o uso da mesma melodia e com outra função dentro da estrutura formal como um todo. Por ser uma breve seção, com apenas 5 compassos na primeira vez que acontece e 8 compassos na segunda, a ponte serve como uma transição entre outras seções maiores, utilizando elementos que a liguem com a seção posterior a ela.

Um desses elementos que fazem da ponte uma seção de transição é a tonalidade. Sempre que acontece ao longo da música, a Ponte retoma a tonalidade de dó sustenido menor (C#m), que havia sido abandonada em sua seção anterior e retornaria em sua seção posterior. É possível observar isso de maneira clara entre as seções B, Ponte e A'. Além do material harmônico, outros dois elementos que aproximam muito a Ponte da seção C são a fórmula de compasso, que é 6/4 em ambas, e a linha de baixo.

2.3 Harmonia

Para Schoenberg, harmonia pode ser compreendida como “o ensino dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos, rítmicos e suas relações de equilíbrio.” (2011, p. 49). É importante ressaltar que este trabalho não tem a pretensão de fazer uma definição própria do que é harmonia, nem de discutir as diversas ferramentas de análise harmônica existentes.

A análise harmônica da música Binky pode ser feita predominantemente através das regras da harmonia funcional ensinadas e desenvolvidas pela instituição de ensino estadunidense Berklee College Of Music, e que também são ensinadas na Faculdade Souza Lima ao longo da graduação. Com exceção da seção B e do Solo de Flugelhorn, que segue

a mesma estrutura harmônica de B, todas as outras seções são analisáveis através dos princípios da harmonia funcional.

Antes da análise harmônica da seção A ser feita, é necessário isolar a linha de baixo, que exerce um papel fundamental dentro da estrutura da música. Ela aparece pela primeira vez na introdução, definindo alguns aspectos importantes, como a tonalidade, e depois continua presente sempre que a seção A ou A' aparecem. Além disso, na seção A, essa linha de baixo é distribuída para outros instrumentos, como as guitarras e teclados, que executam a mesma linha do contrabaixo elétrico, mas em oitavas diferentes e também transpondo uma oitava acima da segunda nota de cada uma das alturas repetidas. Tais fatores fazem a linha soar de maneira diferente quando executada por cada um desses instrumentos. As figuras abaixo mostram a linha de baixo quando tocada pelo contrabaixo e quando tocada pelas guitarras e teclados:

Figura 1 – Linha tocada pelo contrabaixo elétrico



Figura 2 – Linha tocada pelas guitarras e teclados



Além do fator comentado acima, de que quando as guitarras e teclados tocam a linha de baixo transportam a segunda nota de cada altura repetida uma oitava acima, pode-se observar que as notas da linha de baixo compõe a escala pentatônica de dó sustenido menor com o acréscimo da blue note¹, que está destacada na figura abaixo.

¹ Blue notes são notas de passagem cromáticas. Elas são de grande importância dentro da tradição da música afro americana e são amplamente utilizadas no jazz, blues e outros gêneros. As blue notes mais

Figura 3 – Escala pentatônica de dó sustenido menor com acréscimo da blue note



Agora que a linha de baixo foi apresentada, é possível partir para a análise harmônica das seções A e A', que podem ser inteiramente analisadas através dos princípios da harmonia funcional. Vale ressaltar que na seção A os acordes não são tocados por nenhum instrumento harmônico, há apenas a linha de baixo sendo tocada pelos instrumentos já mencionados acima (contrabaixo elétrico, guitarras e teclados) e da mesma maneira que já foi comentada, mas a harmonia está implícita na própria linha. Já na seção A', que apresenta as mesmas características de A com relação à linha de baixo, há também o piano elétrico tocando os acordes. A harmonia que será mostrada a seguir é tocada em A' juntamente com a linha de baixo que acabou de ser apresentada e analisada.

Figura 4 – Harmonia das seções A e A'

É importante comentar a maneira como cada uma das vozes se comporta na mudança de acordes e como os mesmos se encadeiam. A figura a seguir mostrará o movimento das vozes do acorde ao longo de toda essa sequência que acontece em A':

Figura 5 – Encadeamento dos acordes de A'

utilizadas são os seguintes graus de uma escala: b3, b5 e b7. No caso do trecho analisado, a blue note usada é a quinta diminuta (b5)

Dessa maneira é possível observar que o movimento das vozes de um acorde para o outro ocorre de maneira sutil, utilizando apenas movimentos de semitom. O primeiro acorde da sequência é uma tríade de C#m na segunda inversão, mas o próximo acorde já acontece acrescido de sua sétima, tornando-o uma téttrade. Daí em diante acontecem os movimentos de semitons já mencionados. A nota B, que é a sétima menor dentro do acorde de C#m7, se move um semitom abaixo, para a nota A#, que é a sexta maior dentro do novo acorde de C#m6. O próximo movimento de semitom que ocorre é a nota G#, quinta justa do acorde de C#m6, que se move para a nota G, passando a ser a fundamental do acorde de G°7. Depois disso, essa mesma nota G desce mais um semitom para a nota F#, que também é a fundamental do F#7, acorde em questão. O último movimento de tom é da nota F# para a nota E, que se torna a terça menor do acorde de C#m6. Esse acorde se encontra em sua primeira inversão, com a própria terça no baixo. Outro comentário pertinente é sobre o último acorde da sequência, pois ele também pode ser compreendido como uma tríade diminuta, visto que as três notas que estão sendo tocadas, A# C# e E, formam uma tríade de A#°.

A próxima seção que será analisada harmonicamente neste trabalho é a seção B. Essa seção se contrasta com as seções A e A' porque, como foi descrito na tabela da estrutura formal, a seção B não possui um centro tonal, apesar da mudança de armadura de clave de C#m para Em. A harmonia nesta seção é não-funcional, sendo assim não há sentido em atribuir funções e graus para cada um dos acordes como foi feito anteriormente. O primeiro passo para a análise harmônica de B será através do entendimento da linha de baixo ao longo desta seção.

Figura 6 – Linha de baixo da seção B (parte 1)

Compassos 65 - 72



Figura 7 – Linha de baixo da seção B (parte 2)

Compassos 73 - 76

Após a análise deste trecho extraído da partitura oficial da música, podemos perceber que a linha de baixo da seção B não é tão movimentada quanto a da seção A, e as notas escolhidas como fundamental dos acordes em questão estão a uma distância de segunda (maior ou menor) umas das outras. Na primeira parte, as notas escolhidas são E, que sobe um semitom para o F, depois retorna ao E e caminha um tom inteiro abaixo para a nota D. Na segunda parte da seção B, do compasso 73 ao 76, a linha de baixo continua seguindo essa mesma ideia de movimentar a fundamental dos acordes em segundas, mas começando uma quinta acima da primeira parte. A nota B caminha um semitom acima para a nota C, que depois retorna para o B e então desce um semitom para a nota Bb. A figura abaixo mostra uma redução com as fundamentais dos acordes, ignorando detalhes e focado unicamente na fundamental dos acordes e o movimento que elas fazem.

Figura 8 – Redução da linha de baixo da seção B

Compassos 65 - 72

E⁹(sus4) Fmaj⁹ E⁹(sus4) Dm⁹

Compassos 73 - 76

B⁷(sus4) C⁶ B⁷(sus4) B^bmaj7(#11)

Agora que a linha de baixo e o movimento da fundamental dos acordes foi mostrada e comentada, é possível partir para o segundo momento da análise harmônica da seção B, que consiste em analisar os voicings tocados pelo piano elétrico e guitarras.

Figura 9 – Voicings da seção B (parte 1)

Compassos 65 - 72

E⁹(sus⁴) Fmaj⁹ E⁹(sus⁴) Dm⁹

E⁹(sus⁴) Fmaj⁹ E⁹(sus⁴) Dm⁹

Figura 10 – Voicings da seção B (parte 2)

Compassos 73 - 76

B⁷(sus⁴) C⁶ B⁷(sus⁴) B^bmaj⁷(#11)

B⁷(sus⁴) C⁶ B⁷(sus⁴) B^bmaj⁷(#11)

Pode-se observar que, apesar da armadura de clave indicar a tonalidade de sol maior/mi menor, a sequência de acordes usada ao longo desta seção não acontece de maneira tonal como é na seção A ou A', por exemplo, e, portanto, não será necessário usar o mesmo método de análise, com a indicação dos graus em relação a uma tonalidade. Ao invés disso, a análise desses voicings consiste em entender a condução de vozes que acontece na mudança de um acorde para o seu sucessor. A imagem abaixo mostra uma redução dos voicings desta seção e indica os movimentos que acontecem:

Figura 11 – Condução de vozes da seção B

E⁹(sus⁴) Fmaj⁹ E⁹(sus⁴) Dm⁹ B⁷(sus⁴) C⁶ B⁷(sus⁴) B^bmaj⁷(#11)

1/2 tom 1/2 tom 1/2 tom 1/2 tom 1/2 tom 1/2 tom 1/2 tom

Após essa breve análise fica claro que há apenas três voicings que se repetem ao longo de toda a seção B. Suas estruturas e a maneira que realizam a condução de vozes, que acontece de maneira muito sutil, sempre por semitom, enquanto as outras duas notas permanecem estáticas, quando somadas a linha de baixo, que também realiza movimentos parcimoniosos em intervalos de segundas, dão origem a cada um desses acordes de B. Apesar de não fazer sentido para esta seção o uso da análise por graus e funções em relação a uma tônica, é possível entender o que ocorre harmonicamente a partir dessas duas etapas mostradas acima, a análise da linha de baixo e depois a análise dos voicings. E agora, a imagem abaixo mostra a relação entre a fundamental dos acordes tocados na linha de baixo pelo contrabaixo elétrico e os voicings tocados pelo piano elétrico e pelas guitarras:

Figura 12 – Relação entre voicings e fundamental dos acordes da seção B

The diagram illustrates the relationship between piano voicings and bass line fundamentals for eight chords in section B. The chords are: E9(sus4), Fmaj9, E9(sus4), Dm9, B7(sus4), C6, B7(sus4), and Bbmaj7(#11). The piano voicings are shown in colored circles (blue, red, blue, green, blue, red, blue, green) and the bass line fundamentals are shown in colored circles (blue, red, blue, green, blue, red, blue, green) below the piano voicings. The bass line fundamentals are: E, F, E, D, B, C, B, Bb.

Os círculos coloridos em volta dos voicings servem para mostrar que um mesmo voicing pode ter diferentes significados e sonoridades dependendo da nota tocada no baixo. Tal fator traria uma sonoridade um pouco ambígua para essas estruturas, caso não viessem acompanhadas por uma nota no baixo, que por sua vez define e dá sentido a cada um dos acordes.

Após essa análise da seção B, é possível seguir para a análise harmônica das outras seções que ainda restaram. Estas seções são basicamente C e D, tendo em vista que as Pontes possuem o mesmo material harmônico encontrado em C.

Conforme o exposto acima, a seção B demandou uma abordagem diferente para o seu entendimento harmônico, tendo em vista que ela não segue se uma maneira tonal/funcional. Nas seções C e D, a harmonia acontece totalmente dentro do âmbito tonal/funcional e, portanto, o método de análise será similar às seções A e A'.

A figura a seguir mostra a sequência harmônica encontrada tanto nas Pontes quanto na seção C, como já foi explicado anteriormente:

Figura 13 – Harmonia da Ponte e da seção C

Figure 13 displays two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves are in the key of C#m (three sharps) and 4/4 time. The notation consists of a single line with diagonal slashes, indicating a sustained harmonic accompaniment. Above the staves, the following chord symbols are listed in blue text:

| Staff | Chord 1 | Chord 2 | Chord 3 | Chord 4 |
|-------|-------------------------|-----------|----------|------------|
| Piano | Im7 C#m ⁹ | bIII E | bVI A | IVm F#m |
| Pno. | Im7 C#m ⁹ | bIII E | bVI A | IVm F#m |

É possível observar que há na Ponte e na seção C um retorno para a tonalidade de C#m, que pode ser percebida através da armadura de clave e também dos acordes que acontecem, tendo em vista que todos eles estão presentes na tonalidade de C#m e são construídos apenas com notas da escala de dó sustenido menor natural. São todos acordes diatônicos.

O único fator que diferencia a Ponte da seção C, em termos harmônicos, é que na seção C, por conta das quatro repetições, há uma sequência de acordes alternativa para a quarta e última repetição. Essa sequência alternativa acontece nos compassos 218 e 219 da seguinte maneira:

Figura 14 – Sequência de acordes alternativa

Figure 14 shows a musical staff labeled 'Pno.' in the key of C#m (three sharps). The notation consists of a single line with diagonal slashes. Above the staff, the following chord symbols are listed in blue text:

| Chord 1 | Chord 2 | Chord 3 | Chord 4 |
|-------------------------|----------|-----------|----------|
| Im7 C#m ⁹ | bVI A | bIII E | bII D |

Nessa sequência alternativa tocada na última repetição de C, há a aparição do acorde D, que é um empréstimo modal² dentro da tonalidade de C#m.

Além dos acordes e sequências mostrados acima, que são tocados pelas teclas, as guitarras também tocam acordes, mas não exatamente as mesmas sequências. As guitarras, tanto nas Pontes quanto na seção C, ficam estáticas no acorde de C#m9. A diferença é que nas Pontes esse acorde é arpejado de maneira bastante ressonante, com pull-offs³ na corda mi (1ª corda), assim como é descrito na partitura oficial da música. Já na

² Um empréstimo modal acontece quando há a utilização de um ou mais acordes provenientes de modos homônimos ao da tonalidade estabelecida, mas sem mudar o centro tonal. No trecho em questão, a tonalidade é C#m e o acorde de empréstimo modal é um D. Tal acorde não está presente na tonalidade de C#m, mas é possível encontra-lo no modo de C# frígio, sendo o grau bII

³ Pull-off é uma técnica que pode ser utilizada na guitarra e em outros instrumentos de cordas para tocar

seção C, esse mesmo acorde de C#m9 é tocado repetidamente em colcheias durante toda a parte C.

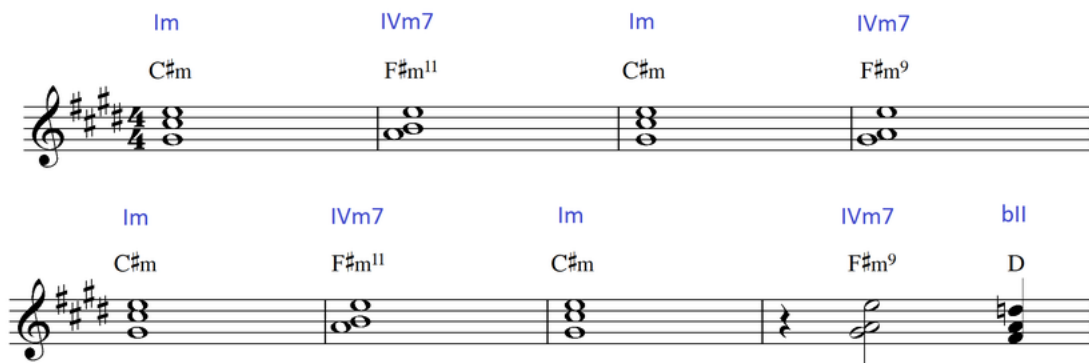
A linha de baixo que acontece nas Pontes e na seção C não é tão ativa quanto as das outras partes analisadas anteriormente, ela apenas mantém um ritmo fixo de colcheias e toca a fundamental de cada um dos acordes em questão.

Figura 15 – Linha de baixo da Ponte e de C



Para finalizar a análise harmônica da música inteira, só resta a seção D. A figura a seguir mostra a sequência de acordes de D, bem como os voicings tocados pelo teclado sintetizador ao longo da seção.

Figura 16 – Harmonia e voicings da seção D



Nota-se que a seção D também acontece dentro do âmbito tonal e grande parte da harmonia é apenas uma alternância entre primeiro grau e quarto grau dentro da tonalidade já estabelecida de C#m. Apenas no final da sequência há a aparição de um acorde de empréstimo modal, o mesmo acorde que aconteceu na sequência de acordes alternativa para a última repetição da letra C.

Para que seja analisada de maneira mais detalhada, a próxima figura mostra a maneira como a condução de vozes acontece entre cada um desses voicings específicos tocados pelo teclado nessa seção.

as notas puxando as cordas após elas já estarem pressionadas no braço do instrumento e soando. Isso provoca uma sonoridade mais ligada, sem tantos ataques.

Figura 17 – Encadeamento dos acordes de D

Figure 17 shows a sequence of chords in the key of D major: C#m, F#m11, C#m, F#m9, C#m, F#m11, C#m, F#m9, and D. The voice leading between these chords is detailed with interval markings: 1/2 tom (between C#m and F#m11), 1 tom (between F#m11 and C#m), 2 tons (between C#m and F#m9), 1 tom (between F#m9 and C#m), 1 tom (between C#m and F#m11), 2 tons (between F#m11 and F#m9), and 1 tom (between F#m9 and D).

Uma vez realizada essa análise um pouco mais detalhada da condução de vozes nos acordes da seção D, pode-se observar mais uma vez que o movimento das notas não passa de dois tons (ou uma terça maior), e que assim como nos encadeamentos de acordes das outras seções, nesta também são priorizados os movimentos sutis como de um semitom ou tom.

A última etapa restante para conclusão da análise harmônica de Binky é o entendimento da linha de baixo da seção D, que diferente da seção C, é bem ativa e cumpre um importante papel nesta última parte da música. Esta linha de baixo é tocada por um teclado sintetizador, e não pelo contrabaixo elétrico como nas outras seções.

Figura 18 – Linha de baixo da seção D

Figure 18 shows the bass line for section D. The notation is in bass clef and 4/4 time. The chords indicated above the notes are C#m, F#m11, C#m, F#m9, C#m, F#m11, C#m, F#m9, and D. The bass line consists of eighth and quarter notes, with some rests.

Tal linha de baixo acontece na tonalidade de C#m, que, com exceção da parte B da música, é a tonalidade presente em todas as outras partes. Além disso, essa linha de baixo cumpre um importante papel harmônico por enfatizar notas estruturais dos acordes, delineando bem a harmonia.

2.4 Melodia

Uma das definições de melodia pode ser “Uma sucessão de notas variando de altura, que tenham um formato organizado e reconhecível [...]” (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2003, p. 1004, tradução nossa).

A análise melódica deste trabalho será focada apenas em entender como a melodia se estrutura em relação às frases e motivos musicais. A primeira seção melódica para ser analisada será a A e, conseqüentemente, A', tendo em vista que ambas possuem

um material melódico e harmônico muito similar. A figura a seguir mostra a melodia dos compassos 25 ao 40.

Figura 19 – Melodia da seção A (parte 1)

The figure displays a musical score for the melody of section A (part 1) in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two phrases, each 8 measures long. The first phrase (1a Frase) contains 'Motivo 1' (measures 25-28) and 'M1 Transposto' (measures 29-32). The second phrase (2a Frase) contains 'M1 Transposto' (measures 33-36) and 'M1 transposto' (measures 37-40). Red boxes highlight 'Resposta' (response) sections in measures 29-32 and 37-40.

Na figura, fica claro que a melodia em questão é formada por duas frases simples⁴ de 8 compassos, e essas frases são construídas a partir de um motivo que é manipulado e transposto. Há também uma intenção de pergunta e resposta. A intenção de pergunta acontece através de duas utilizações do motivo ao longo de quatro compassos, e a intenção da resposta acontece através da ideia que aparece nos quatro compassos seguintes à pergunta.

Após essa melodia, há oito compassos da linha de baixo, que já foi mencionada anteriormente neste trabalho. Quando a melodia retorna por mais dezesseis compassos, a estruturação das frases é a mesma, mas há uma variação do motivo que não havia acontecido até então na música. A próxima figura mostra a continuação da melodia de A, que a partir deste momento passa a ser igual a melodia de A', ainda a aparecer na música.

⁴ Pode-se entender frase ou frase simples como um trecho melódico que pode ser identificado como uma unidade, mas que precisa de outras frases para concluir o discurso musical como um todo. Na música popular é muito comum que essas frases sigam a quadratura perfeita de 4, 8 ou 16 compassos.

Figura 20 – Melodia da seção A (parte 2) ou A'

The image displays a musical score in G major (one sharp) for the melody of section A (part 2) or A'. It is divided into two phrases:

- 1a Frase:** Contains two measures. The first measure is labeled 'Motivo 1' and the second is labeled 'M1 Transposto'.
- 2a Frase:** Contains two measures. The first measure is labeled 'M1 Transposto' and the second is labeled 'M1 Transposto e Deslocado'.

Red boxes highlight the 'Resposta' (response) sections in both phrases.

Com essa imagem, pode-se perceber onde acontece a variação do motivo inédita até então na composição, além de notar uma antecipação de colcheia que ocorre tanto nessa nova variação do motivo quanto na resposta logo em seguida.

Em relação às alturas das notas utilizadas para construir a melodia, fica claro que a escala utilizada é o modo dórico. Todas as notas utilizadas fazem parte de dó sustenido dórico, com exceção da nota B# (si sustenido), que pode ser entendida como a sétima maior dentro da tonalidade de C#m, apesar da harmonia estar tocando a sétima menor do acorde em questão (C#m7). Outra maneira de entender o uso dessa nota é como parte de uma tríade aumentada, junto das notas mi, que a antecede, e sol sustenido, que a sucede, trazendo assim um contexto para sua utilização.

Outra nota que não está no modo de dó sustenido dórico é a nota G (sol), que no modo dórico naturalmente seria G# (sol sustenido), a quinta justa do modo, e não G, a quinta diminuta. Mas como já foi comentado anteriormente neste trabalho, a nota sol dentro do contexto de dó sustenido menor funciona como uma blue note, da mesma maneira que foi utilizada na linha de baixo destas mesmas seções, A e A'.

Vale também ressaltar que o uso da nota A# (lá sustenido) é de grande importância para a confirmação do uso do modo dórico, tendo em vista que ela é o sexto grau maior dentro do contexto de C#m, e o sexto grau maior é a nota característica do modo dórico. Se essa nota fosse omitida, haveria outras possibilidades de escalas a serem cogitadas.

Com a melodia das seções A e, conseqüentemente, A' analisadas e comentadas, o próximo trecho melódico a ser analisado é retirado dos 12 compassos da seção B, mais especificamente do compasso 65 ao 76. A seção B será dividida em duas partes, a primeira vai do compasso 65 ao 72 e a segunda acontece do compasso 73 ao 76. A próxima figura

mostra os oito compassos iniciais da seção B.

Figura 21 – Melodia da seção B (parte 1)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '1a Frase' and contains two measures in 3/4 time (labeled 'Pergunta') followed by two measures in 4/4 time (labeled 'Resposta'). The bottom staff is labeled '2a Frase' and is identical to the top staff. A green bracket spans both staves, indicating they are part of the same phrase structure.

Essa primeira parte da melodia de B se organiza em duas frases simples de quatro compassos, frases essas que são iguais. Dentro da estrutura destas frases de quatro compassos está presente uma ideia de pergunta e resposta, a pergunta vem da ideia estabelecida nos dois primeiros compassos e a resposta vem através dos dois compassos seguintes, finalizando com uma nota longa, que é a mínima pontuada. Unindo a pergunta com a resposta, obtém-se a frase simples de quatro compassos.

É importante comentar que, por a seção B ser uma parte contrastante em relação ao que já havia acontecido na música, tanto harmonicamente quanto melodicamente, o material motivico que havia sido empregado na melodia de A não aparece da mesma maneira. Em vez disso, as ideias melódicas vão sendo manipuladas e desenvolvidas para delimitarem cada seção diferente da música. O motivo utilizado em A não acontecerá da mesma maneira em outras seções, apenas no próprio A. Cada seção acaba tendo sua própria identidade melódica, não deixando muito claro quanto do desenvolvimento melódico acontece por causa do tratamento e manipulação do primeiro motivo encontrado em A. Como o foco deste trabalho não é exclusivamente a análise melódica da música, não haverá um aprofundamento em relação a esses fatores.

Dando continuidade na análise melódica da seção B, a próxima figura mostra a melodia do compasso 73 ao 76.

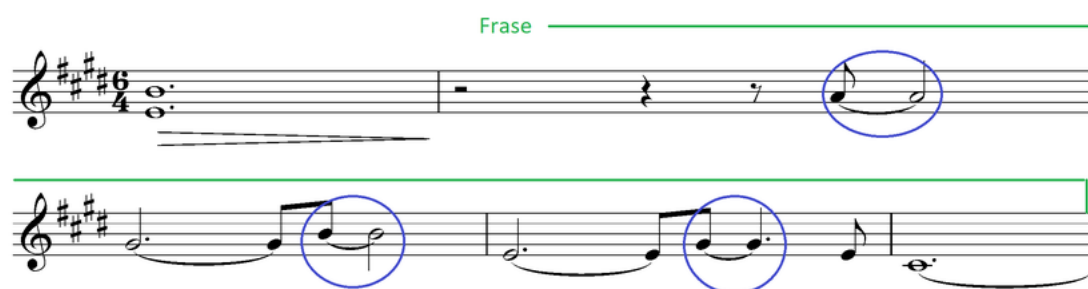
Figura 22 – Melodia da seção B (parte 2)



Assim como os oito compassos anteriores, essa segunda parte da melodia de B também é formada por uma frase de quatro compassos, mas a diferença encontrada é que, nesta segunda parte, não há uma intenção de pergunta e resposta como na primeira. Outras diferenças que acontecem entre essas duas partes da melodia de B serão comentadas e analisadas em um outro momento deste trabalho, após a análise melódica. Pode-se então concluir que a seção B é constituída por três frases de quatro compassos. Dentre essas frases, a primeira e a segunda são iguais, já a terceira se difere em outros aspectos, apesar de também ocupar quatro compassos.

A seção B se encerra em uma nota longa que marca o início da Ponte⁵. A próxima figura mostra esta, que é a primeira Ponte da música e se estende do compasso 77 ao 81.

Figura 23 – Melodia da Ponte



Por ser uma seção pequena, que tem a finalidade de fazer a transição da seção B para a seção A', há apenas uma frase de quatro compassos nela. O primeiro compasso da Ponte, compasso 77, é a resolução da última frase da seção B, e por isso não está contida na frase destacada. Uma ideia musical que está presente nesta seção é a antecipação do quinto tempo do compasso por uma colcheia, conforme destacado com círculos azuis na imagem acima. Essa mesma ideia está presente na linha de baixo da Ponte e da seção C,

⁵ Em relação a essa música, Ponte pode ser entendida como uma seção de transição entre outras partes mais importantes da música, por assim dizer. Diferente do outro sentido de Ponte, entendida normalmente como a seção contrastante de uma forma AABA de 32 compassos.

que faz a antecipação no mesmo lugar do compasso. A linha de baixo em questão já foi mostrada anteriormente neste trabalho.

O próximo trecho melódico analisado neste trabalho vem da seção C. A próxima figura mostra os oito compassos da melodia que são tocados quatro vezes ao longo desta seção.

Figura 24 – Melodia da seção C

The image displays two staves of musical notation, each representing a phrase of the melody from section C. The notation is in treble clef, 6/4 time signature, and C#m key signature. The first phrase, labeled '1a Frase', consists of eight measures. The second phrase, labeled '2a Frase', also consists of eight measures. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The notes are primarily in the upper register, with a few lower notes in the final measures of each phrase.

É possível dividir esses oito compassos da seção C em duas frases de quatro compassos, seguindo a estrutura da frase de quatro compassos que tem sido desenvolvida em outras seções da música Binky. Essas duas frases da seção C estão dentro da tonalidade que a armadura de clave indica, dó sustenido menor (C#m). Entretanto, a ausência do sexto grau da escala na melodia não deixa claro qual escala foi utilizada: se foi a escala menor natural, o modo dórico ou até mesmo a escala pentatônica de C#m, que já foi mencionada anteriormente, mas com o acréscimo do segundo grau, a nota ré sustenido. Outro fator a ser ressaltado é que essa melodia acontece dentro de uma tessitura extensa, sendo sua nota mais aguda um B5 e a mais grave um G#3. Essa melodia é tocada por quatro vezes e, ao longo dessas repetições, a dinâmica vai crescendo até atingir um clímax e chegar em seu desfecho.

O próximo e último trecho melódico a ser apresentado é referente à seção D, que é a última seção da música. A figura a seguir mostra a melodia de oito compassos que se repete até o final da seção e, conseqüentemente, da música, já que a seção D é a última parte de Binky.

Figura 25 – Melodia da seção D

Assim como em seções anteriores, essa melodia também se divide em frases de quatro compassos. Nesse caso, é dividida em duas frases de quatro compassos. Essa melodia não é tocada em todas as repetições de D. Na verdade, ela intercala as repetições. Na primeira vez de D, essa melodia não acontece, aparecendo apenas na segunda vez e depois na quarta, que é onde a melodia se encerra e a música segue terminando em fade-out. As notas utilizadas para a construção da melodia de D estão todas dentro da escala pentatônica de C#m, escala essa que já foi mencionada anteriormente. Outro aspecto interessante de ser notado sobre a melodia de D é que há pausas entre uma ideia e outra, deixando espaço para a linha de baixo se destacar e também dando aberturas para alguns fills improvisados.

Uma vez apresentadas todas as seções da música em que ocorrem as melodias, destacando-as e as analisando, parte-se agora para a análise de outros parâmetros que já foram propostos. O parâmetro musical que será analisado a seguir é a textura.

2.5 Texturas

“O termo textura se refere a maneira como os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos são tecidos em uma composição” (BENWARD; SAKER, 2008, p. 145, tradução nossa). Os autores mostram que as texturas podem ser descritas em três parâmetros, que são: densidade, tessitura e tipos de texturas.

O primeiro, densidade, refere-se à quantidade de vozes utilizadas em uma textura. Quanto mais partes ela tiver, mais densa é, e quanto menos partes tiver, é considerada menos densa. As palavras em inglês que os autores utilizam para se referirem à ideia de mais denso e menos denso são *thick* e *thin*, ou em português, *grosso* e *fino*. O segundo parâmetro no qual as texturas são descritas é a tessitura. Uma textura é espaçada ou ampla se a distância entre a nota mais grave e mais aguda for grande. Já uma textura pode ser descrita como estreita quando a distância entre a nota mais grave e mais aguda for pequena.

O último dos parâmetros descreve os tipos de texturas, que podem ser classificadas em monofônica, polifônica, homofônica e homorítmica. A textura monofônica é o tipo de textura mais simples, que consiste em uma única linha melódica que pode ser dobrada em oitavas ou outros intervalos. Textura polifônica acontece quando há duas ou mais linhas melódicas se movendo de maneira independente ou em imitação umas das outras. Essas linhas melódicas podem ter um caráter similar ou contrastante. O terceiro tipo de textura, a textura homofônica, trata-se da textura mais comum dentro da música ocidental. Ela consiste em uma melodia com acompanhamento, sendo esse acompanhamento que provém o suporte rítmico e harmônico para a melodia. Esse suporte rítmico e harmônico pode estar combinado em um único material ou cada função pode estar em materiais separados. O último dos tipos de textura mostrado pelos autores é a textura homorítmica, que tem um material rítmico similar entre todas as partes.

Alguns trechos da música serão isolados para serem analisados segundo esses três parâmetros descritos pelos autores. O primeiro trecho é da seção A da música, do compasso 25 ao 32.

Figura 26 – Textura da seção A

The musical score for Figure 26 is presented in two systems, each containing four measures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows a melody in the upper voice (labeled 'Unísono 2 Tpts.') and a lower voice (labeled 'Unísono Sx. Tenor + Tbn.') separated by an octave ('Oitavas'). The bass line is labeled 'Contrabaixo Elétrico'. Blue circles and arrows highlight the unison and octave relationships between the two vocal parts. The second system continues the melody and accompaniment.

Ao analisar este trecho melódico com os parâmetros de textura descritos acima, é possível perceber que essa melodia acontece de maneira não densa, sendo que há apenas duas vozes, e também acontece de maneira mais ampla, já que o intervalo entre as vozes é de uma oitava justa. Em relação ao tipo de textura, pode-se entender esse trecho da melodia como sendo homofônico, já que há apenas uma linha melódica que está sendo

dobrada em uníssonos e oitavas, sendo acompanhada pela linha de baixo, que oferece um suporte rítmico e harmônico.

Nas próximas partes da seção A ou até mesmo A', a textura continua sendo a mesma. A única diferença de A para A' é que em A', além da textura que já foi mostrada na imagem acima, em uníssonos e oitavas, com a presença da linha de baixo, também há um suporte harmônico do teclado que passa a tocar os acordes.

Dito isso, o próximo trecho que será isolado para a finalidade de análise da textura será os oito primeiros compassos da seção B, que vai do compasso 65 ao 72.

Figura 27 – Textura da seção B (parte 1)

Unísono
2 Tpts. + Sx. Tenor + Tbn.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff has a circled blue note in the first measure. The music consists of four measures with time signatures 4/4, 3/4, 4/4, and 4/4. The second staff is identical to the first.

Nesse momento da seção B, do compasso 65 ao 72, os quatro instrumentos de sopro, dois trompetes, um saxofone tenor e um trombone tocam a melodia em unísono, portanto, também se trata de uma textura homofônica, tendo em vista que essa melodia está sendo acompanhada pela linha de baixo e pelas guitarras e teclados, que tocam os acordes já mostrados anteriormente neste trabalho.

Nos quatro compassos seguintes, do compasso 73 ao 76, há algumas mudanças texturais em relação aos oito primeiros compassos desta seção. A figura a seguir mostra essa melodia que acontece entre os compassos 73 e 77. Mesmo que o compasso 77 seja o primeiro compasso da Ponte, a nota longa que acontece nesse compasso faz parte da conclusão da frase que começou em B.

Figura 28 – Textura da seção B (parte 2)

Esse trecho da figura acima mostra algumas mudanças texturais em relação ao que já vinha acontecendo na música. A primeira observação é que, pela primeira vez, a melodia não está sendo dobrada em intervalos de oitavas e sim em intervalos de quartas e quintas justas. A segunda observação é que, no trecho que está destacado com uma linha verde, há uma textura polifônica que não havia acontecido até então na música. É possível observar a voz mais grave da textura se movendo independentemente da mais aguda, que fica estática na mesma altura, a nota mi, resultando no movimento oblíquo dessas vozes. Após o final da linha verde, a textura volta a ser homofônica, lembrando que o acompanhamento executado pelas guitarras e teclados não está na figura acima.

Após a última seção analisada, não há novas texturas no restante da música. As outras seções são todas homofônicas, pois são melodias que às vezes são dobradas em uníssonos e oitavas, com exceção da figura 28 mostrada acima, que é dobrada em quartas e quintas justas, e essas melodias são acompanhadas pelas guitarras, teclados e contrabaixo elétrico, além da percussão e bateria. Esses instrumentos fornecem todo o suporte harmônico e rítmico para a melodia, que é executada na maior porção da música pelos sopros (dois trompetes, saxofone tenor e trombone), mas também é executada pelo teclado como na seção C.

2.6 Tratamento Rítmico

Pode-se entender o ritmo como “[...] tudo pertencente ao aspecto musical do tempo, distinto do aspecto da altura por exemplo, ele inclui o efeito das batidas, acentos, compassos, agrupamentos de notas em uma batida, grupo de batidas em um compassos, agrupamento de compassos em frases, etc.” (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2003, p. 1792, tradução nossa).

Neste trabalho, uma boa parte da análise rítmica será feita entendendo os elementos que estão sendo tocados pelos instrumentos da seção rítmica da banda Snarky Puppy, principalmente os instrumentos de percussão e a bateria. Além disso, os acontecimentos

relacionados com as mudanças de fórmula de compasso também serão destacados. O primeiro trecho que será isolado vem da introdução da música.

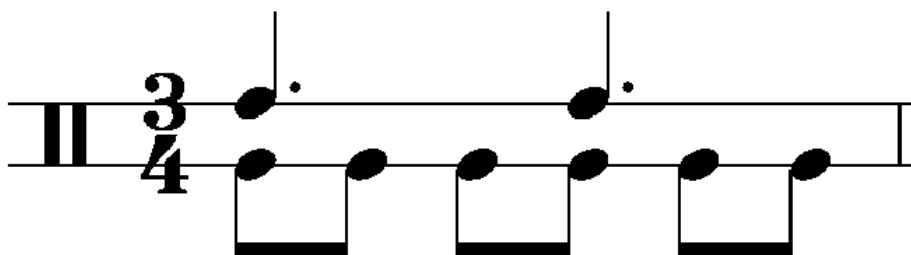
Figura 29 – Percussões da Introdução

The musical score for Figure 29 is written in 3/4 time and consists of four staves. The top staff is labeled 'Blocos' and 'Shaker' and contains a rhythmic pattern of quarter notes. The second staff is labeled 'Shakers' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is labeled 'Congas' and contains a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above some notes, indicating specific percussive sounds. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

A música Binky inicia-se com os instrumentos de percussão que estão sendo tocados por três percussionistas diferentes, em um compasso ternário que acontece em uma grande parcela da música. Um dos percussionistas se divide em instrumentos diferentes, tocando blocos sonoros com a mão direita e um shaker com a mão esquerda. Em relação aos outros dois percussionistas, um toca shakers com as duas mãos e o outro toca as congas. É interessante observar como as linhas rítmicas dos instrumentos se complementam e como, de maneira isolada ou combinadas, elas sugerem diferentes ideias rítmicas.

Isolando a linha dos shakers tocados por um dos percussionistas, há uma ideia bastante interessante, que será importante para o desenvolvimento rítmico dessa e de futuras seções da música. Trata-se da ideia de polirritmia, que é definida por Fridman (2012, p. 5) como “[...] um fenômeno vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso.” A figura abaixo ilustra qual é esta polirritmia:

Figura 30 – Polirritmia da Introdução



De acordo com a definição adotada, é possível entender a linha rítmica dos shakers como uma polirritmia, pois há dois padrões rítmicos diferentes ocorrendo simultaneamente dentro da mesma fórmula de compasso. Um outro comentário pertinente é que com esses dois padrões rítmicos é possível identificar dois pulsos diferentes, um que se agrupa de duas em duas colcheias e outro que se agrupa de três em três colcheias, deixando nítida essa diferença entre um padrão rítmico e outro. Essas linhas rítmicas tocadas pelos instrumentos de percussão também são acompanhadas pela bateria, que começa a tocar ainda na introdução, no compasso 9.

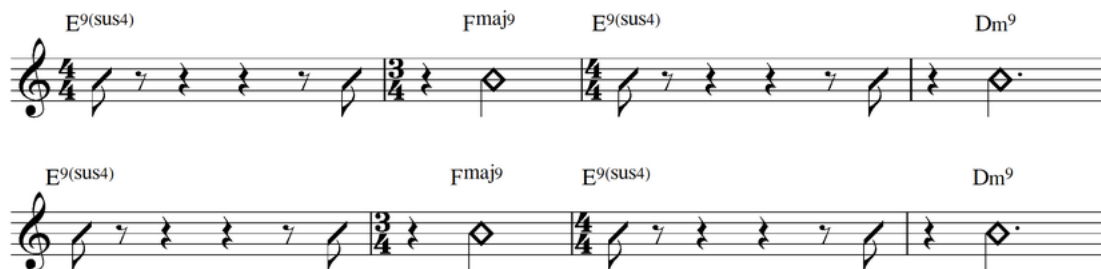
Figura 31 – Levada de bateria da Introdução



Há bastante espaço para variações e improvisos nas linhas rítmicas dos instrumentos de percussão e da bateria, mas eles o fazem sem mudar a identidade dessas linhas. Tanto a Introdução quanto as seções A, A' e o solo de saxofone tenor são seções que possuem o mesmo caráter rítmico, tendo elementos que já foram mostrados acima. Portanto, este trabalho não analisa separadamente cada uma das seções, focando apenas em alguns elementos que são comuns para todas elas.

Dando continuidade na análise rítmica da música Binky, a próxima seção que será isolada por não possuir a mesma ideia rítmica das seções já comentadas é a seção B, que será dividida em duas partes. A primeira aparece na figura abaixo:

Figura 32 – Rítmica dos acordes de B (parte 1)



Um ponto importante a ser comentado sobre a rítmica da seção B é a mudança nas fórmulas de compasso. Como a figura acima ilustra, há mudanças do compasso quaternário (4/4) para o compasso ternário (3/4) e vice-versa. Os acordes desta seção são tocados com uma rítmica pré-determinada, que torna essas mudanças de fórmula de compasso mais evidentes. Além dessa rítmica ilustrada acima, que é tocada pelos instrumentos harmônicos como as guitarras e teclados, os outros instrumentos também mudam o material rítmico em relação ao que estavam tocando em seções anteriores, uma vez que a seção B apresenta um contraste quando comparada com a seção A e a Introdução. A bateria, por exemplo, vai para outra ideia rítmica com a chegada da parte B.

Figura 33 – Levada de bateria da seção B (parte 1)



A figura acima tenta ilustrar a levada de bateria dos oito primeiros compassos de B com a maior quantidade de detalhes possíveis de serem escutados e transcritos a partir da gravação original. As aberturas de chimbal, assim como as viradas no final de quatro compassos, ajudam a marcar as mudanças da fórmula de compasso e a repetição da levada. Essa linha da bateria acontece simultaneamente com o ritmo dos acordes mostrado anteriormente.

A segunda parte de B tem outra mudança de fórmula de compasso, mas desta vez para 6/4. A próxima figura mostra essa rítmica com que os acordes da segunda parte de B são tocados.

Figura 34 – Rítmica dos acorde de B (parte 2)

The image shows two staves of musical notation in 6/4 time. The first staff contains four measures with the following chords: B7(sus4), C6, B7(sus4), and Bb maj7(#11). The second staff contains four measures with the following chords: B7(sus4), C6, B7(sus4), and Bb maj7(#11). The rhythm is consistent across both staves, featuring eighth notes and quarter notes with a steady eighth-note pattern.

Essa rítmica escolhida para tocar os acordes desta segunda parte de B sempre antecipa o quinto tempo do compasso, que agora é um compasso de seis tempos. A próxima figura mostra a levada de bateria que acontece nestes últimos quatro compassos de B, simultaneamente com os ataques dos acordes que acabaram de ser mostrados.

Figura 35 – Levada de bateria da seção B (parte 2)

The image shows two staves of drum notation in 6/4 time. The notation includes various drum symbols like snare, cymbal, and bass drum, with 'x' marks indicating specific rhythmic patterns. The first staff shows a complex pattern of eighth and sixteenth notes, while the second staff shows a simpler pattern of eighth notes.

Uma semelhança entre as levadas de bateria que acontecem dentro da seção B é que, em ambas, há a presença do bumbo marcando cada tempo do compasso. Mas comparando as duas levadas também é possível perceber que, além da fórmula de compasso em 6/4, são tipos de levadas diferentes. A primeira delas é feita com a condução no chimbal, enquanto a segunda é tocada conduzindo no prato de condução, além do posicionamento dos acentos e das notas fantasmas na caixa.

A seção C será a próxima a ser isolada para a análise da rítmica da melodia, além de alguns outros comentários. A figura abaixo mostra os oito compassos da melodia de C:

Figura 36 – Análise rítmica da melodia de C



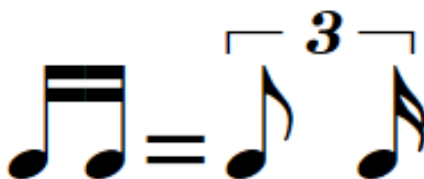
Uma ideia rítmica que está bastante presente na melodia da seção C é a antecipação⁶. As antecipações estão destacadas com um contorno azul na figura acima. Entre essas antecipações, a que mais acontece é a do terceiro tempo, que está presente em sete dos oito compassos de melodia, no contratempo do segundo tempo do compasso, antecipando o terceiro.

Com relação a seção rítmica, focando nos instrumentos de percussão e na bateria, durante a seção C esses instrumentos ficam com bastante liberdade para improvisar e variar as levadas. O foco da seção rítmica nesta parte da música é crescer gradativamente a dinâmica para que na quarta vez que a melodia seja tocada a dinâmica esteja forte para atingir o clímax, e então diminui para a chegada da seção D, que é a última parte da música Binky, e que será a última seção isolada para análise rítmica.

Esta última seção começa com a bateria após uma fermata que aparentemente significaria o final da música. Nessa seção, a fórmula de compasso muda novamente, desta vez para 4/4, mas, além disso, na partitura oficial há uma indicação que diz “slower” e “swing 16ths”, que indicam que essa seção da música está em um andamento mais devagar do que as seções anteriores e que há a presença do swing feel na semicolcheia, o que causa uma outra sensação rítmica e traz uma outra maneira de se interpretar os elementos musicais.

⁶ O termo antecipação foi utilizado para indicar um fenômeno rítmico que é bastante recorrente nesse trecho isolado. Tal fenômeno rítmico se trata da execução de quase todas as notas da melodia nos contratempos do compasso, sem tocar outras notas nos tempos fortes, causando uma antecipação destes mesmos tempos fortes.

Figura 37 – Semicolcheia com swing da seção D



Com essa indicação de swing, todos os instrumentos passam a interpretar a música de uma maneira diferente do que havia sendo interpretada até então, pois com exceção da parte D da música, todas as outras não possuem o swing feel.

A bateria e os instrumentos de percussão acentuam os tempos dois e quatro de cada compasso, dando aquela sensação de uma levada de funk ou R&B. Além disso, para enfatizar esses acentos nos tempos dois e quatro, as guitarras também acentuam o tempo dois dos compassos com um voicing na região aguda do instrumento e com bastante reverb.

A figura abaixo mostra os quatro primeiros compassos da levada de bateria da seção D com o maior número de detalhes possíveis de serem obtidos através da escuta e da transcrição da mesma.

Figura 38 – Levada de bateria da seção D

Slower
Swung 16ths

The image shows a drum notation for the first four measures of section D. The tempo is marked 'Slower' and the feel is 'Swung 16ths'. The notation is written on a single staff with a 4/4 time signature. The first measure starts with a rest, followed by a snare hit on the second beat. The second measure has a snare hit on the first beat, followed by a series of snare hits on the second and fourth beats. The third and fourth measures continue this pattern with snare hits on the second and fourth beats, and a snare hit on the first beat in the fourth measure. The notation includes various drum symbols like snare, hi-hat, and bass drum, with accents and dynamics markings.

Devido à presença do swing e abertura para interpretar e variar as levadas, torna-se mais difícil colocar na partitura todos os detalhes propostos pela bateria. Um elemento que está presente em todos os compassos, como foi mencionado anteriormente, é o acento nos tempos dois e quatro. Além disso, o bumbo nem sempre toca nos tempos fortes do compasso, realizando algumas antecipações que trazem uma característica diferente do que já havia acontecido.

2.7 Recapitulação

As próximas tabelas sintetizam os pontos analisados ao longo deste capítulo, começando pela Tabela 2, que descreve as características macroestruturais da música. Em seguida as outras quatro tabelas mostram as características microestruturais. Sabendo que Forma é um parâmetro apenas macroestrutural, será considerada somente na Tabela 2, não aparecendo nas tabelas de características microestruturais.

Tabela 2 – Binky - Características Macroestruturais

| Parâmetros | Características |
|-------------------|--|
| Forma | <p>Introdução de 24 compassos.</p> <p>Estrutura A-B-Ponte-A'-Solo-A'-Solo-Ponte-C-D.</p> <p>Solos sobre seções específicas.</p> <p>Forma com seções contrastantes.</p> |
| Harmonia | <p>Uso de harmonia tonal, além de harmonia não funcional na seção B.</p> <p>Condução de vozes por intervalos pequenos, na maioria das vezes segundas.</p> <p>Linha de baixo ativa.</p> |
| Melodia | <p>Uso da ideia de pergunta e resposta.</p> <p>Melodias feitas com frases de 8 e majoritariamente 4 compassos.</p> <p>Combinação entre graus conjuntos e saltos.</p> |

| Parâmetros | Características |
|--------------------|--|
| Texturas | <p>Predominância da textura homofônica.</p> <p>Dobras da melodia em intervalos de oitava, quarta e quinta.</p> <p>Breve momento polifônico em que há uso do movimento oblíquo na melodia.</p> |
| Tratamento Rítmico | <p>Compasso ternário na maior parte da música.</p> <p>Utilização de polirritmia.</p> <p>Mudanças na fórmula de compasso.</p> <p>Uso de antecipações.</p> <p>Presença do swing feel na última parte da música, a seção D.</p> |

A Tabela 3 sintetiza as características mais importantes analisadas nas seções A e A' da música Binky.

Tabela 3 – Binky (seções A e A') - Características Microestruturais

| Parâmetros | Características |
|-------------------|---|
| Harmonia | <p>Uso de harmonia tonal.</p> <p>Condução de vozes por intervalos pequenos.</p> <p>Linha de baixo bastante ativa.</p> <p>Harmonia é tocada pelo teclado em A'.</p> |
| Melodia | <p>Uso e desenvolvimento de apenas um motivo.</p> <p>Ideia de pergunta e resposta.</p> <p>Frases de 8 compassos.</p> <p>Equilíbrio entre graus conjuntos e saltos.</p> <p>Uso do modo dórico.</p> |

| Parâmetros | Características |
|--------------------|--|
| Texturas | Textura homofônica (melodia + acompanhamento) |
| Tratamento Rítmico | Compasso ternário. Uso de polirritmia. Bateria e percussão fornecem o suporte rítmico. |

Seguindo, as Tabelas 4, 5 e 6 resumem as características das seções B, Ponte e C.

Tabela 4 – Binky (seção B) - Características Microestruturais

| Parâmetros | Características |
|--------------------|---|
| Harmonia | Harmonia não funcional. Relação do baixo com os voicings tocados pelas guitarras e teclados. |
| Melodia | Maior uso de saltos. Frasas de 4 compassos. |
| Texturas | Textura homofônica . Breve momento polifônico (movimento oblíquo). |
| Tratamento Rítmico | Mudanças de fórmula de compasso. (4/4, 3/4, 4/4, 4/4) depois se mantém no 6/4. |

Tabela 5 – Binky (Ponte) - Características Microestruturais

| Parâmetros | Características |
|-------------------|--|
| Harmonia | Uso de harmonia tonal. Todos os acordes são diatônicos. |

| Parâmetros | Características |
|--------------------|---|
| Melodia | Não há exatamente um desenvolvimento melódico. Notas são tocadas pelos sopros enfatizando a troca dos acordes. |
| Texturas | Textura homofônica. |
| Tratamento Rítmico | Colcheias sendo tocadas repetidamente por diversos instrumentos. Presença de algumas antecipações. |

Tabela 6 – Binky (seção C) - Características Microestruturais

| Parâmetros | Características |
|--------------------|--|
| Harmonia | Utilização de harmonia tona. Apenas acordes diatônicos. Linha de baixo menos ativa. |
| Melodia | Melodia com saltos. Frases de 4 compassos. |
| Texturas | Textura homofônica. |
| Tratamento Rítmico | Uso de antecipações. Dinâmica crescendo. Bateria e percussão tem bastante espaço para variações e fills. |

Por fim, a Tabela 7 mostra de maneira resumida algumas das características da seção D observadas através da análise feita neste capítulo.

Tabela 7 – Binky (seção D) - Características Microestruturais

| Parâmetros | Características |
|-------------------|------------------------|
|-------------------|------------------------|

| Parâmetros | Características |
|--------------------|---|
| Harmonia | Utilização de harmonia tonal. Condução de vozes por intervalos pequenos. Uso de empréstimo modal. |
| Melodia | Uso da escala pentatônica de C#m. Frases de 4 compassos. |
| Texturas | Textura Homofônica. |
| Tratamento Rítmico | Compasso quaternário. Presença do swing feel. Diminuição no andamento. |

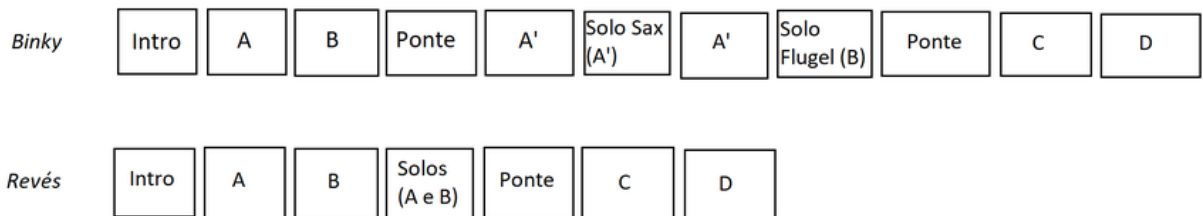
3 Planejamento Composicional

3.1 Parâmetros Macroestruturais

As tabelas mostradas no item 2.7. Recapitulação, servirão como base para apresentar o planejamento composicional da música *Revés*, uma composição de minha autoria. Primeiramente, será explicado o processo utilizado para determinar o parâmetro macroestrutural da Forma e, em seguida, serão explicados os conceitos usados de maneira microestrutural, em cada uma das seções.

A instrumentação usada em *Revés* não é a mesma que a banda *Snarky Puppy* utilizou em *Binky*. Os instrumentos escolhidos para *Revés* foram trompete, saxofone tenor, guitarra, piano elétrico, contrabaixo elétrico e bateria. No que diz respeito à tonalidade escolhida, *Revés* é em si menor (Bm), um tom abaixo de *Binky*. A estrutura formal também não é idêntica à da peça analisada, pois a ordem que as seções seguem não é a mesma, mas a composição feita a partir deste planejamento tem a mesmo número de seções da música analisada, e cada uma dessas seções foi feita baseada na seção homônima da outra peça. A figura a seguir ilustra as diferenças entre uma e outra.

Figura 39 – Planejamento Composicional - Forma



É possível observar que ambas as músicas possuem uma introdução, seção A, B, C, D, Ponte e Solos, mas essas seções não estão seguindo a mesma ordem nas duas músicas, e a Figura 39 deixa esse fator bem claro.

Seguindo a metodologia da Modelagem Sistêmica (MORAES & PITOMBEIRA, 2013), a Tabela a seguir faz um comparativo entre as duas composições:

Tabela 8 – Planejamento Composicional - *Revés*, macroestrutura

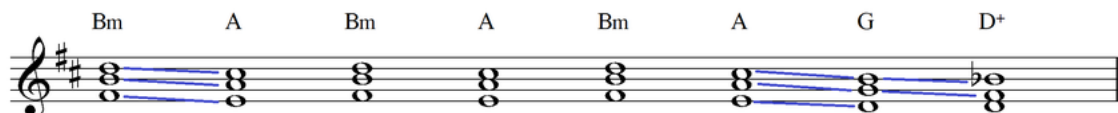
| Parâmetros | <i>Binky</i> | <i>Revés</i> |
|------------|--------------|--------------|
| | | |

| Parâmetros | Binky | Revés |
|------------|---|---|
| Tonalidade | C# menor | B menor |
| Forma | Introdução de 24 compassos. Estrutura A-B-Ponte-A'-Solo-A'-Solo-Ponte-C-D. Solos em seções diferentes. | Introdução de 16 compassos. Estrutura A-B-Solos-Ponte-C-D. Solos nas mesmas seções. |

3.2 Parâmetros Microestruturais - Seção A

A seção A de Revés foi baseada na seção A de Binky e, portanto, alguns parâmetros serão similares nas duas peças, embora outros nem tanto. Começando pelo parâmetro harmonia, a seção A de Revés não tem os mesmos acordes da seção A de Binky. A harmonia do A de Revés é baseada inteiramente em tríades e não segue o mesmo desenvolvimento harmônico de Binky. A Figura 40 mostra os acordes utilizados e a maneira como a condução de vozes acontece.

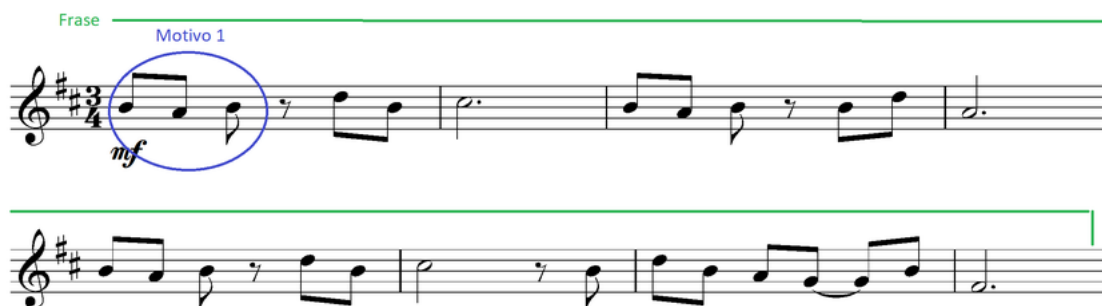
Figura 40 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção A



A harmonia é tonal e há quatro tríades utilizadas, Bm, A, G e D+. Em todas as mudanças de acorde, as vozes se movimentam por intervalos de segundas, sem saltos, apenas graus conjuntos, da mesma maneira que acontece na música Binky.

Passando para o parâmetro da melodia, em Revés, assim como Binky, a melodia da seção A é formada por frases de 8 compassos, além de usar apenas um motivo, que é repetido e manipulado ao longo da seção. A Figura 41 abaixo mostra esses 8 compassos da melodia da seção A de Revés:

Figura 41 – Planejamento Composicional - Melodia da seção A



Em relação ao parâmetro das texturas, todas as seções de Revés tem o mesmo tipo, que é a textura homofônica, que também está presente na maior parte da peça usada como base do planejamento composicional. Por isso, o parâmetro das texturas será menos evidenciado ao longo deste capítulo.

Sobre o último parâmetro restante para essa seção, o tratamento rítmico, na seção A de Revés a ideia foi manter o compasso ternário e a mesma polirritmia que é utilizada na seção A de Binky e que já foi mostrada no item 2.6. Além disso, como não há a presença das percussões na composição que surge a partir deste trabalho, a principal fonte de suporte rítmico é a bateria.

A Tabela 10 reúne as características microestruturais da seção A de Revés, fazendo uma comparação com os parâmetros de Binky que serviram de base para a construção das mesmas.

Tabela 9 – Planejamento Composicional - Revés (seção A)

| Parâmetros | Binky (seção A e A') | Revés (seção A) |
|------------|---|--|
| Harmonia | Harmonia Tonal. Condução de vozes por intervalos pequenos. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |

| Parâmetros | Binky (seção A e A') | Revés (seção A) |
|--------------------|--|--|
| Melodia | Uso de um motivo. Frase de 8 compassos. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |
| Tratamento Rítmico | Compasso ternário. Ideia polirrítmica. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |

Para finalizar a parte das características microestruturais relacionadas com a seção A de ambas as músicas, é importante dizer que, como Revés não possui uma seção A', tanto a seção A quanto A' de Binky foram sintetizadas em um só A.

3.3 Parâmetros Microestruturais - Seção B

Começando pelo parâmetro da Harmonia, a seção B de Revés é idêntica a de Binky, por se tratar da única parte da música em que a harmonia deixa de ser funcional e passa a ser não funcional, trabalhando mais com uma relação entre os voicings tocados pela guitarra e piano e a linha tocada pelo contrabaixo, do que necessariamente uma relação de funções dentro de uma tonalidade. A Figura 42 faz a junção desses dois elementos, sendo a linha de baixo na clave de fá e os voicings do piano elétrico na clave de sol.

Figura 42 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção B

The musical score for Figure 42 is presented in two systems, each containing four measures. The first system features the following chords: Gmaj7/B, Cm6, Gmaj7/B, and Bbm6. The second system features: Dmaj7/A, Ebmaj7/Bb, Dmaj7/A, and Cmaj7/G. The bass line is written in the bass clef, and the piano voicings are written in the treble clef.

Vale também dizer que a guitarra está tocando as mesmas notas que o piano elétrico, mas uma oitava abaixo.

Seguindo para o parâmetro melodia, em Revés, assim como Binky, a melodia da seção B é formada por frases de 4 compassos e tem ideias que contrastam com o material melódico que estava acontecendo na seção A.

Figura 43 – Planejamento Composicional - Melodia da seção B



A ideia presente no primeiro compasso da melodia de B se estende ao longo de toda essa seção, mudando apenas as alturas das notas.

Passando para o Tratamento Rítmico, assim como na peça modelada, Revés também tem uma mudança na fórmula de compasso com a chegada da seção B, mas diferentemente, ela não tem diversas mudanças da fórmula de compasso ao longo da seção, há apenas uma mudança em relação ao que já estava estabelecido na seção anterior (A). De maneira mais específica, em Binky, com a chegada da seção B, a fórmula de compasso muda de 3/4 para a seguinte ordem 4/4, 3/4, 4/4 e 4/4. Já em Revés, a fórmula de compasso sai de 3/4, que estava presente na seção A, e passa a ser 4/4 durante toda a seção B. A Figura 43 mostra a levada de bateria nos 4 primeiros compassos da seção B:

Figura 44 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção B



A Tabela 11 traz as características microestruturais da seção B de Revés traçando uma comparação em relação as características microestruturais de Binky.

Tabela 10 – Planejamento Composicional - Revés (seção B)

| Parâmetros | Binky (seção B) | Revés (seção B) |
|--------------------|---|--|
| Harmonia | Harmonia não funcional. Relação entre baixo e voicings. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |
| Melodia | Frases de 4 compassos. | Idêntico a peça modelada. |
| Tratamento Rítmico | Mudanças na fórmula de compasso: 4/4, 3/4, 4/4, 4/4 e depois 6/4. | Mudança na fórmula de compasso para 4/4 apenas. |

3.4 Parâmetros Microestruturais - Seção Ponte

Com a chegada da seção Ponte em Revés, o parâmetro Harmonia volta a atuar dentro do âmbito da harmonia tonal. Os acordes ressonantes tocados pela guitarra são pertencentes à tonalidade de Si menor. Todos os acordes tocados têm a presença das notas si e mi, pois a maneira como eles são tocados na guitarra deixa a primeira (mi) e segunda (si) corda do instrumento ressoando o tempo todo, sem pressioná-las em nenhuma casa.

Figura 45 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção Ponte

The figure shows two staves of musical notation for guitar chords. The first staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The chords are: Bm¹¹, Dmaj⁹, Gmaj⁷, and Em⁷. The second staff repeats the same sequence of chords: Bm¹¹, Dmaj⁹, Gmaj⁷, and Em⁷.

Especificamente na seção Ponte de Revés, não há a presença de uma melodia, de modo que, neste item, tal parâmetro será desconsiderado. Sobre o parâmetro restante, Tratamento Rítmico, nesta seção a fórmula de compasso volta a ser 3/4, mas a levada da bateria não é a mesma das outras seções com compasso ternário. Nesta seção a bateria marca semínimas no bumbo e acentua a troca dos acordes no prato. É importante ressaltar que as mudanças de acorde não acontecem sempre no primeiro tempo do compasso: em alguns momentos, essas trocas acontecem no contratempo.

Figura 46 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção Ponte



Outro aspecto importante de ser destacado antes de seguir para a próxima seção é a dinâmica da Ponte, que é toda piano. Ou seja, há uma queda na dinâmica em relação à seção que a antecede, os solos.

A tabela abaixo descreve algumas dessas características microestruturais da Ponte, além de fazer um comparativo com as características microestruturais de Binky:

Tabela 11 – Planejamento Composicional - Revés (seção Ponte)

| Parâmetros | Binky (seção Ponte) | Revés (seção Ponte) |
|--------------------|--|--|
| Harmonia | Harmonia tonal. Acordes ressonantes com cordas soltas. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |
| Tratamento Rítmico | Queda na dinâmica. Ataques antecipados nos pratos da bateria. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |

3.5 Parâmetros Microestruturais - Seção C

Os dois únicos parâmetros que serão considerados para a seção C são Melodia e Tratamento Rítmico. As Texturas são homofônicas durante a música toda, como já foi mencionado, e por isso estão sendo desconsideradas nestes itens. Já a harmonia da seção C é a mesma harmonia da Ponte, que foi mostrada no item 3.4. acima, portanto não será mostrada novamente.

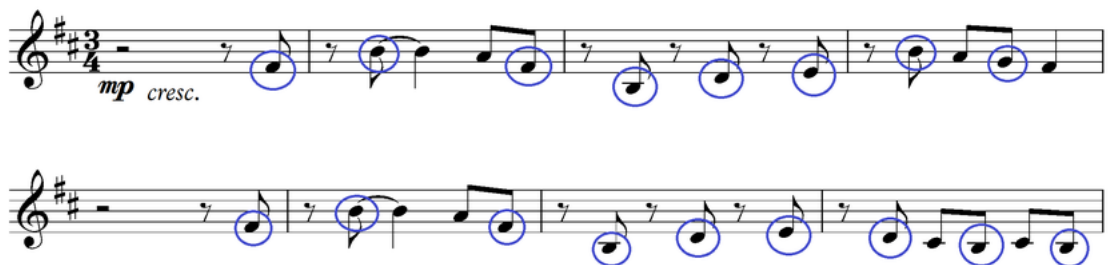
Sobre o parâmetro Melodia, na seção C ele é formado por duas frases de 4 compassos que são tocadas quatro vezes. Tal melodia é tocada em uníssono pelo trompete e saxofone tenor.

Figura 47 – Planejamento Composicional - Melodia da seção C



No que diz respeito ao Tratamento Rítmico, a seção C de Revés tem duas características interessantes de serem apontadas. A primeira é o fato de, assim como em Binky, ter a presença de diversas notas da melodia nos contratempos do compasso. A segunda característica é que a bateria muda para uma levada nos tambores, com bastante espaço para improviso e sempre em uma dinâmica crescente, da mesma maneira que acontece na música modelada. A figura abaixo mostra as notas da melodia que são tocadas no contratempo:

Figura 48 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção C



A Tabela 12 reúne as características microestruturais da seção C de Revés, fazendo uma comparação com os parâmetros de Binky que serviram de base para a construção das mesmas.

Tabela 12 – Planejamento Composicional - Revés (seção C)

| Parâmetros | Binky (seção C) | Revés (seção C) |
|------------|-----------------|-----------------|
|------------|-----------------|-----------------|

| Parâmetros | Binky (seção C) | Revés (seção C) |
|--------------------|---|---|
| Melodia | Frases de 4 compassos. | Idêntico a peça modelada. |
| Tratamento Rítmico | Antecipações na melodia. Levada de bateria com espaço para improviso. Dinâmica crescente. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |

3.6 Parâmetros Microestruturais - Seção D

Agora, nesta última seção, há mudanças significativas em cada um dos parâmetros. Começando pela Harmonia, na seção D há apenas dois acordes, os quais são tocados pela guitarra e pelo piano elétrico. Estes dois acordes são pertencentes à tonalidade de si menor. A Figura 49 mostra a maneira como a guitarra e o piano tocam os acordes na seção D da música Revés:

Figura 49 – Planejamento Composicional - Harmonia da seção D

The musical score for the harmony of section D is presented in two systems. The top system shows the guitar part, and the bottom system shows the piano part. Both parts are in 4/4 time and the key of B minor (two sharps: F# and C#). The guitar part consists of two measures. The first measure contains a Bm11 chord, and the second measure contains an Em9 chord. The piano part also consists of two measures. The first measure contains a Bm7 chord, and the second measure contains an Em9 chord. The piano part is written in a style that suggests a slow, sustained accompaniment, with blue lines indicating the movement of the notes.

Nos acordes tocados pelo piano elétrico a condução de vozes é feita por intervalos pequenos. Apenas duas notas se movimentam, a nota lá desce um tom para a nota sol e a nota si, que está na clave de fá, sobe uma quarta justa para a nota mi.

A Melodia da seção D, assim como as de outras seções, é formada por frases de quatro compassos.

Figura 50 – Planejamento Composicional - Melodia da seção D



Para finalizar as análises das características dos parâmetros microestruturais da composição original, o último parâmetro para se abordado é o Tratamento Rítmico. Tal parâmetro tem dois pontos para serem comentados neste item. Um deles é a presença do swing feel, algo que é muito característico na peça modelada. O outro é o andamento que diminui, passando de 125 bpm para 85 bpm. A Figura 51 mostra aproximadamente a levada de bateria que foi pensada para a seção D:

Figura 51 – Planejamento Composicional - Tratamento Rítmico da seção D



A próxima e última tabela mostra de maneira sintetizada as características dos parâmetros microestruturais da seção D de Revés, comparando-os com os parâmetros de Binky que serviram de base para os mesmos.

Tabela 13 – Planejamento Composicional - Revés (seção D)

| Parâmetros | Binky (seção D) | Revés (seção D) |
|------------|-----------------|-----------------|
| | | |

| Parâmetros | Binky (seção D) | Revés (seção D) |
|--------------------|---|--|
| Harmonia | Harmonia tonal. Uso predominante do 1° e 4° graus. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |
| Melodia | Frases de 4 compassos. | Idêntico a peça modelada. |
| Tratamento Rítmico | Diminuição do andamento. Presença do swing feel. | Idêntico a peça modelada. Idêntico a peça modelada. |

4 Conclusão

Este trabalho teve como seu objeto de análise a música Binky da banda Snarky Puppy, baseando-se na hipótese de que seria possível compor uma peça original que mantivesse a sonoridade da banda. Com esse objetivo, foi utilizada a metodologia da Modelagem Sistêmica (MORAES & PITOMBEIRA, 2013), que forneceu as ferramentas para extrair os aspectos de caráter estrutural de Binky, nos parâmetros: forma, harmonia, melodia, texturas e tratamento rítmico. Tais características foram usadas como base para o planejamento composicional da peça original Revés. A análise e o planejamento composicional possibilitaram um processo eficiente que seria pouco provável sem o uso da metodologia da Modelagem Sistêmica.

A música Binky foi analisada tanto através de parâmetros macroestruturais, como forma, quanto através de parâmetros microestruturais de cada uma das seções isoladas, como harmonia e tratamento rítmico. Um fator que distanciou em algum grau a peça original da peça analisada foi a mudança na instrumentação. Por outro lado, alguns pontos como a tonalidade e mudanças na fórmula de compassos tiveram que ser propositalmente diferentes, para não aproximar tanto uma composição da outra.

Para finalizar, pode-se concluir que até certo grau, é possível manter a sonoridade da banda Snarky Puppy através da metodologia da Modelagem Sistêmica, porém, há certos aspectos que não são possíveis de serem modelados, como o timbre da gravação e as partes que envolvem improvisos e solos. Ainda assim, foi demonstrado que é possível extrair algumas das características de Binky e reaplicá-las em outro contexto, mantendo algumas particularidades da banda.

Referências

BENWARD, B.; SAKER, M. **Music in Theory and Practice**. 8. ed. Nova Iorque: McGrawHill, 2008. v. 1. 434 p.

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.

FRIDMAN, A. L. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 355-371, 2018. DOI: 10.5965/1808312906082011355. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14021>. Acesso em: 11 jan. 2022.

KENNEDY, M. **The Concise Oxford Dictionary of Music**. 4. ed. Oxford University Press, 1996. 2397 p.

LÁZARO, L. E. C. **Coisa N 6: O Processo Composicional de Moacir Santos**. 2016. 105 p. Monografia (Curso de Graduação em Música) — Faculdade de Música Souza Lima.

MORAES, P. M.; PITOMBEIRA, L. Composição do Ponteio N 5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistêmica do Ponteio N 15 de Camargo Guarnieri. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 8 – 33, Janeiro 2013.

MUSIC, G. **GroundUP Music - About**. 2019. Disponível em: <https://groundupmusic.net/about>. Acesso em: 11 jan. 2022..

PUPPY, S. **Snarky Puppy - About**. 2021. Disponível em: <https://snarkypuppy.com/about>. Acesso em: 11 jan. 2022.

PUPPY, S. **Snarky Puppy - Music**. 2021. Disponível em: <https://snarkypuppy.com/music>. Acesso em: 11 jan. 2022.

PUPPY, S. **Binky**. Nova Iorque, 2012. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5kteHIFleTAF9U2LTSDYZ6?si=b599207d57164434>

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 272 p.

SCHOENBERG, A. **Harmonia**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 580 p.

SILVA, E. N. da. **Alter Bridge - Uma Nova Ponte no Rock: Processo Composicional a partir dos Shapes e Texturas da Composição Coeur D'Alene**. 2016. 162 p. Monografia (Curso de Graduação em Música) — Faculdade de Música Souza Lima.

TRAVAGLIA, L. F. **Revés**. 2022. Disponível em: https://soundcloud.com/lorenzoft/rev-es?si=f8ede13abfe540d48e9aa26f3aee8844&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing. Acesso em: 13 de jan.de 2022.

Anexos

Anexo A

BINKY

MICHAEL LEAGUE

The musical score for "Binky" is presented in two systems. The first system, marked with a box containing the letter 'A', includes staves for C MELODY, Bb MELODY, GUITAR, BASS, and PIANO. The C MELODY and Bb MELODY staves feature rhythmic patterns with 'SHAKERS' and 'CONGAS' markings. The GUITAR and BASS staves have similar rhythmic patterns. The PIANO part includes a 'BASS GTR' line. The second system, marked with a box containing the letter 'B', includes staves for C MEL, Bb MEL, BASS, and PNO. The C MEL and Bb MEL staves feature melodic lines with accents. The BASS and PNO staves have rhythmic patterns. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as 'mp'.

COPYRIGHT © 2012

2

19 **C**

C MEL

B₁ MEL

BASS

PNO.

27 **D**

GTR

BASS

PNO.

Musical score for measures 19-30. The score is divided into two systems. The first system (measures 19-26) includes staves for C MEL, B₁ MEL, BASS, and PNO. A box labeled 'C' is positioned above measure 19. The second system (measures 27-30) includes staves for GTR, BASS, and PNO. A box labeled 'D' is positioned above measure 27. Dynamics 'mf' are marked in measures 27, 28, and 29. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

3

35 **E**

C MEL

B \flat MEL

GTR

BASS

PNO.

43 **F**

C MEL

B \flat MEL

GTR

BASS

PNO.

Detailed description: This musical score consists of two systems of five staves each. The first system starts at measure 35 with a key signature change to E major, indicated by a box containing the letter 'E'. The staves are labeled C MEL, B \flat MEL, GTR, BASS, and PNO. The second system starts at measure 43 with a key signature change to F major, indicated by a box containing the letter 'F'. The staves are labeled C MEL, B \flat MEL, GTR, BASS, and PNO. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

4

51

C MEL

B> MEL

GTR

BASS

PNO.

59

59

C MEL

B> MEL

GTR

BASS

PNO.

63

5

65

C MEL

B> MEL

GTR

BASS

PNO.

C#m

C#m ARP CHORD WITH OPEN E PULL-OFFS. LET RING

mp LEGATO

C#m F#m A E C#m F#m

mp LEGATO

68

C MEL

B> MEL

GTR

BASS

PNO.

C#m C#m7 C#m7 C#m7/E

6

OPEN FOR SOLOS
PLAY MELODY 1ST & LAST X

76

C MEL

S^b MEL

GTR

BASS

PNO.

84

C MEL

S^b MEL

GTR

BASS

PNO.

Chords: C^{#m}, C^{#m7}, C^{#m6}, C^{#m7b9}

Dynamics: >

Accents: ^

Trills: tr

Slurs: ~

Rehearsal marks: []

Staff labels: C MEL, S^b MEL, GTR, BASS, PNO.

7

92

C MEL: **M** $\frac{4}{4}$ E_{sus}^9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 C \flat B \sharp SUS 7 C \flat B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

B \flat MEL: F \sharp 9 SUS 9 C \flat 9 SUS 7 D \flat C \flat 9 SUS 7 C \flat MAT 7 (\sharp ILL)

GTR: ESUS 9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 B \sharp SUS 7 B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

BASS: ESUS 9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 B \sharp SUS 7 B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

PNO: ESUS 9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 B \sharp SUS 7 B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

93

C MEL: $\frac{4}{4}$ E_{sus}^9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 C \flat B \sharp SUS 7 C \flat B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

B \flat MEL: F \sharp 9 SUS 9 G \sharp MAT 9 ESUS 9 E \sharp 9 D \flat C \flat 9 SUS 7 D \flat C \flat MAT 7 (\sharp ILL)

GTR: ESUS 9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 B \sharp SUS 7 B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

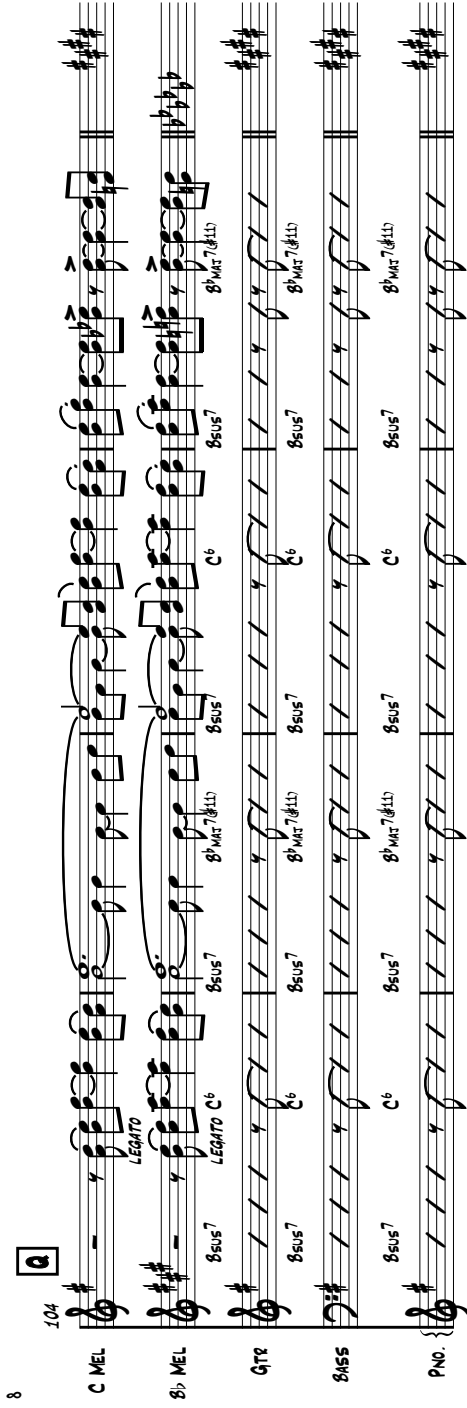
BASS: ESUS 9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 B \sharp SUS 7 B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

PNO: ESUS 9 F \sharp MAT 9 ESUS 9 D \sharp 9 B \sharp SUS 7 B \sharp MAT 7 (\sharp ILL)

8

104

Q



C MEL

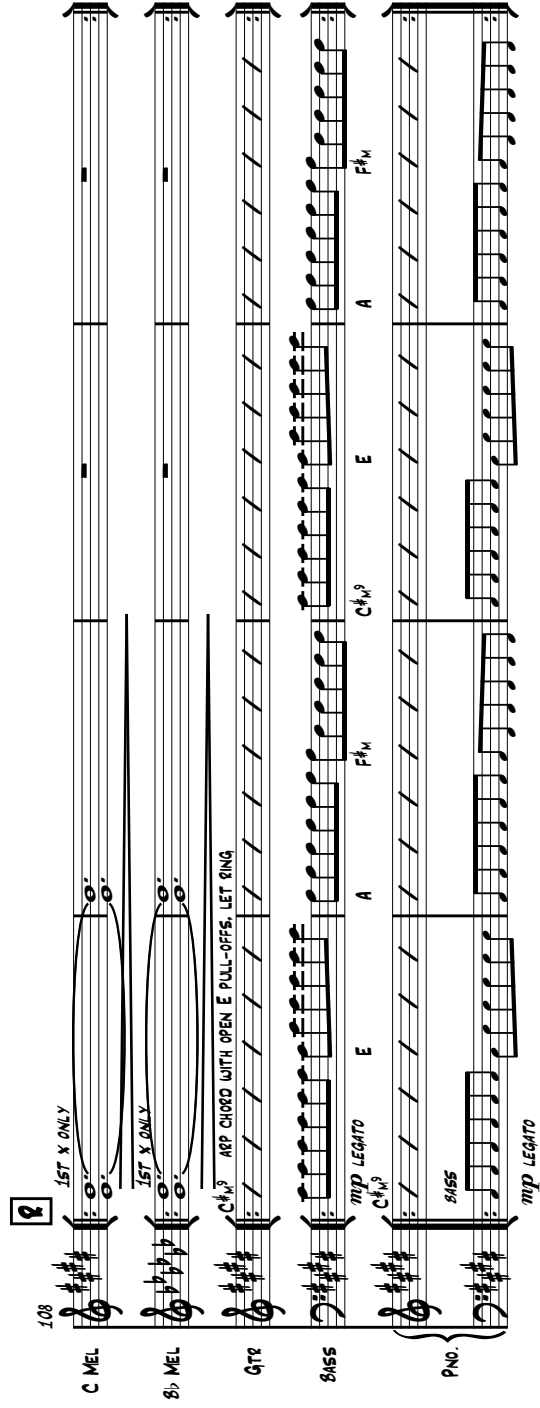
B \flat MEL

GTR

BASS

PNO.

108



C MEL

B \flat MEL

GTR

BASS

PNO.

9

4x - BUILD THROUGHOUT

S MELODY ON SYNTH ONLY 1ST X

112

C MEL

B₁ MEL

GTR

BASS

PNO.

ALT CHANGES LAST TIME: A

117

C MEL

B₁ MEL

GTR

BASS

PNO.

ALT CHANGES LAST TIME: A

10

122

C MEL *BIT.* **U** **MELODY 2ND/4TH X**
REPEAT AND FADE

SLOWER **DRUMS** **WITH BASS**

S> MEL **DRUMS** **WITH BASS**

GTR **DRUMS** **ON REPEAT** **C#M** **ON REPEAT** **HI VOICING, REVERS** **F#M**

BASS **DRUMS** **KEY BASS - HEAVY**

PNO. **DRUMS** **C#M** **THICK SYNTH** **F#M** **KEY BASS - HEAVY**

128

C MEL

S> MEL

GTR

BASS

PNO.

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems, 122 and 128. System 122 consists of five staves. The top staff is labeled 'C MEL' and contains a melodic line with a 'BIT.' marking and a box 'U' above it. Above the staff is the instruction 'MELODY 2ND/4TH X REPEAT AND FADE'. The second staff is 'S> MEL' with 'DRUMS WITH BASS' written above it. The third staff is 'GTR' with 'DRUMS ON REPEAT', 'C#M ON REPEAT', and 'HI VOICING, REVERS F#M' written above it. The fourth staff is 'BASS' with 'DRUMS KEY BASS - HEAVY' written above it. The fifth staff is 'PNO.' with 'DRUMS C#M THICK SYNTH F#M KEY BASS - HEAVY' written above it. System 128 also consists of five staves with similar instrument labels. The top staff 'C MEL' has 'C#M' and 'F#M' written above it. The second staff 'S> MEL' has 'C#M' and 'F#M' written above it. The third staff 'GTR' has 'C#M' written above it. The fourth staff 'BASS' has 'C#M' and 'F#M' written above it. The fifth staff 'PNO.' has 'C#M' and 'F#M' written above it.

Anexo B

Revés

Lorenzo F. Travaglia

$\text{♩} = 125$

Trumpet in B \flat

Tenor Saxophone

Electric Guitar

Electric Piano

Bass Guitar

$\text{♩} = 125$

Drum Set

mf

2

5

Musical score for measures 5-8. The score is for a jazz ensemble with the following parts: Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., E. Piano (Grand Staff), Bass, and Dr. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 5-8 are mostly rests for the Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., and E. Piano. The Bass part plays a steady eighth-note line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Dr. part plays a consistent eighth-note pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A *mf* dynamic marking is present in measure 5. The Dr. part includes accents (>) over the eighth notes in measures 5-8.

9

Musical score for measures 9-12. The score is for a jazz ensemble with the following parts: Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., E. Piano (Grand Staff), Bass, and Dr. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 9-12 are mostly rests for the Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., and E. Piano. The Bass part plays a steady eighth-note line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Dr. part plays a consistent eighth-note pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A *mf* dynamic marking is present in measure 9. The Dr. part includes accents (>) over the eighth notes in measures 9-12. The score ends with a *fill.....* in measure 12, indicated by a diagonal slash.

13

Musical score for measures 13-16. The score is for a jazz ensemble in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments and their parts are: Tpt. (Trumpet), Ten. Sax. (Tenor Saxophone), E. Gtr. (Electric Guitar), E. Piano (Electric Piano), Bass, and Dr. (Drums). Measures 13-14 feature a melodic line in the Tpt. and Ten. Sax. parts, starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and ending with a dotted quarter note G#4. The E. Gtr. part provides a rhythmic accompaniment of quarter notes G#2, C#3, G#2, C#3. The Bass part plays a simple bass line of quarter notes G#1, C#2, G#1, C#2. The Dr. part features a consistent pattern of eighth notes on the snare and bass drum, with accents on the snare notes.

17

Musical score for measures 17-20. The score continues from the previous system. Measures 17-18 feature a melodic line in the Tpt. and Ten. Sax. parts, starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and ending with a dotted quarter note G#4. The E. Gtr. part provides a rhythmic accompaniment of quarter notes G#2, C#3, G#2, C#3. The Bass part plays a simple bass line of quarter notes G#1, C#2, G#1, C#2. The Dr. part features a consistent pattern of eighth notes on the snare and bass drum, with accents on the snare notes.

4

21

Musical score for measures 21-24. The score is for a jazz ensemble in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., E. Piano, Bass, and Dr. The Tpt. and Ten. Sax. parts are silent. The E. Gtr. part consists of four chords: F#m7b9, C#m7b9, G#m7b9, and F#m7b9. The E. Piano part has a bass line of quarter notes (F#, C#, G#, F#) and a treble line of quarter notes (F#, C#, G#, F#). The Bass part has a bass line of quarter notes (F#, C#, G#, F#). The Dr. part has a consistent pattern of eighth notes with accents.

25

Musical score for measures 25-28. The score is for a jazz ensemble in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., E. Piano, Bass, and Dr. The Tpt. and Ten. Sax. parts are silent. The E. Gtr. part consists of four chords: F#m7b9, C#m7b9, G#m7b9, and F#m7b9. The E. Piano part has a bass line of quarter notes (F#, C#, G#, F#) and a treble line of quarter notes (F#, C#, G#, F#). The Bass part has a bass line of quarter notes (F#, C#, G#, F#). The Dr. part has a consistent pattern of eighth notes with accents.

29

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr. simile

33

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr.

6

37

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr.

41

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr.

fill.....

Solos
Sax Tenor 1x
Trompeta 2x

7

45

Tpt. C#m B C#m B

Ten. Sax. C#m B C#m B

E. Gtr. Bm A Bm A

E. Piano

Bass

Dr. simile

49 C#m B A Am⁶

Tpt. C#m B A Am⁶

Ten. Sax. C#m B A Am⁶

E. Gtr. Bm A G Gm⁶

E. Piano Bm A G Gm⁶

Bass

Dr.

8

53

C#m B C#m B

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr.

57

C#m B A Am⁶

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr.

61 A maj7/C# Dm⁶ A maj7/C# Cm⁶

Tpt. 

Ten. Sax. 

E. Gtr. 

E. Piano 

Bass 

Dr. 

65 E maj⁹/B F maj⁹/C E maj⁹/B D maj⁹/A

Tpt. 

Ten. Sax. 

E. Gtr. 

E. Piano 

Bass 

Dr. 

10

69

Musical score for measures 69-72. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., E. Piano, Bass, and Dr. The E. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords Bm¹¹, Dmaj⁹, Gmaj⁷, and Em⁷. The Bass and Dr. parts provide a steady accompaniment. Dynamics are marked *p*.

73

Musical score for measures 73-76. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Tpt., Ten. Sax., E. Gtr., E. Piano, Bass, and Dr. The E. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords Bm¹¹, Dmaj⁹, Gmaj⁷, and Em⁷. The Bass and Dr. parts provide a steady accompaniment. Dynamics are marked *p*.

77 Tocar 4x - crescendo
Melodia apenas teclado na 1x

Tpt. *mp cresc.*

Ten. Sax. *mp cresc.*

E. Gtr. *mp*
Bm¹¹ Dmaj⁹ Gmaj⁷ Em⁷

E. Piano *mp cresc.*

Bass *mp cresc.*

Dr. Groove nos tambores

81 *mp cresc.*

Tpt. *mp cresc.*

Ten. Sax. *mp cresc.*

E. Gtr. *mp*
Bm¹¹ Dmaj⁹ Gmaj⁷ Em⁷

E. Piano *mp cresc.*

Bass *mp cresc.*

Dr. *mp cresc.*

12 $\text{♩} = 85$ $\text{♩} = \text{♩} \text{ } \overset{3}{\curvearrowright}$ **Tocar 4x**
Melodia entra na 2x

85

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr. Bm^{11} Bm^{11} Em^9

E. Piano

Bass $\text{♩} = 85$ $\text{♩} = \text{♩} \text{ } \overset{3}{\curvearrowright}$

Dr.

89

Tpt.

Ten. Sax. Bm^{11} Em^9 Bm^{11} Em^9

E. Gtr.

E. Piano

Bass

Dr. simile

93 13

tocar 8va na última vez >

Tpt.

Ten. Sax.

E. Gtr. Bm^{11} Em^9 Bm^{11}

E. Piano

Bass

Dr.

