

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**PROCESSOS COMPOSICIONAIS E DE PRODUÇÃO DE UMA PRODUÇÃO
FONOGRÁFICA**

CLEOMENES ALVES DA SILVA JUNIOR

Porto Alegre

2019

CLEOMENES ALVES DA SILVA JUNIOR

**PROCESSOS COMPOSICIONAIS E DE PRODUÇÃO DE UMA PRODUÇÃO
FONOGRÁFICA**

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentado ao Departamento de Música do
Instituto de Artes da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito para a
obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Zanatta

Porto Alegre

2019

CIP - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, Cleomenes Alves da Silva e Marlene José de Amorim, por todo o apoio, todo o incentivo, a atenção e o carinho dados a mim em toda minha vida.

Agradeço a minha namorada, Lisi Kieling, por ser meu braço direito nesse momento de fluxo intenso e me apoiar sempre que possível.

Agradeço ao meu tio Valdir Amorim por acreditar em mim e apoiar o meu projeto.

Agradeço aos músicos Ras Vicente, Mateus Albornoz, Ronaldo Pereira, Tomás Piccinini e Fernando Catatau, que toparam fazer parte do trabalho e contribuíram generosamente com suas musicalidades.

Agradeço aos professores do Bacharelado em Música Popular por todo conhecimento e vivências compartilhadas.

Agradeço a todos amigos, alunos colegas de aula e profissão com quem dividi a vida nos últimos anos.

Agradeço a música por proporcionar encontros incríveis, momentos únicos e memoráveis e trazer ensinamentos eternos.

“Don't play what's there, play what's not there.”

Miles Davis

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso apresenta quatro composições de minha autoria, gravadas ao vivo e mixadas no Estúdio Soma, em Porto Alegre (RS), em outubro de 2019. O trabalho também conta com um memorial descritivo sobre os processos de composição, arranjo, produção, ensaios, gravação e mixagem desses fonogramas. Os arranjos das faixas estão nos anexos. Todas as músicas são inéditas e foram compostas no ano de 2019 especificamente para este trabalho.

Palavras-chave: Produção fonográfica. Composição. Arranjo. Gravação. Jazz. Música Instrumental. Reggae. Performance ao vivo. Jazz Combo. Hip Hop.

ABSTRACT

This graduation paper presents four authorial compositions recorded live and mixed at Soma Studio, in Porto Alegre, Brazil, in October 2019. It includes a descriptive memorial about the composition, arrangement, production, rehearsals, recording, and mixing processes for these phonograms. The sheet music is present in the Attachments. All songs are unreleased and were composed in 2019 specifically for this work.

Keywords: Phonographic Production. Composition. Arrangement. Recording. Jazz. Instrumental Music. Reggae. Live performance. Jazz Combo. Hip Hop.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Screenshot do projeto de guia de neo samba no Logic.....	20
Figura 2 Screenshot do arranjo de neo samba no Musescore.....	21
Figura 3 - Músicos reunidos em frente ao Estúdio Gaia	24
Figura 4 - Registro do ensaio na casa do Mateus.....	24
Figura 5 - Naípe de Sopros na sessão de gravação	28
Figura 6 - Seção rítmica na sessão de gravação	28
Figura 7 - Registro da equipe que participou da gravação reunida após a sessão	29
Figura 8 - Pedal Hall of Fame 2.....	31
Figura 9 - Pedal Memory man Deluxe.....	31
Figura 10 - Linhas de baixo em Trilha	33
Figura 11 - Tema de Trilha	34
Figura 12 - Convenção rítmica em Trilha	34
Figura 13 - Interlúdio de sopros em Trilha 1.....	36
Figura 14 - Interlúdio de Sopros em Trilha 2.....	36
Figura 15 - Coda em Trilha.....	37
Figura 16 - <i>Voicings</i> Luv Song	38
Figura 17 - Linha de baixo em Luv Song.....	38
Figura 18 - Célula da alfaia no Maracatu de Baque Virado.....	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - TRAJETÓRIA	10
2 REFERÊNCIAS MUSICAIS E ESCOLHAS ARTÍSTICAS	16
2.1 Pré-Produção	17
3 PROCESSO COMPOSICIONAL	19
3.1 Ensaios	21
3.2 Montagem e gravação	25
3.3 Mixagem.....	29
4 AS MÚSICAS:	33
4.1 Trilha:	33
4.2 Luv Song.....	37
4.3 Neo Samba	39
4.4 Sidra	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS:.....	44
ANEXOS	45
Ficha Técnica dos Fonogramas:	45
Partituras	47

1 INTRODUÇÃO - TRAJETÓRIA

Nasci na cidade de São Paulo (SP) no dia 08 de março de 1994. Logo após meu nascimento, minha família se mudou para Caxias do Sul (RS).

Meu primeiro contato com a música foi em casa. Meu pai é metalúrgico aposentado e violonista e compositor cancionista por hobby. Tenho muitas lembranças de ouvi-lo cantarolando melodias e dedilhando acordes na sua solidão em casa. Desde cedo meus pais me incentivaram a aprender um instrumento, tanto que ganhei a minha primeira flauta doce por volta dos dois anos. Frequentávamos a igreja evangélica Assembleia de Deus, sede matriz em Caxias do Sul, onde comecei a frequentar o coral infantil aos 2 anos de idade. No coral foi onde tive minhas primeiras práticas musicais. Após os ensaios, aconteciam as aulas de flauta doce e iniciação musical. Foi onde aprendi as primeiras notas e tive o primeiro contato com a música escrita. Não tenho lembrança da primeira vez que li uma partitura na vida, foi por volta dos 4 ou 5 anos, nas classes da igreja. Essas lembranças descritas até agora, tive conhecimento através de relatos dos meus pais, fotografias e um mergulho profundo às minhas memórias mais antigas.

Minha irmã foi uma peça importante na minha iniciação musical. Com ela tive umas duas aulas de violino quando ela tomava algumas lições com a regente do coral infantil. Não seguimos adiante na ideia do violino, nem eu, nem ela. Ela, 11 anos mais velha do que eu, me levava a muitos lugares, desde encontros com amigos do colégio a concertos de música. Ela tinha muitos amigos musicistas na igreja que também tocavam na orquestra sinfônica da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e na orquestra municipal de Caxias do Sul. Por conta disso, ela me levava com muita frequência aos concertos das orquestras. Em casa, com ela e com seus amigos, assisti muita MTV¹, ouvi muito pagode. Absorvi muita música através dessas vivências com ela na minha infância.

A partir do contato frequente com a música, tive vontade de aprender um instrumento para fazer parte da orquestra da igreja. Aos 8 anos, em uma viagem com

¹ Canal de televisão norte-americano, na época voltado principalmente à programação musical.

minha família a São Paulo, meus pais me deram meu primeiro saxofone. Era um Veril Bentley bem antigo, comprado de um saxofonista da orquestra da igreja que meus pais frequentavam quando moravam na Zona Leste de São Paulo.

Ao voltar a Caxias do Sul comecei a ter aulas de saxofone alto com uma saxofonista da orquestra da igreja e em alguns meses passei a fazer parte do grupo, grupo este que era composto por musicistas em formação (como a saxofonista que me deu aulas) e músicos profissionais, sendo estes, a maioria, iniciados nas atividades da igreja. Dos 9 aos 16 anos fiz parte da orquestra Estrela da Manhã, que ensaiava semanalmente às terças e se apresentava todos os domingos no culto² da manhã. A orquestra foi onde tive minhas primeiras práticas como saxofonista. Paralelamente à orquestra, incentivado pelo maestro, comecei a fazer aulas particulares de saxofone com o professor Paulo Johann³, com quem tive um aprofundamento técnico no instrumento e tive acesso a outras referências sonoras, como David Sandborn, Joshua Redman e Maceo Parker. Fiz aulas com ele dos 10 aos 14 anos de idade. Minha querida mãe, que é cabelereira de profissão, foi a grande responsável por essas aulas: ela me levava, me buscava e pagava, fazia tudo o que fosse possível para que eu conseguisse participar.

Apesar das vivências musicais e aulas, nessa fase da minha vida não tive muito foco e disciplina no estudo musical individual. Mas toda essa vivência foi fundamental na minha formação: tinha contato com a prática musical pelo menos 3 vezes por semana (ensaios da orquestra, coral, apresentações na igreja e aulas particulares de saxofone).

Por questionar os valores e ideologias cristãos desde cedo, aos 15 anos comecei a me afastar da igreja. Consequentemente, me afastei do saxofone. Nesse período de mudanças e "rebeldia", comecei a aprender violão de forma autodidata por meio de cifras na internet com o instrumento do meu pai. De quebra, ainda ganhei umas dicas dele. Muitas das vezes ele queria tocar quando eu estava praticando; por conta disso, acabou me dando um violão de cordas de aço, para que eu deixasse o violão dele em

² Encontro religioso.

³ Pianista e saxofonista caxiense.

paz. Nesse período comecei a ter vivências com a música popular e a tocar em rodinhas de violão com amigos da escola.

Foi só no primeiro ano de universidade, quando estudava Engenharia Ambiental na UCS, que eu tive minha primeira banda de garagem, que era composta por bateria, baixo, guitarra, voz e eu no saxofone, momento no qual voltei a tocar. Era um hobby para todos, ninguém tinha grandes pretensões, nos reuníamos para nos divertir. Nem tínhamos um nome. Depois de 2 anos de união e algumas mudanças na formação, chegamos ao nome Deskareggae. O repertório dialogava com o que a gente gostava de ouvir: tocávamos músicas de Bob Marley, The Congos, Sublime, Red Hot Chili Peppers, Skatalites e Goldfinger. Nessa época eu estava trabalhando em uma pequena gráfica como auxiliar de impressão e à noite tinha aulas na universidade; não sobrava muito tempo para estudar música, e o tempo que sobrava eu dedicava à boemia. Então, basicamente, eu só tocava nos ensaios. Foi nessa prática de ensaios semanais que comecei a praticar a improvisação e ter interesse em aprofundar meus conhecimentos musicais.

Na véspera de Natal do ano de 2012 tive uma queda de skate em que ocorreu uma luxação no meu ombro esquerdo; foi o primeiro incidente em que meu ombro saiu do lugar. Após o acidente, tirar o ombro do lugar virou um evento esporádico, até se tornar recorrente. Por conta disso, fiz as investigações médicas necessárias e descobri que precisaria operar os dois ombros: eu tinha um desgaste no ombro que fazia com que ele deslocasse com facilidade. Nesse período, de 2013 a 2014, fiz 2 cirurgias, uma em cada ombro. Foi um período de repouso físico intenso e afastamento do trabalho, período em que tive muito tempo para refletir sobre a vida e sobre o que eu estava fazendo até então, um período que comecei questionar hábitos nocivos e a levantar de uma depressão. Nessa época, comecei a estudar música com mais intensidade e passei a frequentar a Casa Paralela⁴ em Caxias do Sul. A partir de novas trocas, comecei a escutar novas referências sonoras. Conheci o som de James Brown, Fred Wesley, Miles Davis, Buddy Guy, Muddy Waters, Airto Moreira, Quarteto Novo e Hermeto Pascoal.

⁴ Espaço coletivo de arte.

No ano de 2014 também aconteceu o primeiro e único show da Deskarregae; fiz alguns shows com a banda Catavento⁵ e gravei com a banda Iru Guru Rudá⁶, gravação que foi minha primeira experiência em estúdio, na Acit, em Caxias do Sul. Como cachê antecipado da gravação de 5 faixas, recebi uma flauta transversa Eagle nova, que inclusive foi usada nas gravações após algumas semanas de aprendizado autodidata. Naquele ano, um amigo me emprestou alguns CDs de jazz, dentre eles discos de: Charlie Parker, Art Blakey and the Jazz Messengers, Tom Jobim e Chet Baker. A escuta desses discos me marcou e abriu meus ouvidos para o jazz. Passei a ouvir música instrumental intensamente. Nessa época eu estava decidido a estudar música, aproveitei que não estava trabalhando e recebendo seguro desemprego e estudei por minha própria conta para o vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre. Para isso, tranquei a faculdade de Engenharia. Sentia uma sede muito grande de mudar de ares e aprofundar meu conhecimento na música. Passei no vestibular da UFRGS.

Em 2015, cheguei em Porto Alegre para estudar na UFRGS, o que considero um grande privilégio e oportunidade na minha vida, o qual só aconteceu por conta da ajuda financeira dos meus pais. Conheci muitos musicistas na universidade, com quem estudei e fiz muito som. Logo de cara tive acesso a um mar de referências novas. Minha paixão pela música instrumental se intensificou.

Em pouco tempo de moradia em Porto Alegre me juntei com a banda de um grande amigo que conheci através da UFRGS, Guilherme Rech⁷. Com a Êxodo Urbano tocamos reggae, ska e samba rock, e fizemos shows em bares e eventos da cidade de Porto Alegre durante uns 5 meses. A banda findou por que dois dos integrantes não eram músicos de profissão e não estavam tendo espaço na agenda para ensaios e shows. Eu e o Rech nos juntamos com o percussionista Chico Lohmann⁸ e formamos a Sabiá Mussambê, grupo em que trabalhamos um repertório que ia de Hermeto Pascoal a Bob Marley, passava por Jorge Ben e flertava com os Afro-sambas de Baden e Vinicius. Com esse grupo tocamos em diretórios acadêmicos no Campus do Vale e em

⁵ Banda caxiense com três discos lançados.

⁶ Banda caxiense idealizada e regida por Gus Chemello.

⁷ (1991) Compositor, cantor e guitarrista porto alegreense.

⁸ (1987) Percussionista e geólogo teutoniense.

bares e eventos da cidade de Porto Alegre durante o segundo semestre. Embalados em uma junção harmoniosa, tivemos o ímpeto de viajar até o Rio de Janeiro de carro durante o verão de 2015 para 2016, com o objetivo de fazer som. Nessa viagem, paramos nas cidades de Florianópolis, Ubatuba, Paraty, Rio de Janeiro e Teresópolis, na ida, e Paraty e Florianópolis, na volta. Ficamos em torno de uma semana em cada lugar. Nos hospedamos em hostels, *campings*, praias, casas de amigos antigos e amigos que conhecemos na estrada. Tocamos na maior parte das vezes na rua, mas também tocamos em bares e hostels. Usávamos o dinheiro que ganhávamos para pagar hospedagem, gasolina e alimentação. Durante essa viagem, que durou 2 meses, conhecemos muitos viajantes, artistas e musicistas, com quem tocamos e tivemos trocas entre diferentes linguagens. Foi uma viagem de grande enriquecimento artístico e musical.

Voltei a Porto Alegre em março de 2016 com vontade de estudar intensamente. Durante a viagem, tive um mergulho nas profundezas do meu ser e percebi que gostaria de aprofundar meus conhecimentos técnicos na flauta e no saxofone. Logo procurei um professor de saxofone e flauta, busquei por alguém que tocasse os dois instrumentos. Um amigo me indicou Pedrinho Figueiredo⁹, com quem tive em torno de cinco aulas. Foram bem importantes esses encontros, os direcionamentos que Pedrinho me deu fortaleceram minha base enquanto instrumentista. Também em 2016 participei da big band do Instituto de Artes tocando sax alto e fiz alguns shows e gravações como freelancer. Nesse ano também comecei a tocar sax soprano, instrumento que eu já possuía mas não tinha o hábito de praticar/tocar.

Em 2017 toquei no Planeta Atlântida ao lado da Samba e Amor¹⁰. Participei pela primeira vez de um grupo de jazz, o Quarteto, que foi um grupo de estudos de linguagem jazzística, onde tocávamos *standards* de jazz e música brasileira. No segundo semestre passei a integrar a banda Trabalhos Espaciais Manuais (TEM)¹¹, de quem já era fã antes de entrar. Fiz também shows e gravações como freelancer.

⁹ (1965) Flautista, saxofonista, arranjador nascido em Teresópolis - RJ

¹⁰ Banda porto-alegrense

¹¹ Big band instrumental porto-alegrense

Em 2018 toquei no Pepsi Twist Land¹² com a TEM. Integrei o Quintéto¹³, que foi a continuidade do Quartéto. Participei e produzi o Instituto Radiola¹⁴. Fiz diversos shows com a TEM em Porto Alegre, região metropolitana e Santa Catarina. Participei das gravações do disco Ansiedade na Cidade¹⁵ da Catavento. Gravei também o disco NUMA¹⁶, do meu colega de banda Ettore San Felice¹⁷. Participei do tributo a Fela Kuti regido por Idowu Akinruli¹⁸. Lancei um clipe com a TEM no Som no Salão¹⁹, da UFRGS. Toquei com a TEM no Festival MECA. Comecei a lecionar aulas particulares de saxofone na Casa da Música²⁰.

2019 foi um ano de alta proatividade e muito trabalho, posso dizer que foi ano em que mais tive gigs²¹ e alunos, em todos estes anos de música. No carnaval toquei com a TEM no Festival Psicodália 2019²². Fiz shows com o Instituto Radiola e passei a Integrar a Quinzê²³, com quem fiz shows em bares e eventos. Também fiz shows como freelancer. Recentemente gravei com a TEM uma composição de minha autoria nos estúdios da Áudio Porto²⁴ que irá ser lançada no início do próximo ano.

Neste ano também realizei a gravação do meu primeiro trabalho autoral, que faz parte deste trabalho de conclusão de curso, que se enquadra na modalidade de produção fonográfica. Trabalho que, depois de concluído, será disponibilizado nas plataformas de *streaming* Spotify, Deezer e YouTube.

¹² Festival que aconteceu na praia de Atlântida e contou com atrações como: Gilberto Gil, Criolo e Baiana System.

¹³ Grupo porto-alegrense de música instrumental formado por: Ras Vicente, Bruno Neves, Rodrigo Arnold, Gabriel Gorski e Cleomenes Junior.

¹⁴ Banda instrumental porto-alegrense com pesquisa na música jamaicana.

¹⁵ Disco gravado e lançado em 2018 financiado pelo Natura Musical. disponível em:

<https://catavento.bandcamp.com/album/ansiedade-na-cidade>

¹⁶ Nenhuma Unidade Máxima Absoluta - disponível em:

<https://open.spotify.com/album/3BRd1YcY14XzpSSmHESjYI>

¹⁷ (1988) Baixista, flautista e compositor porto-alegrense.

¹⁸ Músico multi-instrumentista e dançarino nigeriano.

¹⁹ Edital musical para realização de apresentação musical no Salão de atos da UFRGS.

²⁰ Escola de música com 10 anos de atividade localizada na R. Gonçalves de Carvalho.

²¹ Gíria utilizada por músicos para se referir a uma apresentação musical.

²² Festival que acontece em Rio Negrinho (SC) desde 2005 e que, na edição de 2019, contou com atrações como Hermeto Pascoal, Tom Zé, Hamilton de Holanda e Azymuth.

²³ Banda porto-alegrense de música instrumental brasileira.

²⁴ Estúdio musical localizado na cidade de Porto Alegre.

2 REFERÊNCIAS MUSICAIS E ESCOLHAS ARTÍSTICAS

O repertório que me inspirou para este trabalho é de uma escuta de tempos antigos e de tempos presentes. Artistas como Bob Marley and The Wailers, Groundation, Skatalites, Tommy MCoook, Roy Hargrove, RH Factor, Hermeto Pascoal, Baden Powell, Airto Moreira, Moacir Santos, B-Negão e os Seletores de Frequência, Tom Jobim, John Coltrane, Miles Davis, Erykah Badu, Kamasi Washington, Kenny Garrett, entre muitos outros, me motivam continuamente a criar e buscar uma identidade artística e musical.

Sobre o caminho a ser trilhado nas composições, escolhi o Reggae²⁵, Dub²⁶, Hip Hop, e o Jazz como referências. Fui fisgado pelo Reggae a muitos anos, gosto muito das batidas e do ritmo. As linhas de baixo cíclicas e graves me fazem viajar longe. Também considero uma música de grande importância social, muitos artistas do reggae falam sobre as desigualdades sociais, sobre racismo, criticam o sistema da maneira como ele funciona, também falam sobre o amor, sobre a vida e a espiritualidade. É uma música que me relaxa e gera reflexão. Também escuto rap a muitos anos, na adolescência fui a inúmeras festas e shows de hip hop e rap, captado pelas batidas envolventes e pela poesia. O Jazz neste trabalho, é sobre a atmosfera de criação e

²⁵ "O reggae tradicional se popularizou em 1968 costumava utilizar os metais do ska, a batida lenta do rocksteady, o shuffle beat e do blues de Nova Orleans e os ritmos africanos sincopado. A guitarra marca os tempos 2 e 4 do compasso de quatro batidas, enquanto o baixo enfatiza a primeira e a terceira batida. O papel da bateria foi absorvido pela percussão da guitarra e do baixo, então o papel do baterista foi reduzido. No entanto, o ritmo da bateria assumiu um caráter muito específico chamado de One-drop (com apenas a terceira batida de um compasso de quatro batidas acentuada).

O termo reggae passou a abranger uma grande variedade de estilos. Tornou-se um termo genérico usado para descrever a música que a precedeu e os estilos que vieram depois, como dancehall e ragga. Esse uso abrangente foi espelhado na América como por exemplo usar o termo rock and roll para significar uma grande variedade de estilos que se encaixam sob um guarda-chuva geral. Como resultado, muitos artistas se descreveram como músicos de reggae quando tinham estilos muito divergentes. O estilo de reggae mais conhecido internacionalmente é a variedade de raízes que foi popularizada por Bob Marley e Wailers na década de 1970. A variedade de raízes do reggae foi marcada pelo uso de uma formação de bandas de rock e letras que tendiam a se concentrar em questões relacionadas ao Rastafari. [...]

(Mokovitz, 2006 pg. 253 - tradução livre)

²⁶ "O Dub faz parte dessa incrível capacidade de reciclagem. Envolve pegar o passado recente ou o antigo (em termos de reggae, seis meses atrás pode ser pré-histórico) e remodelá-lo para atender às exigências contemporâneas do presente. (Lloyd Bradley. "Bass Culture, When Reggae Was King)

A prática de criar música dub decorre da criação de versões instrumentais de singles populares para colocar nos lados B de gravações em vinil de 45 RPM. O estilo é alcançado pegando uma música completa e retirando a maior parte do material da melodia em uma nova mixagem da música. Assim, não há vocais ou partes instrumentais principais. O material restante é a bateria e o baixo, geralmente chamados de dub plate (Moskovitz, 2006 pg 94)

improvisação coletiva, é sobre as harmonias e arranjos. Posso dizer que o meu objetivo era em compor músicas para improvisar sobre elas. Junto das referências trouxe minha vontade de experimentação.

2.1 Pré-Produção

Desde o início do processo pensei que seria interessante gravar ao vivo, para tirar um som orgânico e com a atmosfera da criação coletiva e da improvisação. Outro fator que me motivou a gravar ao vivo foi a possibilidade de filmar a gravação, uma ideia que “mataria dois coelhos com uma cajadada só”, som e vídeo em uma só sessão.

Em uma conversa com meu amigo e ex-colega de apartamento João Pedro Cé²⁷, em meados de fevereiro, contei a ele que estava compondo uma das músicas para naipe de 6 sopros e seção rítmica (piano, baixo e bateria) e que nas outras músicas faria uma formação menor. Ele me levantou algumas questões nas instâncias de produção musical e logística de execução do projeto, além de questionamentos sobre a viabilidade de realmente executar e produzir uma logística de ensaios para um grupo de 9 pessoas, sendo que com alguns dos instrumentistas necessários para executar a composição eu não tinha grandes proximidades. Com essas reflexões, descartei a composição do trabalho e parti para as próximas músicas. Defini uma formação com um naipe de 3 saxofones, baixo, piano e bateria, totalizando 6 instrumentistas na banda.

O próximo passo foi definir quem iria participar do projeto e falar com os músicos, definir a quantidade de músicas e quantidade de ensaios. Também era preciso fazer um orçamento para ter ideia de quanto iria gastar em ensaios, alimentação e ajudas de custo. Como foi um trabalho que exigiu uma boa dose de comprometimento de todos os músicos, achei que seria justo levar um lanche e pagar uma ajuda de custo referente aos transportes e ao tempo dedicado para o trabalho.

Considerei dois fatores como importantes na escolha dos músicos: proximidade afetiva e experiência com as linguagens escolhidas para o trabalho. Chamei amigos

²⁷ (1987) Compositor, guitarrista e produtor musical porto-alegrense.

que estavam por perto e que também se enquadravam no segundo fator, que era a vivência nas linguagens propostas. Os músicos convidados foram: Ras Vicente²⁸, Ronaldo Pereira²⁹, Tomás Piccinini³⁰, Mateus Albornoz³¹ e Fernando Catatau³²..

²⁸ (1991) Pianista e compositor porto-agreense.

²⁹ (1992) Saxofonista e compositor novo-hamburguense.

³⁰ (1991) Multi-instrumentista e multiartista porto-alegreense.

³¹ (1994) Contrabaixista, violonista e cantor porto-alegreense.

³² (1984) Baterista porto-alegreense.

3 PROCESSO COMPOSICIONAL

Neste trabalho, me coloquei na posição de arranjador. Entender um pouco da linguagem de cada instrumento e ouvir referências atentamente foi fundamental para esse processo. Estava buscando compor músicas novas e direcionadas para a formação instrumental do trabalho. Escrevi pensando nos instrumentos e instrumentistas. A metodologia utilizada para passar as músicas para todos foi a utilização de partituras, escritas utilizando o software MuseScore 3³³. Também preparei uma guia em mp3, utilizando inicialmente o Reaper e, depois, para a maior parte do processo, o Logic Pro X³⁴. Fiz esse trabalho de produção para conseguir explicitar com clareza as minhas ideias musicais e também otimizar o processo. Baseado nas minhas experiências com práticas musicais em grupo, e consciência das agendas cheias dos músicos participantes do trabalho, busquei facilitar a vida de todos levando um material musical sólido e claro para trabalharmos.

Enquanto músico instrumentista, saxofonista e flautista, gosto muito de tocar e estudar *standards*³⁵ de jazz e música brasileira. Penso que a busca pelos sons, pelo aperfeiçoamento na improvisação e na criação coletiva foi e é fundamental para o desenvolvimento da minha musicalidade e liberdade de criação.

A música instrumental bate forte em mim, tive o privilégio de ter a infância e a adolescência rodeada de concertos musicais. Acredito que foi aí que comecei a abrir os ouvidos para a música instrumental.

Compor para mim é uma estrada de muitos caminhos e incertezas, é uma prática que me coloca na posição de decidir e escolher direções a todo momento. Por isso, tenho momentos extremamente prazerosos e fluídos e momentos de dor e sofrimento. É uma prática que se assemelha muito com a vida: uma caixinha de surpresas com muitas sensações e emoções, uma constante de descobertas, alegrias, realizações e frustrações.

Meu processo composicional é fortemente baseado na voz como instrumento de criação, geralmente começo cantarolando alguma melodia, gravo e escrevo o que me

³³ Editor de partituras para Linux, Windows e Mac.

³⁴ Software DAW (Digital Audio Workstation) para plataforma Mac OS X.

³⁵ Repertório comum na prática musical.

agrada e vou avançando em outras esferas da composição. O pontapé inicial para as melodias também pode partir de uma sequência harmônica feita no violão, teclado ou até mesmo uma sequência de *voicings*³⁶ escrita no Musecore (Figuras 1 e 2). Não tenho uma regra, neste trabalho tive diferentes formas de iniciar as composições. Arranjo e composição andaram juntos, e a voz foi ferramenta fundamental de criação.

Enquanto compositor, neste trabalho, meu maior objetivo foi em compor músicas que comunicassem algo às pessoas. Minha estratégia para isso foi buscar melodias cantáveis, compondo de forma intuitiva, e criar atmosferas rítmicas cíclicas e envolventes. Só vou saber se esse objetivo foi alcançado quando lançar este trabalho.



Figura 1 Screenshot do projeto de guia de neo samba no Logic

³⁶ disposição de notas escolhidas a partir de um acorde

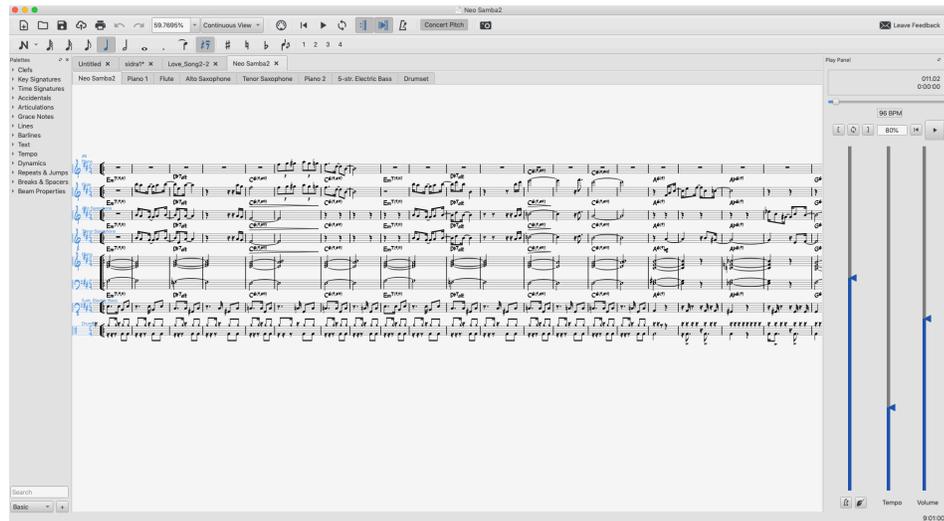


Figura 2 Screenshot do arranjo de neo samba no MuseScore

3.1 Ensaios

O planejamento de ensaios aconteceu na fase de pré-produção. Decidido a gravar 4 faixas, pensei que 8 ensaios seriam suficientes para dar conta dos arranjos, totalizando dois ensaios por música. Sondei os músicos para encontrar horários em comum e possibilidades de locais para ensaiar e cheguei à conclusão de que o local mais adequado seria o estúdio Gaia, localizado no bairro Cidade Baixa, por ser na região central e por ser um estúdio em que ensaio frequentemente com diversos projetos. É um lugar onde me sinto em casa. Encontramos um horário comum a todos, que foi o horário em que aconteceram a maioria dos ensaios (Terças 10h as 12h). Durante a pré-produção, temia um pouco esse ponto de conciliação de agendas, por ter consciência de que a vida de musicista popular é corrida e as agendas são cheias.

Devido à proximidade com todos os músicos, consegui conversar bastante com todos antes de iniciarem os ensaios. Solicitei ao Mateus que utilizasse o baixo de 5 cordas, instrumento que ele toca TEM, com a corda mais grave em Si. Imaginei o baixo como protagonista, como centro gravitacional, como pilar de sustentação e com uma sonoridade bem grave. Escrevi todas as linhas de baixo (com exceção dos solos) e deixei claro o aspecto da liberdade de criação e variação, mas explicitamente a importância dos

ostinatos para os arranjos. Ao Catatau nunca disse exatamente o que fazer, dei umas ideias de grooves³⁷ e confiei totalmente na sua interpretação sobre os sons; sendo ele um baterista com vasta experiência e pesquisa no Reggae e Hip Hop, deixei tudo em suas mãos. Ao Ras Vicente sempre deixei clara sua liberdade de criação dentro das músicas, escrevi ideias de *voicings* mas o deixei bem à vontade para reharmonizar as seções. Os sopros andariam mais amarrados no processo. Como o objetivo era soar como naipe, o esforço era o de soar juntos. Mas também deixei clara a liberdade de todos em opinar sobre os arranjos e escolhas nas vozes de sopros.

Enviei as partituras e guias em mp3 para os músicos em torno de 3 a 4 dias antes de cada ensaio. Imaginei ensaiar uma música a cada 2 ensaios e a cada música nova que entrasse utilizaríamos o final do ensaio corrente para retomar as músicas anteriores. Gravei todos os ensaios com um gravador de mão (Zoom h4n) e, assim que chegava em casa, exportava para o computador e encaminhava para os músicos. Gravar os ensaios foi bem importante para o amadurecimento e estudo das músicas. A cada ensaio escutávamos a gravação mais recente da música (em alguns casos a gravação mais "em cima"³⁸) para lembrar o arranjo.

Os oito ensaios não foram suficientes. Como a maioria dos encontros foi de manhã, aconteceram muitos atrasos. Houve dias em que começamos o ensaio 40 minutos depois da hora marcada. Alguns ensaios renderam mais e outros menos. Foram marcados dois encontros extras com a banda completa e ainda outros dois só com o naipe de sopros (Tabela 1).

³⁷ padrões rítmicos

³⁸ Gíria utilizada por músicos para se referir ao estar com a música estudada

Ensaio	Data e duração	Local	Músicas ensaiadas
1	25/07 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Trilha
2	29/07 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Trilha
3	27/08 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Luv Song
4	03/09 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Luv Song e Trilha
5	10/09 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Neo Samba e Trilha
6	17/09 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Neo Samba, Luv Song e Trilha
7	24/09 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Sidra e Neo Samba
8	28/09 2h	Casa do Mateus	Sidra e Luv Song
9	01/10 2h	Estúdio Gaia - Sala A	Sidra, Luv Song, Trilha e Neo Samba
10 (Ensaio geral)	08/10 3h	Estúdio Gaia - Sala A	Sidra, Luv Song, Trilha e Neo Samba
11 (Ensaio de naipe)	02/10 4h	Casa do Tomás	Sidra, Luv Song, Trilha e Neo Samba
12 (Ensaio de naipe)	07/10 2h30	Casa do Ronaldo	Sidra, Luv Song, Trilha e Neo Samba

Tabela 1 - Ensaios

Tivemos um hiato de quase um mês entre o segundo e o terceiro ensaio. No mês de agosto mudei de apartamento e estava com muito trabalho, foi um período intenso. Do terceiro ensaio em diante ensaiamos semanalmente, o que foi bastante importante para o entrosamento do grupo e para que as músicas ficassem firmes (Figuras 3 e 4).



Figura 3 - Músicos reunidos em frente ao Estúdio Gaia



Figura 4 - Registro do ensaio na casa do Mateus

3.2 Montagem e gravação

Tenho alguma experiência com gravação em estúdio, já gravei trabalhos de diferentes artistas. Mas poucas dessas experiências foram ao vivo. Desde o início deste processo, encarei a realização desse trabalho como um grande desafio.

Para o planejamento da sessão de gravação, tive a ajuda do meu amigo João Pedro Cé. Em conversas com ele, cheguei à conclusão de que precisaria de dois turnos para a realização da gravação: de preferência em dias consecutivos, um para a montagem e outro para a gravação, para que a gravação acontecesse com os músicos descansados.

A montagem foi agendada para o dia 08/10 das 19h a 00h e a gravação para o dia 09/10 das 14h as 19h.

Quem comandou a captação foi o técnico Clauber Scholes³⁹, que foi responsável pela maioria das escolhas de captação de áudio. Antes das gravações, conversamos por telefone para acertarmos detalhes da sessão de gravação. Falamos sobre a instrumentação e sobre a sonoridade do trabalho e pensamos juntos a forma como faríamos a captação, colocando em consideração que captaríamos a sessão em vídeo. Ele sugeriu que nos posicionássemos todos na mesma sala, com os sopros do lado oposto ao da bateria para reduzir os vazamentos nos microfones de sopros. Clauber também sugeriu que não usássemos tapadeira na bateria em função do vídeo, concordamos.

No dia da montagem, fomos recebidos por Clauber no estúdio. Chegamos no horário combinado e ainda assim excedemos em uma hora e meia o tempo estabelecido. Executamos o que tínhamos combinado previamente. Foi um trabalho minucioso de posicionamentos de microfones, timbragem, ajustes de retorno e também de posicionamento para a filmagem (Tabela 2).

³⁹ (1981) Técnico de som formado pelo IGAP (Instituto Gaúcho de Áudio Profissional) e a vários anos é integrante da equipe do Estúdio Soma.

Instrumento	Instrumentista	Equipamento utilizado na gravação	Microfone/DI	Faixas
Bateria	Fernando Catatau	Bateria Gretsch BB 18" Tom 10" Surdo 14" Caixa Pinguim 14" Caixa Ludwig Acrolite 14" Hi Hat Quick Beat Zildjan 14" Prato 16" Zildjan Z Prato 18" Bosphorus Gold Series Prato 20" Zildjan Avedis Thin Crash Stack com 2 splashes(6" + 8")	Sub Handmade, falante de 12 Kick SM52 SnTop SM57 SnBot SM57 Hihat KM184 Ride KM184 Tom Beyer Opus87 Surdo Beyer Opus87 Over L KM184 Over R KM184	Todas
Baixo	Mateus Albornoz	Fender Jazz Bass V (made in mexico)	DI CountryMan	Todas
Teclado	Ras Vicente	Nord Stage EX 2	NordL DI Radial Active NordR DI Radial Active	Todas
Sax Soprano	Cleomenes Junior	Lark CSR	2 md421	Luv Song e Sidra
Flauta	Cleomenes Junior	Yamaha 211	md421	Trilha e Neo Samba
Sax Baritono	Tomás Piccinini		md421	Sidra
Sax Alto	Tomás Piccinini	Selmer SL 2	md421	Trilha, Neo Samba e Luv Song
Sax Tenor	Ronaldo Pereira	Cannonball	md421	Todas

Tabela 2 – Rider⁴⁰ da gravação

Destaco uma sugestão que fiz sobre a captação do sax soprano. Sugeri que utilizássemos dois microfones, um na campana e outro no corpo do instrumento. Na campana se capta uma gama de frequências agudas e no corpo se capta uma gama de frequências graves. A junção de dois microfones resulta na captação de um som mais encorpado com uma grande gama de harmônicos. Considero bem importante a utilização de dois microfones no sax soprano, tanto no palco quanto em estúdio. Dos saxofones, sinto que o soprano tem a forma de captação mais delicada, por ser um

⁴⁰ Termo usado no meio musical para descrever a lista de equipamentos necessários a um show ou gravação.

instrumento reto. Quando utilizamos apenas um microfone na campana, não captamos o corpo, diferente dos saxofones alto, tenor e barítono, para os quais quando apontamos para a campana, com um pouco de distancia, também captamos o corpo.

No dia da gravação, chegamos todos um pouco mais cedo e no início da sessão checamos retornos e microfones.

Começamos a gravação com Luv Song, que foi a primeira a ser gravada por ser uma música com dinâmica baixa e por ser mais relaxada. Achei que seria interessante para entrarmos no clima.

A segunda música foi Neo Samba. Como nessa música eu toco flauta, precisamos mudar o posicionamento do meu microfone e fazer alguns ajustes de volume e retorno. Fizemos cinco takes⁴¹ ao total. Essa foi a única música que gravamos com clique, sugestão do Catatau. Nessa música fiquei bastante ansioso e tenso por conta do som de flauta que estava ouvindo no retorno, bem médio e agudo. Passei a ficar mais tranquilo quando ouvi que o som na técnica soava diferente do som que eu ouvia nos fones, muito mais encorpado.

A terceira música foi Trilha; mantivemos a mesma formação instrumental. Foram feitos 4 takes.

A última música foi Sidra. para esta, voltei para o sax soprano e o Tomás foi para o sax barítono; precisamos mudar os microfones, volumes e retornos novamente. Foram 4 takes dessa música no total.

Durante a gravação correu tudo bem, porém excedemos em duas horas e meia a sessão marcada. Acredito que excedemos o tempo por conta de alguns desafios encontrados no caminho, como atenuar os vazamentos e mudar de microfones, alperem de algumas dificuldades de execução em alguns trechos, principalmente em Neo Samba, música para a qual fizemos a maior quantidade de takes. Como a sessão também estava sendo filmada, algumas esperas foram por conta dos ajustes da equipe de vídeo.

⁴¹ Registro de uma cena, tomada.



Figura 5 - Naípe de Sopros na sessão de gravação



Figura 6 - Seção rítmica na sessão de gravação



Figura 7 - Registro da equipe que participou da gravação reunida após a sessão

3.3 Mixagem

Foram 12h agendadas na sala B, totalizando 4h para cada música. Conversando com amigos cheguei à conclusão de que não seria suficiente para dar conta de todas as músicas.

Parte das mixagens aconteceram na sala técnica B do estúdio Soma e foram coordenadas pelo técnico Clauber Scholes. Acompanhei presencialmente o processo. Posteriormente a mixagem seguiu no estúdio dele em Santa Maria, momento em que nos correspondemos à distância. Foram utilizadas 20 horas no Soma (ainda tinha algumas horas sobrando para utilizar no estúdio e encontramos algumas janelas para encaixar esses horários).

A preparação para o momento da mixagem foi importante para a fluidez do processo. Nessa preparação, escolhi os takes de cada música e defini uma ordem, definindo por onde começaríamos. Utilizamos o recurso da edição para deixar as

músicas o mais redondas possível. Cheguei na mixagem com os pontos de edição e colagem de takes definidos.

Em todas as músicas o processo iniciou pelas edições, reduções de vazamentos e ajustes de volumes.

Começamos com Luv Song. Essa música em especial teve poucos pontos de edição. Utilizamos apenas um take para ela, as edições foram no sentido do volume e de arrastar uma notinha ou outra para lá e para cá.

Vencida a etapa de volumes e correção de fases e vazamentos, fomos para os efeitos e tratamentos de timbre. Utilizamos o pedal de reverb⁴² analógico Hall of Fame⁴³ (Figura 8) nos sopros. Para o teclado, utilizamos o pedal analógico de Chorus⁴⁴ Memory Man Deluxe⁴⁵ (Figura 9) para dar a sensação de dobramento, resultando em um efeito sutil de vibração, como uma leslie⁴⁶ vibrando em um Hammond⁴⁷. Trabalhamos em torno de 10 horas em Luv Song.

⁴² Efeito caracterizado reverberação de ondas acústicas.

⁴³ Pedal de reverb da TC Eletronic.

⁴⁴ Efeito utilizado em instrumentos musicais com a finalidade de produzir a sensação de aumento na quantidade de fontes sonoras, frequentemente chamado de dobra.

⁴⁵ Pedal de Chorus, Delay e Vibrato da TC Eletronic.

⁴⁶ Equipamento de produção musical que reúne elementos de amplificador e alto-falante de duas vias. Projetando sinal por meios elétrico ou eletrônico, ele modifica o som através da rotação dos altofalantes. Em estúdios de música, é um item comumente associado como combinação ao órgão Hammond.

⁴⁷ Órgão eletromecânico desenvolvido e construído por Laurens Hammond em torno de 1934. Inicialmente vendido para igrejas como uma alternativa de baixo custo ao órgão de tubos, acabou sendo usado para o jazz e o blues e então para uma extensão do rhythm and blues, rock e reggae.



Figura 8 - Pedal Hall of Fame 2



Figura 9 - Pedal Memory man Deluxe

A segunda música foi Trilha. Nessa música houve algumas edições. Consultei os solistas e perguntei qual solo eles gostaram mais e gostariam de ouvir na gravação. Contemplei a todos; utilizamos um solo de cada take.

A terceira música foi Sidra, que também teve poucos pontos de edição. Como essa música foi a última gravada, foi a que melhor foi captada, devido aos ajustes que foram sendo feitos na mesa por Clauber durante o processo de gravação. Também utilizamos apenas um take, que foi o último da sessão de gravação. Utilizamos o pedal de reverb nos sopros e Chorus no teclado na parte A, em busca de uma sonoridade parecida com Luv Song, e na parte B, em busca de uma atmosfera dub. Para isso manipulei os efeitos no pedal de Chorus enquanto gravava a faixa de efeito, resultando em delays com tempos irregulares e leve microtonação na linha de teclado.

Neo Samba foi a última música mixada, trabalhada toda à distância. Nessa também houve vários pontos de edição. Novamente consultei os solistas perguntando qual solo eles gostaram mais. Novamente contemplei a todos; um solo de cada take. Também foi utilizado um pedal de chorus no teclado com o objetivo de buscar um som parecido ao efeito alcançado em Luv Song.

Todos os efeitos utilizados em pedais analógicos foram gravados em uma segunda track e entraram na mixagem junto à track original. Inicialmente sugeri efeitos em ambiente virtual, e Clauber sugeriu utilizarmos pedais analógicos, pedais esses que foram sugestões dele. Tenho pouca experiência com a utilização de pedais analógicos.

Encontramos o desafio de conter os vazamentos de bateria nos microfones de sopros na mixagem, principalmente nas músicas com flauta. Como a flauta precisa de mais ganho e volume, por ser um instrumento com pouca projeção, houve muito vazamento de bateria nas tracks. Percebemos que o timbre resultante de bateria era também formado pelos vazamentos nos microfones de sopros, e que o timbre de sopros resultante era também resultado dos vazamentos entre os próprios sopros e microfones de bateria. Foi interessante perceber que o captador do baixo também captava minimamente o som de bateria e de sopros.

Tenho prontas as pré-mixes de todas as músicas. Ainda não considero nenhuma das faixas como finalizada. O processo de mixagem leva tempo, e alguns pontos só são percebidos e amadurecidos com distanciamento da obra. Antes de lançar o trabalho, provavelmente ainda haverá novas versões de mixagem.

4 AS MÚSICAS:

4.1 Trilha:

Trilha foi composta em fevereiro de 2019, inspirada em um repertório de Reggae e Dub que eu estava ouvindo intensamente nesse período. Trata-se de uma música modal⁴⁸. Escolhi a tonalidade de Ré menor para a música, criei uma linha de 2 compassos com 3 variações diferentes para o baixo. A ideia foi que essas linhas se repetissem ao longo da música ciclicamente, como um grande ostinato⁴⁹ (Figura 8).



Figura 10 - Linhas de baixo em Trilha

O passo seguinte foi criar a célula de bateria. A levada escolhida foi o One Drop⁵⁰ com a subdivisão do chipô em tercinas de mínima e colcheias. Escrevi a linha

⁴⁸ Música feita com o emprego dos modos. Esse tipo de música tem uma tonalidade e uma escala definidas, mas se diferencia da música tonal por não empregar as relações funcionais dessa música.

⁴⁹ Motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

⁵⁰ "In roots reggae music, the one-drop rhythm became quite popular in the mid-1970s. The rhythm was achieved by the drummer and had a distinct sound. In four/four time, one drop was achieved when the drummer was using only the kick drum to accent the third beat of the measure. Whereas European music most often accented the first and third beats and American rock and roll accented the second and fourth beats, reggae's one-drop rhythm was unique. The rhythm was pioneered by the Wailers' rhythm section, Aston "Family Man" Barrett and his brother Carlton "Carly" Barrett. The Wailers used the rhythm extensively throughout the 1970s to the point where they wrote a song about it in 1979. Appearing on the *Survival* album, the song "One Drop" contained lyrics about the rhythm and how it fit into the sound of reggae music at the time." Moskowitz (2006), *Caribbean Popular Music*.

como um estudo de linguagem, e também, como recurso composicional para dar segmento ao arranjo. Também notei as convenções de bateria. Durante os ensaios, Catatau desenvolveu outra linha de bateria, que não está notada nas partituras.

A instrumentação escolhida para o naipe foi: flauta, sax alto e sax tenor. Cantarolando, escrevi a melodia, percebendo, em análise posterior, ser uma melodia no modo dórico. Posteriormente, abri uma quarta paralela no sax tenor. O tema A é tocado em uníssono pelo sax alto e pela flauta transversa (com o sax alto soando uma oitava abaixo da flauta transversa), o sax tenor faz uma abertura de voz uma quarta abaixo da melodia (soando uma quarta abaixo do sax alto) (Figura 11).

Figura 11 - Tema de Trilha

O material seguinte da composição foi uma convenção rítmica⁵¹ de piano e bateria. Utilizei o acorde AQ3 nos dois primeiros compassos, e nos 2 compassos seguintes, o mesmo acorde meio tom acima, resultando no acorde A#Q3 (Figura 12).

Figura 12 - Convenção rítmica em Trilha

Marquei os kicks acentuando os acordes junto com o piano na partitura de bateria. O preenchimento em torno desses ritmos notados ficou por conta do Catatau.

⁵¹ Quando mais de um instrumento faz essa variação rítmica ao mesmo tempo

Em sequência dessas convenções o piano marca os tempos 2 e 4 do compasso durante 8 compassos.

Para essa música, optei por ter 3 solos em sequência. Flauta, piano e sax tenor, nessa ordem. Após ensaiar a música com a banda no primeiro ensaio, percebi que seria interessante definir um roteiro dramático para a seção de improvisações. Apresentei a seguinte proposta para a banda: Solo de flauta em dinâmica baixa em direção a uma dinâmica média, com piano interagindo com o solo sem marcar o groove. Solo de piano em maior intensidade com levada de funk na bateria e baixo, diferente da levada apresentada no solo de flauta, em crescente para entregar para o solo de sax tenor em alta intensidade. Para sair do solo de tenor sugeri que desmanchássemos o groove para levar para a próxima seção que é em dinâmica baixa. Os grooves da seção de solos foram resultados de testes em ensaio e construídos coletivamente. Nos solos, o contrabaixo teve a liberdade de fluir e sair dos ostinatos. Catatau chegou a uma levada de bateria de Drum and Bass⁵², o que me agradou muito.

Para chegar à reexposição do tema, criei um pequeno interlúdio com os sopros fazendo notas longas em bloco a 3 vezes sobre a estrutura da convenção do compasso 20; os acordes resultantes estão anotados nas Figuras 13 e 14. Anotei as vozes de sopros na partitura do piano, para que o Ras Vicente pudesse interagir com este bloco sem choques harmônicos. Escolhi alguns pontos para citar trechos da convenção do compasso 20.

⁵² “The drum and bass movement has been almost exclusively based in England. It is built from layers of polyrhythmic lines played at a rapid tempo. The true drum and bass material does not employ vocals; rather, it consists almost entirely of fast drum machine-generated beats and booming bass lines. A sub-movement of drum and bass is jungle, which involves influences from dub and reggae music. The principal difference between jungle and reggae or dancehall music is that the jungle tempo is too fast to develop a groove. Jungle recordings almost all surface as singles; one particularly popular jungle artist is Goldie.” Moskovitz (2006), Caribbean Popular Music pg. 93

Figura 13 - Interlúdio de sopros em Trilha 1

Figura 14 - Interlúdio de Sopros em Trilha 2

Após esse interlúdio, acontece uma última reexposição do tema com o piano acentuando os tempos 2 e 4 do compasso. O *comping*⁵³ de piano foi definido em ensaio. Ao final do tema, chegamos ao coda⁵⁴, que é repetição das convenções do compasso 20 com o baixo tocando uma nota pedal⁵⁵ em ré e os sopros fazendo notas longas num bloco a três vezes. Nesse bloco procurei trabalhar clusters⁵⁶ por intervalos de segunda maior e de quarta justa. Apenas nos últimos dois compassos esse padrão não se repete; ali optei por uma tríade⁵⁷ de D#m em segunda inversão (Figura 15).

⁵³ *Comping* são acordes, ritmos e contra-melodias que tecladistas, guitarristas ou bateristas usam para apoiar as linhas de melodia ou solo improvisadas de um músico de jazz.

⁵⁴ Traduzindo do idioma italiano para o português quer dizer cauda, é a seção com que se termina uma música.

⁵⁵ É um tom ou nota sustentado, tipicamente no baixo, durante o qual pelo menos uma harmonia dissonante soa em outras vozes

⁵⁶ Do inglês: aglomerado; é um acorde formado por notas consecutivas em uma escala. Por exemplo, três teclas adjacentes de um piano (como C, C# e D) pressionadas simultaneamente produzem um cluster.

⁵⁷ Em musicologia, refere-se ao conjunto de 3 notas musicais que estruturam a formação de um acorde.

Figura 15 - Coda em Trilha

Foi uma sugestão do Catatau repetir a convenção para acabarmos a música, ideia que funcionou muito e enriqueceu muito o arranjo. A partir dessa sugestão de Catatau criei o bloco a 3 vozes de sopros. O preenchimento em torno dessa estrutura ficou por conta de Catatau, que preencheu com rolos de bateria.

O piano teve uma liberdade grande ao longo da música, escrevi poucas coisas para o Vicente tocar, anotei as convenções e a macro estrutura na partitura e combinei verbalmente sobre algumas ideias texturais e falei brincando: "É tudo contigo". Fiquei muito satisfeito e feliz com o resultado todo desta música.

4.2 Luv Song

Esta música fala sobre amor. Pensei em uma atmosfera lenta e dilatada, com os elementos entrando pouco a pouco. Minha tentativa foi a de transmitir um sentimento leve, de amor e paixão. As convenções representam os momentos em que o coração acelera e bate mais forte. O falso final, que acontece no compasso 100, representa o descontrole do sentimento, algo que vai e volta.

A composição partiu de dois acordes: Ab6(9) e G7Sus. Os *voicings* utilizados foram extraídos de uma sugestão de harmonia sugerida pelo professor Julio Herrlein⁵⁸

⁵⁸ (1973)Doutor em música pelo Programa de Pós-Graduação da UFRGS e professor desta mesma instituição. Músico e compositor porto-alegrense.

na cadeira de Prática coletiva VI para a música Luz, de Débora Gurgel. O motivo⁵⁹ melódico que se repete no piano Rhodes e nos sopros ao longo da música foi o primeiro elemento melódico criado na composição (Figura 16).

The image shows a musical score for Piano in 4/4 time, in B-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The chords are labeled as Ab6(9), G7sus4(13), Ab6(9), and G7sus4(13). The melodic line starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The bass staff contains a simple bass line with quarter notes. The score is marked with a piano dynamic and a fermata over the first measure.

Figura 16 - Voicings Luv Song

O elemento seguinte foi a linha de baixo (Figura 17); criei uma linha cíclica, que se repete ao longo da música, um grande ostinato. Essa música foi composta de forma fluída e na vertical, fui pensando elemento a elemento, composição e arranjo foram nascendo juntos.

The image shows a musical score for El. B. in 4/4 time, in B-flat major. The score consists of a single bass clef staff. The bass line starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The score is marked with a piano dynamic and a fermata over the first measure.

Figura 17 - Linha de baixo em Luv Song

Meu objetivo foi em trabalhar uma atmosfera leve, onde os instrumentos vão entrando gradualmente e de forma aditiva, sem pressa. Após a entrada do piano e do baixo, escrevi notas longas para o sax alto e tenor, criando uma nova textura. O último elemento que entra antes do tema A é a bateria; escrevi uma levada one drop. Nessa música, busquei a ambiguidade entre a batida de hip hop e o reggae. O baixo com timbre gordo e aveludado com bastante *sustain* somado ao piano Rhodes e à levada one drop, proporcionam uma ambiguidade rítmica: se percebemos a música com a semínima a 120 bpm, temos o tempo 3 acentuado pela caixa de bateria, acento

⁵⁹ Fragmento recorrente, perceptível ou saliente, ou uma sucessão de notas que podem ser utilizadas para construir a inteireza ou partes de uma melodia completa e os temas.

característico da levada one drop; e se percebemos a semínima a 60 bpm, temos os tempos 2 e 4 acentuados, acento característico do hip hop.

Para o tema A escrevi uma melodia cantando; os contracantos foram nascendo junto à melodia principal.

Pensei em um solo de sax soprano nessa música, mas queria que houvesse uma construção para chegar ao solo. Baseado nessa sensação, compus um interlúdio⁶⁰ de sopros com o Rhodes repetindo o mesmo ciclo harmônico. Pensei em um bloco de sopros polirrítmico⁶¹. Baixo e bateria entram mais a frente nessa seção, intensificando a textura e proporcionando uma crescente para a entrada do solo. (compassos 60 a 88).

Para o solo, pensei no *comping* de banda soando como um *sample*⁶², com baixo e bateria soando ciclicamente e com o piano interagindo com o solo. Para sair do solo, combinei verbalmente com a banda o motivo melódico que eu iria repetir para a entrada da convenção de banda que leva para a seção final da música, seção essa que foi composta entre o primeiro e segundo ensaio da música. A ideia era em acabar a música em fade out, mas Ronaldo surgiu com uma ideia melhor em um ensaio: sair um instrumento a cada volta de repetição do tema final até ficar apenas os sopros.

4.3 Neo Samba

Neo Samba foi a última música concebida, composta em setembro deste ano, e a terceira música a ser ensaiada com o grupo. Gosto bastante de música instrumental brasileira e estava ouvindo muitas referências nesse período por conta de algumas gigs com a Quinzê. Aproveitando essa onda de referências, escolhi o caminho para a composição. Estava decidido a unir algumas claves rítmicas da música brasileira com alguns dos elementos que vinha utilizando nas outras composições, como a instrumentação, timbres e *voicings*.

⁶⁰ Composição instrumental com a função de separar partes musicais, litúrgicas ou cênicas.

⁶¹ Superposição de divisões rítmicas contrastantes.

⁶² Amostra, em inglês; refere-se a algum trecho ou fragmento obtido de algo maior, do qual fazia parte. É um termo genérico, usado nas mais diversas áreas, embora seja bastante conhecido para se referir, em música, a pequenos trechos sonoros recortados de obras ou gravações pontuais para posterior reutilização noutra obra musical, não necessariamente no mesmo contexto do original.

Comecei a criação cantando e tocando teclado. A harmonia foi criada após a melodia, as escolhas foram baseadas no que soou bem aos meus ouvidos. Buscava por uma atmosfera leve e tranquila.

Após chegar às primeiras conclusões, gravei no Logic as ideias. Pensei em dois elementos de cara, a célula rítmica do Samba e a célula do Maracatu de Baque Virado (Figura 18). Pensei o Samba como ritmo global e o Maracatu na introdução e convenções. Na parte B utilizei alguns *voicings* já utilizados em outras composições na tentativa de conectar as músicas por pontos em comum.



Figura 18 - Célula da alfaia no Maracatu de Baque Virado

A primeira guia que mandei para todos ainda não tinha um final definido. Chegamos ao final definitivo em ensaio, a partir de uma sugestão do Tomás, que sugeriu um improviso dos três sopros, fazendo referência a *Strasbourg St. Dennis* do Roy Hargrove, música que possui uma seção de improvisação de naipe sopros, de que gosto muito. Após essa seção de improvisação, pensei em repetir o início do tema A e suspender primeiramente no acorde de C6(#11) e depois meio tom abaixo, B6(#11).

Decidimos em ensaio utilizar as convenções sobre a célula de maracatu apenas na segunda metade do B, para não soar muito repetitivo. Na exposição final na segunda metade do B, Catatau sugeriu uma clave de 5 notas sobre 4 (5:51) ao invés da clave de Maracatu, o que soou muito interessante.

4.4 Sidra

Sidra começou lá por maio, em um exercício composicional sobre a harmonia do A de Nardis⁶³ transposta um tom acima. Gravei em andamento lento uma guia de teclado no Reaper utilizando uma controladora Midi.

Fiz um *vamp*⁶⁴ sobre os dois primeiros acordes para a introdução. A linha de baixo da introdução, assim como a do início do A, foram inspiradas na linha que Rodrigo Arnold⁶⁵ tocava em um arranjo do Quinteto para Nardis. Lembro que a linha que ele tocava nos dois primeiros compassos do tema era um arpejo sobre os graus 1 5 9 do acorde; gostei muito desta sonoridade e lembrei dela quando estava compondo Sidra. Gravei o início da guia da música toda no Reaper⁶⁶. Passei para o MuseScore no momento em que me deparei com limitações técnicas ao teclado para criar a linha de baixo que estava imaginando. Migrar para o MuseScore agilizou o processo da composição. Para a linha de baixo, busquei pelo reggae; a linha foi composta cantando e improvisando ao ouvir os acordes. Assim como a melodia do sax soprano, que veio em seguida.

Alguns dias depois gravei a melodia de sax soprano no projeto da guia no Reaper. Depois disso, a composição ficou engavetada até o final de agosto, que foi quando a resgatei para inserir no trabalho. Nessa época estava usando o Logic, que tem algumas *drum machines*⁶⁷ inteligentes e bem interessantes; utilizei uma "beat machine hip hop" para sequenciar a bateria para a guia. Criei uma nova seção para a música sobre os acordes F#m7 e G7M, com cada acorde durando meio compasso. Para essa seção, pensei em uma intensidade maior na música, começando com um solo de sax tenor. Depois, imaginei um tema com movimentos rápidos sendo executado em uníssono pelo sax soprano e pelo sax tenor, com o piano marcando os tempos 2 e 4 do compasso e uma levada de bateria de drum n bass. Posteriormente, conversando

⁶³ Composição do músico de jazz americano Miles Davis . Foi escrita em 1958, durante o período modal de Davis.

⁶⁴ Seção tocada repetidamente.

⁶⁵ (1986) Contrabaixista porto-alegrense.

⁶⁶ Software de gravação e mixagem de áudio, da categoria dos DAW. O software é desenvolvido pela Cockos.

⁶⁷ Instrumento musical eletrônico concebido para imitar os sons de uma bateria e/ou de outros instrumentos musicais de percussão.

com Catatau, ele falou que tocou uma levada de bateria inspirada no drum n bass e no Old School Jungle⁶⁸. Essa escolha de *comping* de banda foi inspirada na vivência com o Instituto Radiola, que tem arranjos com levadas e texturas semelhantes. Pensei também no sax barítono dobrando o baixo nessa seção, dando um peso maior para os graves, inspirado no naipe de baixos da Orquestra Rumpilezz⁶⁹.

Também fiz contracantos e melodias em bloco para os sopros na primeira seção da música nessa fase.

Feita a guia, levei a música para o ensaio sem um final definido, o que eu tinha era até o ostinato final. O arranjo definitivo de final foi algo a que chegamos em ensaio; lembro que chegamos nele no ensaio que aconteceu na casa do Mateus, no último take da noite. O final fluiu organicamente sem comunicação verbal e não deu tempo de conversarmos sobre o que acabávamos de tocar pois dois dos integrantes tiveram que sair correndo para outro compromisso. Como estava gravando pude ouvir com clareza o que aconteceu e enviar para que todos escutassem. Também anotei as mudanças nas partituras para que todos enxergassem com clareza e agilidade. Não defini quantos compassos de ostinato seriam ao final, deixei em aberto para que fluíssemos juntos até o fim da música a partir do solo de sax soprano.

Nessa música surgiu a necessidade clara de fazermos um ensaio de naipe, principalmente pela dificuldade de execução do segundo tema da música e também para arredondarmos o arranjo de sopros da primeira seção.

⁶⁸ A sub-movement of drum and bass is jungle, which involves influences from dub and reggae music. Moskovitz (2006), *Caribbean Popular Music* pd. 93

⁶⁹ orquestra de percussão e sopros criada em 2006 pelo maestro, compositor e arranjador Letieres Leite

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi muito enriquecedor, trabalhei diferentes habilidades em várias camadas: trabalhei composição e arranjo, produção executiva, produção e direção musical. Aprofundei meus conhecimentos em *softwares* de gravação e edição.

Percebi que o planejamento para a gravação se mostrou eficiente, e que a utilização de guias e partituras otimizou o processo. Foi muito interessante ver a transformação das músicas durante este tempo e foi muito gratificante perceber como a contribuição de todos os músicos fortaleceu e enriqueceu o trabalho. Permitir-se afetar foi importante para o processo.

Apesar do resultado satisfatório, encontrei pontos que faria diferente. A busca segue sendo eterna e a lapidação e a evolução é constante. Foi um grande desafio concentrar energia para a realização deste trabalho aliado a shows, ensaios e aulas. Encontrei tempo em espaços inimagináveis, e a organização para manter um vínculo saudável e fluído com os músicos foi fundamental. Hoje em dia, teria feito mais anotações e registros de áudio para a realização de um trabalho desta magnitude.

Planejo lançar o trabalho nas plataformas de *streaming* no próximo ano em áudio e vídeo. Este material será um portfólio artístico que divulgarei nas minhas redes sociais. Ainda restam algumas etapas de planejamento e execução do projeto, que serão realizadas no início do próximo ano.

Encerro este ciclo na UFRGS muito feliz e satisfeito com as trocas e aprendizados que aconteceram durante o curso. A realização deste trabalho foi um ponto importantíssimo da minha trajetória, marca o fim de um ciclo e o início de um novo. Seguimos de som com força total.

REFERÊNCIAS:

- B NEGÃO & OS SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Enxugando Gelo**. Verge, 2003.
- BADU, Erykah. **Baduizm**. Kedar/Universal, 1997
- BAKER, David. **How to Play Bebop**. Alfred, 1987.
- BLACK ALIEN. **Babylon by Gus, Volume I: O ano do macaco**. DeckDisc, 2004.
- BLUNDETTO. **Bad Bad Things**. Heavenly Sweetness, 2010.
- BILL EVANS; TOOTS THIELEMANS. **Affinity**. Warner Bros. Records, 1979.
- BRADLEY, L. **Bass Culture When Reggae Was King**. 2000.
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação - Volume 1**. Lumiar, 2009)
- DAVIS, Miles. **Kind of Blue**. Columbia, 1959.
- DORIN, Vinícius. **Revoada**. Tratore, 2007.
- FARIA, Nelson. **A Arte da Improvisação**. Lumiar, 2009.
- FKJ. **French Kiwi Juice**. Roche Music, 2017
- FKJ; MASSEGO. **Tadow**. EQT Recordings, LLC, 2018.
- GARRETT, Kenny. **Pursuance: The Music of John Coltrane**. Warner Bros. Records, 1996.
- FOUNDATION. **Hebron Gate**. Young Tree Records, 2002.
- MITTOO, Jackie. **Drum Song**. Attack, 2003.
- MOREIRA, Airtó. **Seeds From the underground**. Buddah Records, 1972.
- MOSKOWITZ, D. V. **Caribbean Popular Music – An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall**. 2006
- PARKER, Charlie. **Jam Session**. Verve Records, 1952.
- PASCOAL, Hermeto. **A Música Livre de Hermeto Pascoal**. WEA, 1973.
- PONTO DE EQUILÍBRIO. **Dia Após Dia Lutando**. Sound System Brazil / Kilimanjaro, 2010.
- THE WAILERS. **Catch a Fire**. Island/Tuff Gong, 1973.
- TRABALHOS ESPACIAIS MANUAIS. **T. E. M ` 18**. Loop Discos, 2018.
- RH Factor. **Hard Groove**. Verve Records, 2003.
- RH Factor. **Distractions**. Verve Records, 2006.
- ROBINSON, Justin. **In Spur Of The Moment**. WJ3 Records, 2012.

ANEXOS

Ficha Técnica dos Fonogramas:

1. Trilha (Cleomenes Junior)

Cleomenes Junior - Flauta Transversa

Fernando Catatau - Bateria

Mateus Albornoz - Contrabaixo elétrico

Ras Vicente - Teclado

Ronaldo Pereira - Sax tenor

Tomás Piccini - Sax alto

2. Luv Song (Cleomenes Junior)

Cleomenes Junior - Sax soprano

Fernando Catatau - Bateria

Mateus Albornoz - Contrabaixo elétrico

Ras Vicente - Teclado

Ronaldo Pereira - Sax tenor

Tomás Piccini - Sax alto

3. Neo Samba (Cleomenes Junior)

Cleomenes Junior - Flauta Transversa

Fernando Catatau - Bateria

Mateus Albornoz - Contrabaixo elétrico

Ras Vicente - Teclado

Ronaldo Pereira - Sax tenor

Tomás Piccini - Sax alto

4. Sidra (Cleomenes Junior)

Cleomenes Junior - Sax soprano

Fernando Catatau - Bateria

Mateus Albornoz - Contrabaixo elétrico

Ras Vicente - Teclado

Ronaldo Pereira - Sax tenor

Tomás Piccini - Sax barítono

Orientação: Prof. Dr. Luciano Zanatta

Técnico de som: Clauber Scholles

Produção e direção musical: Cleomenes Junior

Produção executiva: Cleomenes Junior

Gravado e mixado em outubro e novembro de 2019 no Estúdio SOMA em Porto Alegre e em Santa Maria por Clauber Scholles.

Ficha Técnica do vídeo:

Direção e câmera: Lisi Kieling

Câmera: Tatiana Nequete

Direção de arte: Christiane Nichnig

Edição e finalização: Lisi Kieling

Partituras

Trilha

Cleomenes Jr

Musical score for the introduction of 'Trilha'. The score is in 4/4 time and includes parts for Flute, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Piano, 5-str. Electric Bass, and Drumset. The Flute, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Piano parts are marked with a '5' and contain rests. The 5-str. Electric Bass part is marked with a '5' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Drumset part is marked with a '5' and contains rests.

Musical score for the main body of 'Trilha'. The score is in 4/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), 5-str. Electric Bass (El. B.), and Drumset (D. Set). The Flute, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts are marked with an 'A' and contain melodic lines. The Piano part is marked with an 'A' and contains rests. The 5-str. Electric Bass part is marked with an 'A' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Drumset part is marked with an 'A' and contains a complex rhythmic pattern with triplets.

15

Fl.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

1.

2.

Entrada piano

Entrada do piano

8

3

3

3

Detailed description: This page of a musical score contains six staves. The Flute (Fl.) staff starts at measure 15 and features two endings: the first ending (1.) is a quarter note followed by two eighth notes, and the second ending (2.) is a quarter note followed by a half note. The Alto Saxophone (A. Sax.) staff has a melodic line with a 'Entrada piano' instruction. The Tenor Saxophone (T. Sax.) staff has a similar melodic line. The Piano (Pno.) staff is mostly silent, with a 'Entrada do piano' instruction and some chords in the final measure. The Euphonium/Bass Trombone (El. B.) staff has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Drum Set (D. Set) staff shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and triplets.

21

Fl.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Piano piano marcando ritmo

4

26

Fl.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

5

35

Fl.
A. Sax.
T. Sax.
Pno.
El. B.
D. Set

7

41

Fl. Solos
A. Sax. Solos
T. Sax. Solos
Pno.
El. B. Solos-Interação
D. Set Saida dos Solos - Loop

8

47

Fl.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

53

Fl.
A. Sax.
T. Sax.
Pno.
El. B.
D. Set

Detailed description: This musical score block covers measures 53 to 57. It features six staves: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Electric Bass (El. B.), and Drum Set (D. Set). The Flute, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts consist of long, sustained notes with phrasing slurs. The Piano part provides harmonic support with chords in the right hand and rests in the left hand. The Electric Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Drum Set part shows a complex rhythmic pattern with various drum symbols and triplet markings.

10

58

Fl.
A. Sax.
T. Sax.
Pno.
El. B.
D. Set

Detailed description: This musical score block covers measures 58 to 62. It features the same six staves as the previous block. The Flute, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts continue with sustained notes and phrasing. The Piano part has chords in the right hand and rests in the left hand. The Electric Bass part maintains its rhythmic pattern with triplet markings. The Drum Set part continues with its complex rhythmic pattern and triplet markings.

11

64 D.S. al Coda

Fl. A. Sax. T. Sax. Pno. El. B. D. Set

12

70

Fl. A. Sax. T. Sax. Pno. El. B. D. Set

13

Luv Song

Cleomenes Junior

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Piano

Electric Bass

Drumset

10

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

18

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9)

3

26

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9)

4

32

S. Sax. A

A. Sax. A

T. Sax. A

Pno. G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9)

El. B.

D. Set

5

38

S. Sax. mp

A. Sax. mp

T. Sax. mp

Pno. G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9)

El. B.

D. Set

6

44

S. Sax. $\text{G}7\text{sus}4(13)$ $\text{A}b6(9)$ $\text{G}7\text{sus}4(13)$ $\text{A}b6(9)$ $\text{G}7\text{sus}4(13)$

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

7

49

S. Sax. $\text{A}b6(9)$ $\text{G}7\text{sus}4(13)$ $\text{A}b6(9)$ $\text{G}7\text{sus}4(13)$

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

8

53

S. Sax. *3*

A. Sax. *3*

T. Sax.

Pno. *8* *Ab6(9)* *G7sus4(13)* *Ab6(9)* *G7sus4(13)*

El. B. *8*

D. Set

9

58

S. Sax.

A. Sax. *Bridge* *3*

T. Sax. *Bridge* *3*

Pno. *8* *Ab6(9)* *B7sus4(13)* *B7sus4(13)* *Ab6(9)* *G7sus4(13)* *Ab6(9)* *G7sus4(13)*

El. B. *8*

D. Set

65

S. Sax.

A. Sax. *mp*

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13)

11

73

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13)

12

79

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13)

13

85

Solo Soprano

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13)

14

91

S. Sax.

A. Sax. Saida do solo

T. Sax. Saida Solo

Pno. $A\flat 6(9)$ $G7sus4(13)$ $Fm7$ $A\flat 6(9)$ $G7sus4(13)$ $A\flat 6(9)$

El. B.

D. Set

15

96

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno. $G7sus4(13)$ $Fm7$ $A\flat 6(9)$ $G7sus4(13)$ $A\flat 6(9)$ $G7sus4(13)$

El. B.

D. Set

16

104

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9)

17

109

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13)

18

114

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

Pno.

El. B.

D. Set

Ab6(9) G7sus4(13) Ab6(9) G7sus4(13)

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features six staves: Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Electric Bass (El. B.), and Double Bass (D. Set). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The piano part includes four measures of chords: Ab6(9), G7sus4(13), Ab6(9), and G7sus4(13). The saxophone parts have melodic lines with some slurs and accents. The electric bass and double bass parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

sidra

Cleomenes Junior

1

J = 60

Soprano Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

Piano

Acoustic Bass

Drumset

Entra Bateria

6

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

11

S. Sax.
T. Sax.
Bar. Sax.
Pno.
Bass
D. Set

3

16

♩ = 62

S. Sax.
T. Sax.
Bar. Sax.
Pno.
Bass
D. Set

F#m7 G7+

F#m7 G7+

4

19

S. Sax. *19*

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno. *F#m7 G7M Db7*

Bass *F#m7 G7M Db7*

D. Set

5

22

S. Sax. *22*

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno. *D7M Db7 D7M*

Bass *D7M Db7 D7M*

D. Set

6

25

Musical score for measures 25-26. The score is for a jazz ensemble consisting of Soprano Saxophone (S. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Piano (Pno.), Bass, and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Soprano Saxophone part has a melodic line starting on a half note G4, moving to A4, B4, and then a dotted quarter note A4. The Tenor and Baritone Saxophones are silent. The Piano part has a block chord of Bm7 in the first measure and a block chord of G7M in the second measure. The Bass part has a walking bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The Drum Set part has a steady quarter-note pattern on the snare and bass drum.

7

27

Musical score for measures 27-28. The score is for a jazz ensemble consisting of Soprano Saxophone (S. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Piano (Pno.), Bass, and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Soprano Saxophone part has a melodic line starting on a half note G4, moving to A4, B4, and then a dotted quarter note A4. The Tenor and Baritone Saxophones are silent. The Piano part has a block chord of F#7M in the first measure and a block chord of F#m7 in the second measure. The Bass part has a walking bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The Drum Set part has a steady quarter-note pattern on the snare and bass drum.

8

21

Musical score for measures 21-24. The score is for six instruments: S. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The S. Sax. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The T. Sax. part has a similar melodic line. The Bar. Sax. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Pno. part has a chordal accompaniment with chords F#m7, G7+, and F#m7. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. Set part has a rhythmic pattern of eighth notes.

32

Musical score for measures 32-35. The score is for six instruments: S. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The S. Sax. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The T. Sax. part has a similar melodic line. The Bar. Sax. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Pno. part has a chordal accompaniment with chords G7M, Db7, and D7M. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. Set part has a rhythmic pattern of eighth notes.

35

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

Db7 D7M Bm7

Db7 D7M Bm7

11

38

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

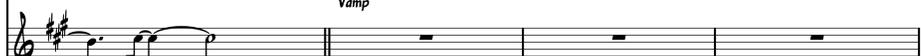
D. Set

G7M F#7M

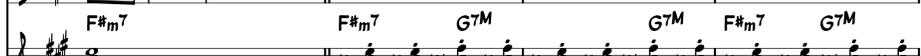
G7M F#7M

40

S. Sax. 

T. Sax. 
Vamp

Bar. Sax. 

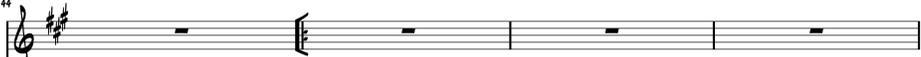
Pno. 
F#m7 F#m7 G7M G7M F#m7 G7M

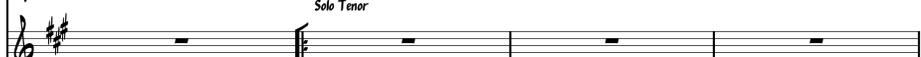
Bass 
F#m7

D. Set 
batera estilo drum n bass

8

44

S. Sax. 

T. Sax. 
Solo Tenor

Bar. Sax. 

Pno. 
F#m7 G7M F#m7 G7M G7M F#m7 G7M

Bass 

D. Set 

48

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

F#m7 G7M F#m7 G7M F#m7 G7M F#m7 G7M

15

52

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

F#m7 G7M F#m7 G7M F#m7 G7M

16

55

Musical score for measures 55-57. The score is for a jazz ensemble in the key of D major (two sharps). It includes parts for Soprano Saxophone (S. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Piano (Pno.), Bass, and Drum Set (D. Set). The S. Sax. and T. Sax. parts feature eighth-note patterns with accents and slurs, including a sixteenth-note run in measure 57. The Bar. Sax. part has a steady eighth-note accompaniment with slurs and accents. The Pno. part provides harmonic support with chords and slurs. The Bass part has a consistent eighth-note line. The D. Set part is marked with a double bar line, indicating it is silent.

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

F#m7 G7M F#m7 G7M

17

58

Musical score for measures 58-60. The score continues from the previous page. The S. Sax. and T. Sax. parts feature sixteenth-note runs with slurs and accents. The Bar. Sax. part continues with eighth-note accompaniment, including slurs and accents. The Pno. part provides harmonic support with chords and slurs. The Bass part continues with eighth-note accompaniment. The D. Set part is marked with a double bar line, indicating it is silent.

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

G7M F#m7 G7M

60

Musical score for measures 60-61. The score includes parts for S. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is two sharps (F# and C#). The S. Sax. and T. Sax. parts feature a complex melodic line with many sixteenth notes. The Bar. Sax. and Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Pno. part provides harmonic support with chords. The D. Set part is a simple line.

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

8

3

G7M

F#m7

G7M

9

62

Musical score for measures 62-64. The score includes parts for S. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is two sharps (F# and C#). The S. Sax. and T. Sax. parts continue with their melodic lines. The Bar. Sax. and Bass parts continue with their rhythmic patterns. The Pno. part continues with its harmonic support. The D. Set part continues with its simple line.

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

8

3

G7M

F#m7

G7M

G7M

Musical score for page 21, measures 65-68. The score is for a jazz ensemble and includes parts for S. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 65-68 feature a melodic line in the saxophones and a rhythmic accompaniment in the piano and bass. The piano part includes chords F#m7 and G7M. The bass part features a walking bass line with triplets. The drum set part is indicated by a double bar line.

21

Musical score for page 22, measures 69-72. The score continues from page 21 and includes parts for S. Sax., T. Sax., Bar. Sax., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 69-72 feature a melodic line in the saxophones and a rhythmic accompaniment in the piano and bass. The piano part includes chords G7M and F#m7. The bass part features a walking bass line with triplets. The drum set part is indicated by a double bar line.

22

68

S. Sax.
T. Sax.
Bar. Sax.
Pno.
Bass
D. Set

22

71

S. Sax.
T. Sax.
Bar. Sax.
Pno.
Bass
D. Set

23

74

S. Sax.

T. Sax.

Loop até baixar a dinâmica organicamente

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

24

78

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

25

81

S. Sax. *Solo de soprano sobre o ostinato até o fim da música.. descer a dinâmica organicamente*

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno. G7M F#m7 G7M

Bass

D. Set

26

84

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno. G7M F#m7 G7M

Bass

D. Set

27

87

S. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

Pno.

Bass

D. Set

F#m7

G7M

Neo Samba

Cleómenes Junior

Musical score for the first system of 'Neo Samba'. The score includes parts for Flute, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Piano, 5-str. Electric Bass, and Drumset. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first six measures show the instruments in a state of rest, with the drumset providing a rhythmic pattern.

Musical score for the second system of 'Neo Samba', starting at measure 7. This system includes melodic lines for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and 5-str. Electric Bass (El. B.), along with piano accompaniment (Pno.) and drumset (D. Set). The piano part features chords labeled Em7(9,#11), Db7alt, and C6(9,#11). The drumset continues with a complex rhythmic pattern.

Musical score for measures 14-17. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Eb Bass (El. B.), and Double Bass (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The chord progression is: C6(9,#11) | Em7(9,11) | Db7alt | Db7alt. The Flute part features a triplet of eighth notes in measures 14 and 15. The Piano part provides harmonic support with sustained chords. The Double Bass part plays a steady eighth-note pattern.

3

Musical score for measures 21-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Eb Bass (El. B.), and Double Bass (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The chord progression is: C6(9,#11) | C6(9,#11) | A6(9) | Ab6(9). The Flute part has a melodic line with a slur over measures 21 and 22. The Piano part features a complex chord structure in measures 23 and 24, including a sharp sign above the A6(9) chord. The Double Bass part continues with a rhythmic pattern, including a triplet in measure 24.

4

Musical score for measures 28-31. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Eb Bass (Eb. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a '5' at the bottom right. Chord changes are indicated above the staves: G6(9) for measures 28-30 and A6(9) for measure 31. The piano part features sustained chords, and the drum set part has a consistent rhythmic pattern.

5

Musical score for measures 34-37. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Eb Bass (Eb. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a '5' at the bottom right. Chord changes are indicated above the staves: Ab6(9) for measures 34-35 and G6(9) for measures 36-37. The piano part features sustained chords, and the drum set part has a consistent rhythmic pattern.

6

Musical score for measures 40-43. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Eb Bass (Eb. B.), and Double Bass (D. Set.). The key signature is two sharps (F# and C#). The chord progression is: Em7(9,11) | Db7alt | C6(9,#11) | C6(9,#11). The Flute, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Eb Bass and Double Bass parts have rhythmic patterns.

7

Musical score for measures 47-50. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Eb Bass (Eb. B.), and Double Bass (D. Set.). The key signature is two sharps (F# and C#). The chord progression is: C6(9,#11) | Em7(9,11) | Db7alt | C6(9,#11). The Flute, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Eb Bass and Double Bass parts have rhythmic patterns.

8

Musical score for measures 54-59. The score is for a jazz ensemble consisting of Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Electric Bass (El. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord progression is C6(9,#11) for measures 54-55, A6(9) for measures 56-57, and Ab6(9) for measures 58-59. The piano part features block chords, and the electric bass and drum set provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 60-65. The score is for a jazz ensemble consisting of Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Electric Bass (El. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord progression is G6(9) for measures 60-61, A6(9) for measures 62-63, and Ab6(9) for measures 64-65. The piano part features block chords, and the electric bass and drum set provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 68-77. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Electric Bass (El. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piano part features a complex harmonic structure with chords: G6(9), Em7(9,11), Db7alt, and C6(9,#11). The saxophone parts have melodic lines with some grace notes. The drum set part is mostly silent.

11

Musical score for measures 78-87. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Electric Bass (El. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piano part features a complex harmonic structure with chords: C6(9,#11), Em7(9,11), Db7alt, C6(9,#11), A6(9), Ab6(9), G6(9), G6(9), and A6(9). The saxophone parts are mostly silent. The drum set part is mostly silent.

12

Musical score for measures 98-105. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Euphonium (E.I. B.), and Double Bass (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords: $Em7(9,11)$, $Ab6(9)$, $G6(9)$, and $G6(9)$. The other instruments are mostly silent in this section.

13

Musical score for measures 106-113. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Euphonium (E.I. B.), and Double Bass (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords: $Db7alt$, $C6(9,\#11)$, $C6(9,\#11)$, $Em7(9,11)$, $Db7alt$, and $C6(9,\#11)$. The saxophone parts have melodic lines, while the flute and other instruments are mostly silent.

14

Musical score for measures 18-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), and Double Bass (El. B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piano part features a steady bass line with chords. The saxophone parts have melodic lines with some rests. The flute part has a melodic line with some rests. The double bass part is mostly empty.

Chord progressions for measures 18-24:
18: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)
19: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)
20: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)
21: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)
22: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)
23: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)
24: C6(9,#11) A6(9) Ab6(9) G6(9) G6(9) A6(9)

15

Musical score for measures 25-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), and Double Bass (El. B.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The piano part features a steady bass line with chords. The saxophone parts have melodic lines with some rests. The flute part has a melodic line with some rests. The double bass part is mostly empty.

Chord progressions for measures 25-30:
25: Ab6(9) G6(9) G6(9)
26: Ab6(9) G6(9) G6(9)
27: Ab6(9) G6(9) G6(9)
28: Ab6(9) G6(9) G6(9)
29: Ab6(9) G6(9) G6(9)
30: Ab6(9) G6(9) G6(9)

16

Musical score for measures 96-100. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Euphonium (Ei. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The score features various chords and performance markings:

- Fl.:** Measures 96-100. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11). Markings: *Final a tempo*, *Ritardando*.
- A. Sax.:** Measures 96-100. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- T. Sax.:** Measures 96-100. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- Pno.:** Measures 96-100. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11), C6(9,#11), Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11), Bb6(9,#11).
- Ei. B.:** Measures 96-100. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- D. Set:** Measures 96-100. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).

Musical score for measures 102-103. The score includes parts for Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Piano (Pno.), Euphonium (Ei. B.), and Drum Set (D. Set). The key signature is two sharps (F# and C#). The score features various chords and performance markings:

- Fl.:** Measures 102-103. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- A. Sax.:** Measures 102-103. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- T. Sax.:** Measures 102-103. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- Pno.:** Measures 102-103. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- Ei. B.:** Measures 102-103. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).
- D. Set:** Measures 102-103. Chords: Em7(9,#11), Db7alt, C6(9,#11).