

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Departamento de Música

Leonardo Bittencourt

**Composição e Arranjo em Piano Jazz Trio: Investigando a Linguagem do Jazz
Moderno**

Porto Alegre

2016

Leonardo Bittencourt

COMPOSIÇÃO E ARRANJO EM PIANO JAZZ TRIO: INVESTIGANDO A
LINGUAGEM DO JAZZ MODERNO

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. Julio Herrlein

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Bittencourt, Leonardo

Composição e Arranjo em Piano Jazz Trio:
Investigando a Linguagem do Jazz Moderno / Leonardo
Bittencourt. -- 2016.
30 f.

Orientador: Julio Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2016.

1. Performance em Piano Jazz Trio. I. Herrlein,
Julio, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

A performance no auditório do Instituto Ling foi um momento especial na minha carreira. Ter a oportunidade de dividir o palco com os meus colegas André Mendonça, Bruno Braga, Pedro Moser e Gabriel Ugamba foi um momento único e só tenho a agradecer a todos pelo apoio e companherismo. O material gravado ficou com uma qualidade ótima, e me sinto privilegiado de poder sair deste curso já com músicas registradas nesse nível. Isso não seria possível sem o Rafael Hauck, do estúdio Audio Porto, a quem agradeço pela parceria e por ter se disponibilizado a fazer esta gravação.

Ao meu orientador, Prof. Julio Herrlein, por compartilhar um pouco do seu conhecimento e musicalidade comigo, me motivando para fazer um trabalho de qualidade.

Agradeço à minha namorada, Victória Cirio, pelo incentivo e apoio durante este processo, ajudando em momentos difíceis e de dúvidas, e pela paciência.

À minha família pelo apoio incondicional e por acreditar em mim como músico.

RESUMO

Este projeto registra e detalha os processos de composição, arranjo e ensaio para uma performance pública de final de curso, que foi realizada no dia 10 de novembro de 2016, no auditório do Instituto Ling. No repertório foram apresentadas composições e arranjos em standards de jazz e música brasileira. Os intérpretes foram André Mendonça (contrabaixo) e Bruno Braga (bateria), além das participações de Gabriel Ugamba (trompete) e Pedro Moser (guitarra).

Palavras chave: Jazz, Trio, Composição, Arranjo, Performance, Piano

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 TRAJETÓRIA + INFLUÊNCIAS	9
3 TRANSCRIÇÕES.....	11
4 COMPOSIÇÕES	14
4.1 OGADEN.....	16
4.2 SAND	17
4.3 AR	18
4.4 CIRCLING	19
5 ARRANJOS	20
5.1 CHORO BANDIDO.....	20
5.2 DONA LEE	21
5.3 LADY BIRD	22
6 ENSAIOS	23
7 CONSIDERAÇÕES.....	24
ANEXOS	26
REFERÊNCIAS.....	32

1 INTRODUÇÃO

O trio é um dos formatos mais tradicionais da história do jazz, sendo o preferido entre diversos pianistas do gênero. Ele representa a essência do jazz em uma forma condensada e eficaz.

Lennie Tristano (1919-1978), Oscar Peterson (1925-2007), Bill Evans (1929-1980), Phineas Newborn Jr. (1931-1989), Mulgrew Miller (1955-2013), Kenny Barron (1943), McCoy Tyner (1938), Keith Jarrett (1945), Chick Corea (1941) e Brad Mehldau (1970) são pianistas consagrados que exploraram muito este formato. Cada um com sua identidade, redefinindo o conceito de piano trio com uma forma inovadora de improvisar e arranjar.

Este projeto consiste no desenvolvimento de um trabalho de arranjos e composições, sob orientação do Prof. Julio Herrlein, que foi apresentado e registrado ao vivo em áudio no dia 10 de novembro de 2016 no auditório do Instituto Ling, em performance pública com entrada franca. Foram apresentadas quatro composições, além de arranjos das seguintes músicas: Choro Bandido (Edu Lobo), Lady Bird (Tadd Dameron) e Donna Lee (Charlie Parker). Os músicos Bruno Braga e André Mendonça completaram o trio de forma essencial, visto que fazem parte do processo de desenvolvimento das composições e dos arranjos. Os músicos Gabriel Ugamba (trompete) e Pedro Moser (guitarra) também fizeram parte da apresentação, com participações em 2 composições.

Aqui consta um memorial descritivo do processo de ensaios, composições, estudos, audições e leituras bibliográficas relacionadas com o tema abordado. Para mim, é relevante me aprofundar e explorar este formato (trio) em busca de uma linguagem própria e evolução como músico. Para isso, considero importante destacar o meu trajeto musical percorrido até aqui, levando em consideração referências e inspirações que hoje me influenciam musicalmente. Em seguida comento sobre o processo criativo em cada uma das músicas apresentadas durante a performance, falando um pouco sobre composição e arranjo e indicando na partitura passagens que acho importante ressaltar.

2 TRAJETÓRIA + INFLUÊNCIAS

Meu primeiro contato com o piano foi aos 10 anos. Na época a música erudita me chamava mais a atenção, principalmente compositores como Beethoven (1770-1827), Chopin (1810-1849) e Liszt (1811-1886). Aos 14 anos comecei a ter aulas com Michel Dorfman, período em que a música popular brasileira e a música instrumental também se tornaram presentes. O jazz apareceu mais tarde, aos 18 anos, quando comecei a tocar com os músicos Pedro Moser e André Mendonça em *jam sessions* noturnas e através de audições de álbuns e artistas que me marcaram como: *Intuition*, *Waltz for Debby*, *Explorations* e *Portrait in Jazz* (Bill Evans), *Day is Done* e *Highway Rider* (Brad Mehldau), Charlie Parker, Chick Corea, *Invisible Cinema* (Aaron Parks), *Blue Train* e *Giant Steps* (John Coltrane) e *Kind of Blue* (Miles Davis).

Nessa época o desejo de tocar e descobrir novos sons era intenso, visto que nos encontrávamos pelo menos 3 vezes por semana no *home studio* do Pedro para tocar e executar músicas que nos interessavam. Foi em uma dessas ocasiões que surgiu o interesse em aprofundarmos nosso conhecimento através de um curso na *Berklee College of Music*, em Boston. A idéia de estudar juntos nos motivou ainda mais para seguirmos tocando e pesquisando sobre o jazz e a música improvisada. Em junho de 2011 fomos para lá, alugamos um apartamento e, em 3 meses, tivemos uma experiência muito marcante musicalmente para cada um de nós, seja em aulas de *Musicianship* e *Keyboard Harmony* ou prestigiando grandes nomes do jazz no festival de New Port. Também foi uma oportunidade para nos relacionarmos ainda mais e criar laços que permanecem fortes até hoje. Ao voltar para o Brasil montamos o grupo *Marmota Jazz*, juntamente com o baterista Cláudio Calcanhotto, e começamos a mostrar a nossa sonoridade e arranjos que desenvolvíamos em shows em Porto Alegre, tendo em vista que ainda estávamos digerindo o que estudamos e presenciamos em Boston.

É importante destacar a prática e o estudo como principais ferramentas na música. Como comenta o renomado trombonista, compositor e educador Hal Crook (1999), no capítulo quatorze do seu livro *Ready, Aim, Improvise!* (1999), onde ele fala da importância de manter um comprometimento sério com a música:

Ter em mente que buscar um nível alto de habilidade (técnica) requer um grande comprometimento em termos de energia e tempo. (CROOK, 1999, p. 262, tradução própria)¹

É bom ter um plano definido, selecionando o material e tópicos a serem estudados, e determinar um horário para isso. O autor destaca a técnica (prática do instrumento) como um estudo crucial na vida de um músico que está em fase inicial de desenvolvimento.

A partir desse momento, pianistas como Aaron Parks (1983), Brad Mehldau (1970), Aaron Goldberg (1985), Bill Evans (1920-1980), Eldar Djangirov (1987), Taylor Eigsti (1984), Kenny Werner (1951), entre outros, tornaram-se material de estudo para mim. O processo foi pessoal e gradativo, com audições atentas em repetição, transcrição de frases que, para mim, se destacavam, leitura de transcrições e partituras e, eventualmente, inclusão no repertório da *Marmota*. Isso me ajudou a imergir um pouco mais no “mundo do jazz”, pois acabei não só por tirar standards do gênero, mas como também composições recentes de artistas que lançavam novos trabalhos. Esse processo acabou resultando em novas sonoridades e na vontade de explorar ainda mais o meu instrumento, fazendo com que aos poucos estas informações contribuíssem para a minha maneira de tocar, resultando no início de um desenvolvimento de uma linguagem própria.

Acho difícil explicar o que seria uma “linguagem moderna” dentro do jazz, mas, para mim, acredito que o fato de o estilo ter evoluído muito nos últimos 10 anos em questões de harmonia, modo em que é exposto o tema, interação dos músicos, instrumentos que dobram melodias com intervalos distantes, experimentações em timbre, o fato de serem composições atuais e, acredito também, terem influências de outros gêneros como o erudito (atonalismo, dodecafonismo, etc) começam a definir um conceito mais amplo de “jazz moderno”. Mesmo assim, acho que depende muito da interpretação de cada um, o que é moderno para mim pode não ser para outro, então sigo buscando o que isso significa e como direcionarei isso na minha pesquisa como músico.

¹ Nevertheless, as a serious career-minded student of jazz improvisation, you must keep in mind that pursuing the highest levels of ability will naturally require a major commitment in terms of [your] time and energy. (Crook no ORIGINAL texto em inglês)

3 TRANSCRIÇÕES

Parte da motivação para buscar essa identidade e me desenvolver como músico veio através de transcrições e de uma certa “insistência” na execução de músicas, solos e frases musicais que me chamavam a atenção. David Liebman (2006) enfatiza a importância da transcrição na pesquisa de um músico que busca obter uma identidade e senso rítmico no jazz:

A melhor abordagem é através da imitação, o primeiro estágio de um desenvolvimento artístico. No jazz, a forma mais valiosa de imitação é através de uma relação entre mestre e aprendiz, onde o modelo (mestre) demonstra diretamente para o estudante e este deve repetir a idéia imediatamente. É através deste método que se começa a notar um desenvolvimento natural em termos musicais. Porém sem esta oportunidade, descobri que a transcrição é o próximo melhor método. (LIEBMAN, 2006, tradução própria)²

No artigo “*Why transcribe*” (2006), Liebman comenta que o primeiro passo, ou um “cenário ideal”, para o desenvolvimento artístico, começa na relação aluno-professor. O modelo (professor) demonstra uma frase musical ou um exemplo diretamente ao estudante e demanda a repetição exata e imediata. Porém, nem todos conseguem obter a oportunidade de trabalhar com um professor e acabam optando pelo estudo individual.

Já nesse caso, é sugerido a transcrição como o próximo melhor método. Muitos músicos usam este método, como fazia Charlie Parker (1920-1955) ao ouvir Lester Young (1909-1959) diretamente da porta de um clube de jazz e indo para casa estudar as frases que recém ouvira. Apesar de parecer uma “imitação”, Liebman confirma que isso é apenas parte de um processo onde o estudante vai desenvolvendo uma linguagem através da transcrição, analisando o processo que o improvisador passou durante o solo de forma intuitiva. Tais frases e movimentos vão sendo processadas pelo estudante, que começa a desenvolver suas próprias ideias.

Se Bird tinha Lester Young como ídolo, para mim surgiu Taylor Eigsti, pianista americano que vive em Nova York, e Bill Evans, também americano porém de uma

² The best approach is exact aural and tactile imitation-the first stage of all artistic growth. For jazz, the most valuable form of imitation is a direct master-apprentice relationship in which the live model (master) demonstrates directly to the student demanding immediate and exact repetition until mastered before moving on. Learning in this way becomes a natural outgrowth of constant exposure and reinforcement on the spot. But without that opportunity, I have found transcription is the next best method. (Liebman no ORIGINAL texto em inglês)

geração mais tradicional do gênero. Taylor, que tem apenas 32 anos, acabou sendo uma inspiração pelo seu jeito entusiasta de tocar, por suas frases desafiadoras e pelo seu estilo “*straight-forward*”³ (para mim é como se Taylor não “inventasse moda” ao improvisar, sendo objetivo em questões de desenvolvimento e também por ser econômico em quantos *chorus* solar), o que acabou chamando a minha atenção, além de Bill, que na sua época já mostrava uma evolução no modo de improvisar e expor melodias, mostrando uma forte identidade. O fato de tocarem, principalmente, no formato trio me ajudou a entrar ainda mais na mente destes músicos. Talvez porque, em trio, os instrumentos tem mais “espaço” para dialogarem e desenvolverem as idéias tocadas. Foi quando comecei a ouvir vários álbuns como: *Let It Come To You* (Eigsti,2008), *Lucky To Be Me* (Eigsti,2006), *Explorations* (Evans,1961) e *Portrait in Jazz* (Evans,1960) e executar solos e temas que me desafiavam. Isso me deu uma motivação, e tenho certeza que foi essencial para a minha evolução como músico.

Para este trabalho transcrevi dois solos de Taylor Eigsti: um deles está no site Youtube e rendeu um primeiro contato com o pianista, além de uma mensagem bastante positiva.

Trata-se da transcrição do arranjo de um standard americano, composto por Cole Porter, chamado *I Love You*⁴. Taylor, no entanto, fez uma versão completamente reharmonizada e o solo foi bastante desafiador, não só pela velocidade, mas pela articulação, extensão do instrumento, *arpejos* em alta velocidade e *voicings/aberturas em posições fechadas* na mão esquerda. Como auxílio para realizar a transcrição, utilizei um programa chamado *Transcribe!*, onde é possível diminuir a velocidade da música sem que haja perda de qualidade. Aos poucos eu ouvia o solo, indicando as frases em partes A,B,C,D e ia imitando e insistindo em executar da melhor maneira possível.

O segundo solo transcrito trata-se de uma versão jazz da música *Welcome to The Machine* (anexo 5), de Pink Floyd. Taylor faz uma participação excepcional no álbum do baterista canadense Curtis Nowosad, chamado *The Skeptic & The Cynic* (2012), em uma música marcada pela linha de baixo previamente definida no arranjo e dinâmicas bem trabalhadas. Essas linhas pré-definidas que o baixo executa

³ No dicionário o termo “straight-forward” refere-se a uma pessoa honesta e franca, ou que procede de maneira direta, sem desvios.

⁴ Link do youtube: www.youtube.com/watch?v=DpFVww3Ovo

influenciam diretamente na forma como o grupo interage durante a música, servindo de referência para a construção dos improvisos. Este solo está em anexo, e utilizei o mesmo software descrito antes porém desta vez decidi passar o improviso do pianista para a partitura, visando um desenvolvimento não só na articulação, mas também rítmico e na escrita. No início pareceu mais trabalhoso, porém após alguns compassos já notei uma facilidade e como aquilo realmente era importante. É um solo onde a rítmica chama a atenção, através das pausas de semicolcheia, arpejos, passagens rápidas (nota-se uma semelhança com o solo transcrito anteriormente, identificando uma certa linguagem do pianista) e frases reharmonizadas.

4 COMPOSIÇÕES

Compor sempre foi algo natural para mim, seja musicando uma poesia, escrevendo uma letra em cima de uma melodia ou improvisando em uma harmonia estabelecida, com a forma e estrutura, ou mesmo independente dela. O interesse ficou ainda maior quando entrei no curso de Composição da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2010, tendo como professores o Dr. Celso Loureiro Chaves e o Maestro Antônio Carlos Borges-Cunha. Foi em 2011, durante um curso com ênfase em *Jazz Composition*, na *Berklee College of Music*, que o interesse neste gênero despertou, e a vontade de estudar harmonia, improvisação e prática em conjunto foram essenciais para eu seguir descobrindo o meu lado composicional. Acabei optando pela troca de currículo em 2013, quando fui para a Música Popular, curso que recém havia inaugurado, e que já chamava a atenção por ter cadeiras de improvisação e prática musical coletiva, além de músicos populares já conhecidos na cena gaúcha (professores e alunos).

Em um estudo sobre o processo de composição, Liebman (2006) comenta que compor é uma ferramenta vital para um improvisador em busca de uma voz/identidade própria:

Eu sempre levei em conta, seja dando aulas ou como uma premissa central da minha estética, de que para o improvisador sério, compor é uma ferramenta vital na busca de uma voz individual. Porque o processo composicional é lento e metódico, fazendo com que questões como técnica e estética possam ser levadas em consideração. Seja se perguntando se você deve ou não usar tal timbre, acorde, ritmo ou qualquer elemento musical em questão, a mente musical fica consideravelmente mais devagar, especialmente comparado com o que músicos de jazz estão acostumados enquanto improvisam. Diferente de quando um músico de jazz está improvisando, durante a composição não há motivos para não tocar a música do jeito que você quer, seja em questões de timbre, afinação, equipamentos, técnica ou outros fatores que afetariam de forma negativa a performance. Compor é o equivalente a estar em um laboratório, onde você passa e analisa todas as etapas deste processo. O ritmo em que o músico escreve ajuda a “afinar” a mente, fazendo com que idéias musicais que normalmente passam despercebidas durante o improviso tenham chance de se tornarem mais refinadas, conscientemente e inconscientemente. Elementos como intuição, experiência, hábitos e até um pouco de sorte fazem parte de um estudante que busca melhorar a sua musicalidade. (Liebman 2006, tradução própria)⁵

⁵ I have always maintained in both teaching and as a central premise of my aesthetic that for the serious improviser, composing is a vital tool towards finding one's own individual voice. Because the compositional process is more often that not slow and methodical (with exceptions of hurried deadlines), in most cases both technical and aesthetic decisions can be made after deliberate consideration. In mulling over whether or not to use a specific pitch, chord, rhythm, or whatever

Do ponto de vista prático e mais especificamente no caso de um músico que lidera um grupo que toca composições, Liebman (2006) fala sobre a capacidade de criar um cenário desafiador e pessoal na música. Através do improviso que a composição vai se destacar ainda mais, pois o improvisador está em essência criando variações sob as linhas que a composição destaca. Parte do meu projeto foi desenvolver composições novas e desafiadoras, tanto para mim quanto para os músicos que participaram desta performance. Ted Pease (2003) recomenda no capítulo quatro intitulado *Arranging and Formatting Considerations* do seu livro *Jazz Composition: Theory and Practice* (2003) que suas composições devem ser tocadas em outros formatos, por e com outros músicos. Isso serve tanto como forma de incentivo como para desenvolver novos arranjos e instrumentação para suas músicas. O autor explica que é durante este processo que a composição realmente “afeta” o compositor, questões como troca de tonalidade, introdução ou não, modulações, troca de solos e arranjo vêm à tona e trazem uma nova perspectiva ao músico.

As composições que preparei para este recital são reflexos do que eu aprendi e ouvi durante os últimos cinco anos, e cada uma representa uma etapa da minha evolução como músico. *Ogaden* é uma composição que fiz para o CD *Prospecto* (Marmota 2015), e decidi começar o recital com ela que representa uma nova fase na minha carreira. Desde então composições que intitulei *Sand*, *Air* e *Circling* foram desenvolvidas para este trabalho e que provavelmente serão usadas para um próximo registro profissional. A seguir descrevo o processo criativo em cada uma das composições apresentadas.

musical element in question, the musical mind is considerably slowed down, especially when compared to what jazz musicians normally have to consider while improvising. In composition there are no excuses for not getting the music the way you intend it to be, such as the accompanist's abilities, bad equipment, be it a reed, sound system or out of tune piano, etc., factors which may negatively affect live performance. Composing is the equivalent of being in the laboratory, going through a step by step process. The relatively glacial pace of writing helps a musician to fine tune the mind, so that musical decisions normally made in the heat of the moment during improvisation have a chance to become more refined both consciously and unconsciously over time. Of course the usual elements of intuition, experience, habit and may I dare say a bit of good luck, will always be part and parcel of the improviser's game, but every little bit helps towards improving one's prowess⁵ (Liebman no ORIGINAL texto em inglês)

4.1 OGADEN (ANEXO 1)

Composição marcada pela interação do contrabaixo e da bateria com o piano logo na exposição do tema, em uma melodia dobrada, em escalas modais e intervalos distantes (compassos 1 a 16). A música começa com uma introdução *rubato* do piano solo, onde a ausência de pulsação rítmica funciona como uma “nuvem de fumaça” para que a bateria e o contrabaixo situem-se no ambiente que a harmonia cria. Para a entrada dos outros integrantes, citações do motivo inicial ocorrem. Após esta *intro*, a melodia é executada duas vezes em uníssono, juntamente com o contrabaixo e da bateria, e em seguida parte-se para uma nova sessão, marcada pela mudança de andamento. Tem um caráter bem mântrico, onde o piano executa acordes repetitivos ritmicamente em 4/4 na tonalidade de Mi Menor, e partindo para o improviso dentro desta harmonia. O solo tem um desenvolvimento gradativo, visto que a sessão rítmica cria um novo ambiente, onde o baterista larga as baquetas e toca os tambores com a mão e o contrabaixo toca as fundamentais em um ritmo contínuo. Aos poucos a música se desenvolve e o improviso cresce até o momento quando volta-se ao mântro dos acordes repetidos até o final da música, que acaba em ralenando.

4.2 SAND

Esta música foi criada no estúdio *Audio Porto*, situado em Porto Alegre, em colaboração com o baterista Bruno Braga. Em um ambiente descontraído, Bruno estava sentado no piano e tocava a melodia do standard *Nardis*, de Miles Davis e testava acordes novos (reharmonização) no tema. Decidi trabalhar nesta idéia, estabelecendo a harmonia com mais acordes e escrevendo uma nova melodia, pois me chamava a atenção que esta poderia ser uma nova composição. Ela inicia na escala de Fá Sustenido Frígio, o que dá um caráter modal e um clima meio “árido e escuro” no ambiente que ela cria (conforme Ron Miller mostra no seu livro *Modal Jazz Composition & Theory, Vol 1.*)

THE ORDER OF BRIGHT TO DARK

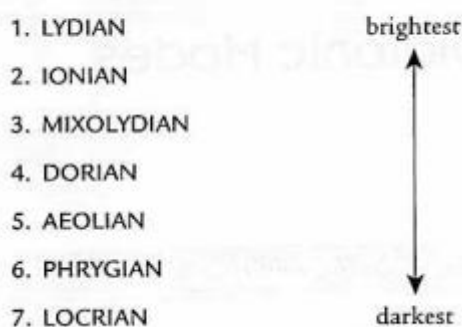


Figura 1: Ordem dos modos, do mais brilhante ao mais escuro. (MILLER, 1996, p.28)

Em 4/4 o piano exibe a melodia enquanto o baixo e a bateria, com bastante dinâmica, desenvolvem o ritmo gradativamente. O piano improvisa após a exposição do tema, e na volta deste parte-se para uma nova seção. O final é marcado por um *ostinato*, onde a bateria tem liberdade para desenvolver-se ritmicamente em um improviso bem elaborado, onde o baterista começa citando o ritmo que é executado e vai se desenvolvendo. O contrabaixo e as regiões grave e aguda do piano dobram a melodia do *ostinato* em uníssono.

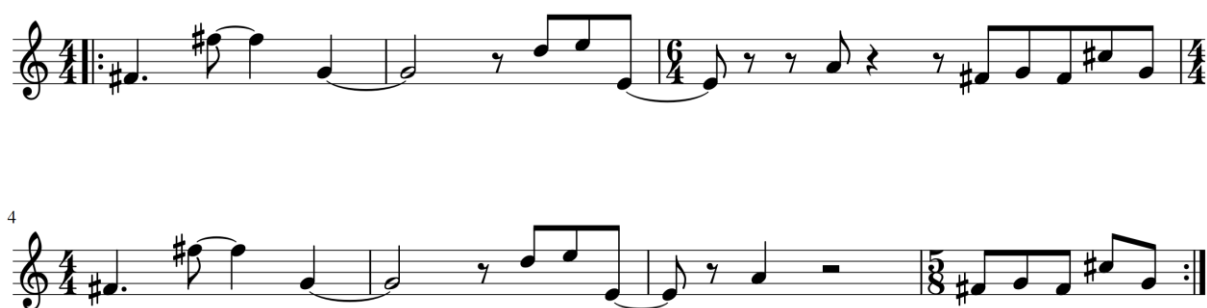


Figura 2: Ostinato da seção C (solo de bateria)

4.3 AR (ANEXO 2)

Ar é a composição em que mais trabalhei para este projeto. A duração dela é longa, com 10 minutos de música. Decidi convidar o trompetista Gabriel Ugamba para fazer uma participação especial nesta composição, o que certamente me influenciou na hora de criar a melodia. Iniciou-se a partir de uma harmonia com o ritmo repetitivo em 4/4, com um *outro* em 7/8 marcado pelo solo de arco do contrabaixo e do final bem movimentado através de dinâmicas e da interação do piano com o trompete. O processo criativo dela foi mais demorado do que as outras composições, visto que definir um tema é algo que acho difícil pois trata-se do momento em que o compositor larga mão de algumas idéias para consolidar uma só. No meu caso foi a partir da repetição e da gravação da harmonia no piano, seguida da audição deste registro e partindo para a definição de melodias. Em pelo menos 3 ou 4 áudios de 20 minutos cada, gravados pelo celular, eu improvisava dentro desta harmonia e, após a audição atenta, destacava partes que me chamavam mais a atenção. Acabei definindo a melodia com base no que eu imaginava que soaria bem junto do trompete. O trompete improvisa dentro da harmonia, dando duas voltas no *Chorus*, o mesmo acontece com o piano. Após nova exposição do tema, há uma seção inédita onde os instrumentos desaparecem e o piano faz uma “chamada” solo em 7/8 para que o contrabaixo entre com uma melodia que é executada com arco e o piano dobra na região grave. O piano improvisa também em cima deste novo “clima” da música, a dinâmica torna-se

intensa até um momento em que o trompete aparece dobrando o tema final juntamente do piano. Final marcado por dinâmicas de *crescendo* e *decrescendo*.

4.4 CIRCLING (ANEXO 3)

Outra composição desafiadora em que não apenas o trompete participa, mas a guitarra também. Chamei meu companheiro de banda Pedro Moser para participar, sendo a última música do recital. Acho importante mencionar que, antes de ensaiarmos com a guitarra, estávamos com uma certa dificuldade em como começar a música, e o Pedro trouxe uma idéia de intro que no fim adotamos e hoje faz parte da composição. Diferente da *Ar*, a melodia de *Circling* veio quase que instantaneamente em um dia de inspiração, partindo de um improviso livre. É um tema bem movimentado, que inicia em *arpeggio* com uma longa extensão seguido por frases melódicas de intervalos distantes e escalas modais. O piano, a guitarra e o trompete tocam a melodia em uníssono, porém na segunda exposição uma das linhas é harmonizada, com movimento contrário os instrumentos tocam intervalos diferentes, trazendo um novo efeito para a música. A parte B da composição é marcada pelo contrabaixo e a mão esquerda do piano dobrando e dando espaço para a guitarra e o trompete interagirem com alguns *noises* e texturas, e a bateria em um clima mais “reto” marca com alguns *kicks* no contratempo. Após uma chamada da bateria que cita o ritmo da melodia inicial, a guitarra entra solando de volta na seção A, que tem uma harmonia de caráter cíclico (daí vem o nome para a composição), seguido de solos de trompete e piano. No último *Chorus* do solo de piano é feito uma reharmonização e uma parada rítmica onde se dá a idéia de que o tema vai ser novamente exposto. Algo interessante ocorre na última volta da melodia, onde pegamos a figura de quiáltera e transformamos em um novo pulso que dura 4 compassos, retornando a última frase da música, desta vez mais forte e marcada, indicando o final dela.

5 ARRANJOS

Arranjo pode ser visto também como uma forma de composição, pois o músico tem liberdade para refazer a composição original, seja em questões de harmonia ou ritmo ou até alterando a melodia. Sempre gostei muito de tocar standards de jazz e música brasileira, porém algo que me veio como uma necessidade musical era de criar novos elementos em cima destas músicas, seja em questões rítmicas, em certos compassos criar uma interação da bateria com o piano, com pausas e novas linhas de baixo, ou reharmonizando a peça.

Para esta performance decidi escolher 3 temas que já faziam parte do meu repertório e que meus colegas de banda conheciam, porém com a ambição de criar novos caminhos buscando a intuição, criatividade e interação em um novo arranjo para estas peças.

5.1 CHORO BANDIDO (ANEXO 4)

Eu e o contrabaixista André Mendonça inserimos esta música no repertório do nosso grupo *Marmota Jazz* após termos tirado ela em um ensaio do nosso projeto *duo*. Trata-se de uma composição muito bonita em termos de harmonia e melodia, que o Edu Lobo fez, com letra de Chico Buarque, para Tom Jobim, pianista e compositor brasileiro, que também é uma grande referência pra mim. Neste novo arranjo decidimos dar mais movimento a ela ao trocar a fórmula de compasso para 7/8, com o qual já estamos acostumados por conta de outros temas que tocamos neste formato. A idéia era enfatizar e intensificar a melodia, além de criar espaços para os instrumentos interagirem, seja com uma contra melodia ou uma passagem marcada entre as seções. Algo interessante acontece quando vamos para a seção “C” da música, onde mudamos o compasso para 4/4 em uma transição bem orgânica, dando um novo efeito no arranjo. Após isso, voltamos para nova exposição em 7/8, repetindo o mesmo processo. Estrutura que se repete durante a improvisação, porém na última exposição do tema decidimos manter o 4/4, o que traz ao ouvinte uma nova perspectiva da melodia.

5.2 DONNA LEE

Composição de Charlie Parker, *Donna Lee* foi um dos primeiros standards que tirei no piano, talvez pelo fato de ser uma melodia rápida e desafiadora. Neste arranjo fizemos um experimento de trocas de andamento e do *swing feel*⁶ tanto na exposição do tema como nos improvisos. Uma referência direta foi a versão de *Autumn Leaves*, do trompetista americano Wynton Marsallis (1961), faixa 11 do álbum *Standards Time Vol. 1 (1987)*. Nesta versão, durante a exposição do tema, a seção rítmica (Jeff Watts – drums; Robert Hurst – bass; Marcus Roberts – piano) considera a cada dois compassos um grande pulso e subdivide progressivamente, mantendo a melodia no pulso original.

The musical score for Donna Lee is presented in five systems of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, rests, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the staff to indicate harmonic changes. Tempo markings are indicated by a quarter note followed by a number: 260, 130, 260, 180, 220, and 260. The score starts with a 'Bop' marking and includes a '3' under a triplet of notes in the first system. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 10. The fourth system begins at measure 14. The fifth system begins at measure 19. The score ends with a final measure containing a quarter note and a whole rest.

Figura 3: Tema de Donna Lee com troca de andamento (ext.)

⁶ No jazz, o termo “swing” descreve o senso rítmico ou “groove” criado através da interação dos músicos, principalmente quando a música cria um sentimento “visceral” como se mexer, bater palmas ou o pé no chão. O termo também é usado para descrever um estilo dentro do gênero que surgiu em meados de 1920 (Swing jazz).

5.3 LADY BIRD

Composição de Tadd Dameron (1917-1965), *Lady Bird* (1939) também é um tema que estava no repertório da *Marmota*, porém decidi fazer um arranjo totalmente reharmonizado para esta performance. Trabalhei a melodia e, em um dia de inspiração, fui “explorando” outras sequências de acordes que me soavam interessantes, como, por exemplo, nos 4 últimos compassos da música eu mudei a harmonia para a progressão: Dbmaj7 // F#maj7#11 // Bmaj7#11 // Emaj7#11. Neste momento também há uma redução da melodia e esta harmonia acabou dando um caráter modal para a peça. Na versão executada durante a performance, inicia-se a música em 4/4 direto no tema, em Eb (Mi Bemol), com 2 exposições, seguindo de um solo de contrabaixo em 2 *chorus* e depois o solo de piano até a volta da melodia. No compasso 8 até 12 a bateria completa o “vazio” deixado pelos *kicks* do baixo com o piano com um *drum fill*⁷. Acaba-se em ralentando com um ataque no acorde de Bmaj7#11 (Si lídio).

Handwritten musical score for "LADY BIRD" by Tadd Dameron. The score is written on five staves in 4/4 time. It includes chord progressions such as Cmaj7, F-7, Bb7, Abmaj7, A-7, D7, D-7, G7, Cmaj7, Eb7, Abmaj7, Db7, Cb9, and Eb7. The score is marked "MED. SWING" and "LADY BIRD" with the number "235" and "-TADD DAMERON". It ends with "RIT." and "AFTER SOLOS, D.C. AL".

⁷ Drum fill é quando há uma passagem rápida na música onde há um “espaço” onde o baterista pode preencher, geralmente com um “rolo” ou simplesmente tocando o instrumento enquanto os outros estão em pausa.

Figura 4: Lady Bird no Real Book (original)

6 ENSAIOS

Acredito que é essencial para que se elabore uma apresentação de qualidade que haja um bom número de ensaios, onde os músicos interagem e se situem com o repertório previamente definido, visando o desenvolvimento e digestão das músicas selecionadas. Para isso é importante que estes encontros sejam produtivos e objetivos, sempre destacando momentos em que há dúvida e insegurança por parte de qualquer músico ou também criando novas idéias de arranjo, expressão, ornamentos e, inclusive, composição.

Percebo que é através destes encontros que inicia-se uma espécie de laço entre os músicos, fazendo com que se crie uma identidade não só individual, mas coletiva. No improviso há momentos em que os instrumentos se juntam e soam como um só, para isso é necessário não apenas a prática em conjunto, mas também uma convivência entre os músicos. Faço questão de enfatizar a importância da participação dos meus colegas Bruno Braga (bateria) e André Mendonça (contrabaixo) durante o processo criativo e desenvolvimento do repertório, visto que tiveram participação intensa neste período e que, por pelo menos 3 anos, estão fazendo parte da minha rotina, influenciando diretamente na minha evolução musical.

Os ensaios foram intensos, ora passávamos o repertório inteiro até o fim, ou “estacionávamos” em alguma música em busca de consolidar e fortalecer a linguagem que ela nos transmitia.



Figura 5: Registro de ensaio

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o curso de música, desde o meu ingresso em 2010 em Composição até a troca de currículo para Música Popular em 2013, notei que a cada semestre que passava eu sentia uma evolução bastante positiva como músico e pessoa. Não só pelos estudos em casa, mas pela troca de experiências com os outros colegas e professores, além de aulas em diversas áreas, seja de Percepção com o Prof. Dimitri Cervo, História da Música com o Prof. Celso Loureiro Chaves ou de Improvisação e Prática musical com o meu orientador Prof. Julio Herrlein.

Isso certamente me influenciou e motivou a preparar um repertório, executar a performance no Instituto Ling e escrever este memorial. Foi um período muito especial que vou lembrar para sempre e levar adiante durante toda a minha trajetória musical.

Este trabalho é marcante também pelo fato de representar momentos diferentes que passei nesses últimos anos de aprendizado. As composições e os

arranjos foram criadas de acordo com a minha capacidade atual a partir do tempo em que foram desenvolvidas, e nota-se uma evolução da minha linguagem como compositor, arranjador e, principalmente, improvisador.



Figura 6: Foto durante o recital no Instituto Ling

ANEXOS

Anexo 1

Ogaden

Leonardo Bittencourt

♩ = 132 BASS+PNO+DS

Musical notation for measures 1-6. Treble clef, 4/4 time. Measure 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Measure 3: A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 4: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 5: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0. Measure 6: E0, D0, C0, B0, A0, G0, F0, E0. Triplet markings are present over measures 3, 4, and 5.

Musical notation for measures 7-11. Measure 7: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 8: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Measure 9: A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 10: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 11: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0. Triplet markings are present over measures 7, 8, and 9.

♩ = 100

Musical notation for measures 12-16. Measure 12: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 13: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Measure 14: A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 15: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 16: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0. Triplet markings are present over measures 12, 13, and 14. Chords are indicated below the staff.

Em BASS PEDAL

Musical notation for measures 17-21. Treble clef, 4/4 time. Measure 17: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 18: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Measure 19: A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 20: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 21: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0.

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, 4/4 time. Measure 22: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 23: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Measure 24: A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 25: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Chords are indicated below the staff.

S Bm/D

Bm

Musical notation for measures 26-30. Treble clef, 4/4 time. Measure 26: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 27: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Measure 28: A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 29: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 30: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0. Chords are indicated below the staff.

E♭dim

Emin

SOLO

ON

S

TO

END

Anexo 2

Ar

Leonardo Bittencourt

$\text{♩} = 152$
F#maj7#11

7

12 A# Bmaj7#11

19 D#m Emaj7#11

26

33 G# F#maj7#11

39

Anexo 3

Circling

Leonardo Bittencourt

$\text{♩} = 106$

F#m6 **Em7**

4 **Cmaj7(#11)**

7 **Abmaj7**

9 **F#m6** **Em7**

12 **Cmaj7(#11)**

15 **Abmaj7**

Anexo 4

Choro Bandido

Chico Buarque

Edu Lobo

1 Fm7 Bb7 Eb G7 Cm7 F7

5 Fm7 Bb7 Ebmaj7(b13) Am D7

11 Gm(maj7) Dbm7 Gb7 Bmaj7 Ab7 Gmaj7

18 Em7 Cmaj7(#11) Bsus Bbmaj7 Asus

23 Abmaj7 Gsus

Anexo 5

Welcome To The Machine

Arr: Curtis Nowosad

Taylor Eigsti Piano Solo

Pink Floyd

♩ = 134

Em7 Cmaj7(#11) Harmony repeats

6 11 16 18 21 24 27 30 33

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 134 bpm. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff features several triplet markings. The fourth staff has a triplet of eighth notes. The fifth staff contains a triplet of eighth notes. The sixth staff has a triplet of eighth notes. The seventh staff has a triplet of eighth notes. The eighth staff has a triplet of eighth notes. The ninth staff has a triplet of eighth notes. The score includes various chord symbols (Em7, Cmaj7(#11)) and a 'Harmony repeats' instruction. The piece concludes with a final chord.

Transcription: Leonardo Bittencourt

35

Musical staff 35: Treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The piece concludes with a whole note rest.

38

Musical staff 38: Treble clef, key signature changes to one flat (Bb). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a whole note rest.

40

Musical staff 40: Treble clef, key signature changes to two flats (Bb, Eb). The staff features a triplet of eighth notes, followed by a whole note rest, and then a triplet of eighth notes.

42

Musical staff 42: Treble clef, key signature changes to two sharps (F#, C#). The staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole note rest, and then a triplet of eighth notes.

44

Musical staff 44: Treble clef, key signature changes to one flat (Bb). The staff contains a triplet of eighth notes, followed by a whole note rest, and then a triplet of eighth notes.

49

Musical staff 49: Treble clef, ending with a whole note rest.

REFERÊNCIAS

- PEASE, Ted. **Jazz Composition: Theory and Practice**. Estados Unidos. 2003
- CROOK, Hal. **Ready, Aim, Improvise!**. Estados Unidos. 1999
- LIEBMAN, David. **The Transcription Process: WHY TRANSCRIBE**. Estados Unidos. 2006.
- LIEBMAN, David. **The Compositional Process: WHY COMPOSE**. Estados Unidos. 2006.
- MILLER, Ron. **Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 1**. Estados Unidos. 1996
- EIGSTI, Taylor. **Let It Come To You**. Concord Jazz. Audio CD. 2008 **ASIN:** B00160ANOG
- EIGSTI, Taylor. **Lucky To Be Me**. Concord Records. Audio CD. 2006 **ASIN:** B000E6EIRQ
- NOWOSAD, Curtis. **The Skeptic & The Cynic**. Know-a-Sad Music. Audio CD. 2012 **ASIN:** B00A0HQUR0
- PARKS, Aaron. **Invisible Cinema**. Blue Note. Audio CD. 2008 **ASIN:** B001CFLHJA
- EVANS, Bill. **Portrait in Jazz**. Riverside. Audio CD. 1960 **ASIN:** B0012X6FR6
- EVANS, Bill. **Explorations**. Riverside. Audio CD. 1961. **ASIN:** B006YTLMIK

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- MEHLDAU, Brad. **Progression: The Art of the Trio, Volume 5. Music and Language**. Estados Unidos. 2001.
- MEHLDAU, Brad. **Wisdom in Music**. Estados Unidos. 2005
- WERNER, Kenny. **Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within**. Estados Unidos. 1996.