

Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

O Jazz e a Música do Mediterrâneo
Modos e ritmos de influência Árabe num contexto de
escrita para *Large Ensemble*.

Dissertação para obtenção do grau de mestre em Interpretação artística

Variante Jazz

João Pedro Lima Brandão Costa

Dezembro 2011

Orientação: Daniela Coimbra

Co-Orientação: Carlos Azevedo, Paulo Perfeito

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos músicos que disponibilizaram muitas horas dos seus apertados horários para ensaiar e tocar esta música: Alexandre Dahmen, Andreia Santos, Daniel Dias, Fernando Sanchez, José Carlos Barbosa, José Marrucho, José Pedro Coelho, Ricardo Formoso, Rui Teixeira e Susana Santos Silva; A sua entrega, dedicação e talento foram essenciais para a realização prática desta ideia, bem como um grande estímulo para eu continuar este trabalho

Quero agradecer também ao Carlos Azevedo pela orientação “técnica” e pelos conselhos de mestre. Ao Paulo Perfeito pelas suas aulas e por me ajudar a compreender a importância de tomar decisões iniciais.

Agradeço à minha orientadora Daniela Coimbra pela sua visão pragmática do trabalho e por me colocar sempre no caminho “certo”.

Agradeço ao Telmo Marques pelo incentivo na escolha do tema; ao David Lacerda, Nuno Ferreira, Mário Azevedo e Dimitris Andrikopoulos pelas conversas extremamente esclarecedoras.

RESUMO

Este trabalho teve por objectivo construir um repertório para um *ensemble* de onze instrumentos através da inclusão de elementos da música feita nos países do Mediterrâneo num contexto *Jazzístico*.

O trabalho está dividido em duas partes:

A primeira parte pretende identificar e compreender características intrínsecas à música do Mediterrâneo, concentrando-se este estudo nos modos e ritmos de influência Árabe. Faz-se também uma análise desses conceitos à luz da música ocidental com vista à sua aplicação na segunda parte do trabalho. Desta análise surgiram como principais resultados a obtenção de cinco escalas BASE para a construção dos modos, a possibilidade de utilizar os conceitos de modulação da música Árabe e do sistema de ciclos rítmicos associado à maioria da música tradicional Mediterrânica.

A segunda parte apresenta uma descrição e análise das peças resultantes da metodologia proposta.

Em conclusão descreve-se a viabilidade e mais-valias da utilização dos conceitos adquiridos na primeira parte, bem como exigência na *performance* de tais conceitos.

Índice

Introdução	7
PARTE I	10
1. Contexto	11
1.1. Percursos	11
1.2. Compreender a Música Árabe	13
1.2.1. Médio Oriente, Norte de África e Península Ibérica	13
1.2.2. Sistema de Modos na Música Árabe.....	14
1.2.3. Ritmo	15
1.3. Grécia	16
2. Parte Prática	19
2.1. Comparação entre os modos da música de influência Árabe e os utilizados no jazz.	19
2.1.1. Modos com segundas aumentadas	21
2.1.2. Considerações sobre os pontos anteriores.....	25
2.2. Modulação na música Árabe	26
2.2.1. A Composição Modal no Jazz segundo Miller (1996)	28
2.2.2. Considerações sobre os pontos anteriores.....	30
PARTE II	31
3. Descrição e Análise das peças apresentadas.	32
3.1. KALENDERI 2 & SATÍRICO	33
3.1.1. KALENDERI	33
3.1.2. SATÍRICO.....	38
3.2. ENSAIO PRIMEIRO	40
3.3. CORRENTE	42
3.4. DANÇAS A LESTE	46
3.5. AEROPORTO	49
3.6. Considerações finais	52
Conclusão	54
Bibliografia	57
ANEXOS	I

ANEXO 1 – Exemplos Áudio de modos Árabes	I
ANEXO 2 – Determinação dos modos resultantes da sensibilização da tónica dos modos das escalas BASE.....	I
ANEXO 3 – Partituras das peças apresentadas	V
Anexo 3.1 – Kalenderi – partitura.....	VI
Anexo 3.2 – Satírico – partitura	VII
Anexo 3.3 – Ensaio Primeiro – partitura	VIII
Anexo 3.4 – Corrente – partitura.....	IX
Anexo 3.5 – Danças a Leste – partitura.....	X
Anexo 3.6 – Aeroporto – partitura	XI
ANEXO 4 – estrutura POUSTSENO	XII
ANEXO 5 – Exemplo Áudio – duas <i>Zournas</i> e um <i>Daouli</i>	XIII

Índice de Tabelas

Tabela 1: Equivalência entre modos Árabes e modos "Ocidentais"	20
Tabela 2: Lista de <i>maqamat</i> mais comuns na música Árabe Segundo Farraj & Shumays(2007b) e modos correspondentes.	22
Tabela 3: Modos que contêm uma e duas 2 ^{as} aumentadas.....	23
Tabela 4: Principais tetracordes definidos por Ron Miller. (Adaptado de Miller, 1996, pp. 16 e 119).....	26
Tabela 5: Tetracordes formados nos 7 graus de cada escala BASE.	42

Índice de Figuras

Figura 1 - Mapa do MEDITERRÂNEO.....	7
Figure 2 - <i>maqam Rast</i> nas suas formas ascendente e descendente (Farraj & Shumays, 2007b).....	19
Figura 3 – Kalenderi: Intro	34
Figura 4 – Kalenderi: melodia inicial.....	35
Figura 5 – Kalenderi: padrão rítmico da Parte B.....	36
Figura 6 – Kalender: Parte B.....	36
Figura 7 – Kalenderi: Parte C	37
Figura 8 – modo rítmico árabe <i>katakufti</i> (Farraj & Shumays, 2007e)	38
Figura 9 – modo rítmico Árabe <i>Yuruk Samai</i> (Farraj & Shumays, 2007e).....	40
Figura 10 – padrão rítmico para "Ensaio Primeiro".....	40

Figura 11 – Corrente: Quadro Modal	43
Figura 12 – Corrente: melodia.....	44
Figura 13 – Corrente: <i>Riffs</i> nos saxofones	44
Figura 14 – Corrente: <i>Riffs</i> nos Trompetes	45
Figura 15 – alguns padrões rítmicos 7/4 possíveis de se ouvir num <i>zourna set</i> .	47
Figura 16 – Danças a Leste: ciclo rítmico do Tema	48
Figura 17 – Danças a Leste: <i>Bridge 2</i>	48
Figura 18 – Aeroporto: Parte A.....	50
Figura 19 – Aeroporto: Parte B.....	50

Introdução



Figura 1 - Mapa do MEDITERRÂNEO

(adaptado de <http://www.worldatlas.com/aatlas/infopage/medsea.htm>, 5-Dez-2011)

Europa: Espanha, França, Mónaco, Itália, Malta, Eslovénia, Croácia, Bósnia, Herzegovina, Montenegro, Albânia, Grécia, Turquia.

Ásia: Turquia, Chipre, Síria, Líbano, Israel.

África: Egípto, Líbia, Tunísia, Algéria, Marrocos.

Ao observar este mapa da região mediterrânica, será fácil deduzir que, ao longo da história deste território, as trocas culturais foram constantes e riquíssimas. Arrastada por trocas comerciais ou políticas (fugas de regimes ostracizadores, guerras, redefinições de território) ou a busca de uma melhor vida do outro lado desse pequeno mar, a música de cada povo foi também viajando e misturando-se.

No entanto, estas trocas não foram tais que se tenha obtido uma homogeneidade na cultura dos diferentes povos e países desta região do globo. Até porque as mesmas trocas não foram também homogéneas. Outras barreiras houve que não as geográficas.

Este trabalho tem por objectivo identificar e estudar características intrínsecas à música feita no Mediterrâneo e aplicá-las a um contexto *Jazzístico*, mais propriamente na escrita para *Large Ensemble*¹. A razão da escolha deste tema prende-se precisamente com a vontade de encontrar influências mais “próximas” para a música escrita e tocada, já que, a par deste estudo, foi elaborado um repertório original para um *Large Ensemble* que inclui quatro saxofones, dois trompetes, dois trombones e secção rítmica (piano, contrabaixo e bateria), que teve como base alguns elementos da Música Tradicional Mediterrânica².

Não se pretende, no entanto, analisar as origens ou todos os factores históricos que nos levaram à música feita hoje em dia no Mediterrâneo (impossível será ignorá-los também...). Em vez disso olhar-se-á para a música tradicional por esta conter as raízes da música feita actualmente nestes países, e procurar-se-á fazer uma análise objectiva das suas características.

Podem considerar-se dois grandes mundos na música do Mediterrâneo: um ligado aos Países do Norte África e Médio Oriente, em que a música é essencialmente monofónica e não obedece ao sistema de afinação temperada ocidental; e outro ligado aos Países do Sul da Europa, onde se passa

¹ O termo *Large Ensemble* refere-se aqui a um grupo maior que o típico *Combo* de 4 ou 5 elementos e menor que um *Big Band*.

² O termo “música Tradicional” refere-se aqui à música relacionada com determinada cultura de um país; manifestação musical de uma sociedade – inclui as formas mais populares mas também as que, derivadas destas, se sistematizaram. Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

precisamente o contrário (Marcus, 2002b). O presente trabalho incidirá sobre os países cuja música tem uma forte influência Árabe.

Assim, numa 1ª Parte, pretende definir-se as características da música tradicional dos países do Norte de África e Médio Oriente – Países Árabes – bem como da Grécia que, embora não seja um país Árabe, sofreu uma grande influência da música Árabe, sobretudo devido ao prolongado domínio do Império Otomano.

Esta análise incidirá principalmente sobre características da linguagem musical tais como os modos, a abordagem harmónica, o ritmo, ou a forma.

O critério subjacente à escolha destas características foi o facto de que as mesmas poderão ser aplicadas em qualquer contexto musical. Deixar-se-ão de lado questões como a organologia/instrumentação por não se aplicarem ao contexto prático deste trabalho.

Com a 2ª parte do trabalho pretende-se compreender e aferir a aplicabilidade dos conceitos apreendidos na 1ª parte do trabalho, ao Jazz.

Para tal foram construídas várias peças, utilizando esses mesmos elementos, para um *Ensemble* (Ondecato) de sopros e secção rítmica, comparável a uma tradicional *Big Band* em formato reduzido. A inclusão desses elementos e conceitos foi feita sem a pretensão de tocar a música das culturas referidas. Antes pelo contrário, foi feita com a intenção de enriquecer a música aqui escrita que se pretende que continue na esfera (cada vez mais abrangente) do Jazz.

Este é portanto um trabalho experimental do qual se pretendeu, sobretudo, retirar um resultado prático de alcance performativo.

PARTE I

1. Contexto

1.1. Percursos

A riqueza e complexidade da cultura existente neste lugar geográfico, o Mediterrâneo, consequência deste ser um ponto de comunicação entre três continentes, contrasta com a naturalidade e familiaridade com que olhamos (habitantes desta região) para a cultura mediterrânica, nomeadamente para a sua música.

Vários elementos da música do Mediterrâneo surgem hoje em dia no Jazz. Os mesmos no entanto “percorreram” caminhos diversos para aí chegar:

Por um lado, e de uma forma mais óbvia, através dos músicos destes países que se dedicam ao Jazz. São exemplos disto mesmo, músicos como Perico Sambeat e Chano Dominguez (Espanha) ou Rabih Abou-Khalil (Líbano).

Por outro lado, existem nos EUA músicos que incluem estes elementos na sua música. Muitos deles serão certamente movidos pela sua ascendência. Outros fazem-no apenas pelo interesse que esta música lhes suscita. Um dos exemplos mais óbvio será o de Chick Corea que incluiu, na sua música e estilo, elementos da música espanhola, nomeadamente o flamenco (Corea, 2010).

Outro exemplo é o da nova geração de músicos judeus, orgulhosos da sua herança cultural, como John Zorn, Avishai Cohen ou Omer Avital. Este último tem produzido uma série de peças para diferentes *ensembles* baseadas no folclore Israelita, da Andaluzia e do Mediterrâneo em geral. Omer Avital é aliás um estudioso do complexo sistema modal da música clássica Árabe (*Maqamat*) e da música do Norte de África, nomeadamente a música clássica Andaluza (tradição Judaico-Árabe da Espanha medieval) (Avital, 2010).

De uma forma menos óbvia, muitos destes elementos estão presentes no Jazz a partir do início dos anos sessenta, com a chegada à cena *jazzística* de um grupo de músicos com formação académica. Estes jovens músicos (como Herbie

Hancock ou Wayne Shorter) introduzem nas suas composições todo o conhecimento que adquiriram da música erudita que estudaram, criando um novo conceito de composição no Jazz, afastando-se das formas (binárias) tradicionais e do sistema harmónico Tonal (Miller, 1996).

Por sua vez, muitos desses compositores eruditos do início do século XX no qual o Jazz se foi inspirar, como Bartók, Stravinsky, Ravel ou Rachmaninov, estudaram e foram influenciados pela música tradicional dos países do Mediterrâneo. Nomeadamente Bartók (1881-1945) que, de acordo com Grout e Palista (1997, p. 699)

publicou perto de mil melodias populares, principalmente da Hungria, da Roménia e da Jugoslávia, sendo estas apenas uma parte das que recolhera nas suas expedições pela Europa central, pela Turquia e pelo Norte de África. Bartók escreveu livros e artigos sobre a música popular e publicou colectâneas de peças populares, escreveu arranjos ou composições baseadas em melodias populares e criou um estilo em que combinou, mais intimamente do que qualquer compositor antes dele, elementos populares com as técnicas mais complexas da música erudita.

Outros, com certeza, chegaram aos mesmos elementos através de uma análise racional da música, que nada teve a ver com influências culturais. Pode ser disso exemplo a análise feita neste trabalho no capítulo 2.1.1.

A primeira fase do presente trabalho, que incide essencialmente na música Árabe, inicia-se com o estudo dos sistemas de modos. Posteriormente é feita uma análise comparativa com os modos utilizados na música ocidental, nomeadamente no Jazz.

1.2. Compreender a Música Árabe

1.2.1. Médio Oriente, Norte de África e Península Ibérica

Al Andalous era o nome dado à zona agora conhecida como o Sul da Península Ibérica e foi o primeiro território Muçulmano na Europa. Desde o século VIII que nesta área ocorreu uma extraordinária e intensa troca cultural fruto da convivência pacífica entre Judeus, Cristãos e Muçulmanos (Belkind, 2010).

A Reconquista Cristã deste território entre o século X e XV acabou por expulsar os Mouros da Península Ibérica até 1492.

A Cultura *Al Andalous* acabou por ser levada, com a diáspora desses povos, para o Norte de África, sobrevivendo e proliferando no Sudeste Mediterrânico, nomeadamente no território designado por Magreb (Marrocos, Algéria, Tunísia, Líbia e Síria).

No entanto, fruto de uma ocupação de oito séculos, a influência destas culturas no território Sul de Espanha permanece profunda, nomeadamente no que toca à Música e à Arquitectura. A criação do Flamenco, atribuída ao Povo Cigano, é prova disso mesmo, já que aconteceu beneficiando das influências simultâneas dos Muçulmanos e Judeus da Região (Nidel, 2005).

A música *Al Andalous* está na sua base ligada à música do Médio Oriente distinguindo-se essencialmente, por características formais e de interpretação, nomeadamente a métrica e os temas poéticos que são abordados.³

Esta ligação deve-se não só ao facto destes países terem uma forte identidade Árabe, mas também porque os grandes centros de educação Árabe/Islâmica no Oriente e Ocidente (Espanha) foram as principais fontes de cultura intelectual e artística no Norte de África. No entanto nesta região, fruto das colonizações Francesas, Italianas e Espanholas, as influências europeias são notórias na

³ Entrevista realizada a David Lacerda, na Escola de Música Valentim de Carvalho, Porto, a 16 junho 2010. David Lacerda é um músico com uma experiência de mais de uma década no estudo e prática da Música do Médio Oriente e do Norte de África.

música, nomeadamente no que diz respeito à instrumentação e, conseqüentemente, ao temperamento da afinação. (Jones, 2002).

Assim, por música Árabe entenda-se a música que se pratica actualmente no Médio Oriente, Turquia e Norte de África.

1.2.2. Sistema de Modos na Música Árabe

A música Árabe é caracterizada por dar ênfase à melodia e ritmo em oposição à harmonia. Alguns géneros de música Árabe são polifónicos, mas esta música é tipicamente monofónica (apenas uma linha Melódica) ou heterofónica (vários instrumentos apresentam simultaneamente ligeiras nuances da mesma melodia).

Estas melodias são regidas por um sistema de **modos** melódicos denominados *maqam* (plural *maqamat*), formando escalas de 7 notas. Cada um destes modos é composto por dois ou mais *jins* (pl.*ajnas*) sendo este termo usado para grupos de 3, 4 ou 5 notas (sendo que a maioria tem 4 notas - *tetracordes*) . A teoria Árabe actual distingue 14 *ajnas*.

Porém a música Árabe não obedece ao sistema temperado ocidental. Uma série de nuances microtonais está presente nestes modos. Como a notação precisa destes intervalos microtonais seria impraticável, adoptou-se uma notação simplificada que representa 24 quartos de tom.

Esta notação inclui as notas *naturais*, *bemol*, *meio-bemol*, *sustenido*, *meio-sustenido*.

Esta variedade de intervalos resulta num grande número de possibilidades de diferentes modos. No entanto, na prática, e ao contrário do que acontece na música ocidental, os *maqamat* não são transponíveis para qualquer tom, estando limitados sobretudo pela técnica dos instrumentos Árabes (Marcus, 2002b; Arabic Music, 2008; Farraj & Shumays, 2007a).

Na prática, esta definição dos modos é mais complexa e dinâmica, incluindo variações na afinação de certas notas, diferentes notas nas diferentes oitavas, frases e caminhos usuais para determinadas regiões do modo, acidentes

característicos, e modulações habituais para outros modos (ver capítulo 2.2 Modulação). As variações surgem de forma a favorecer a melodia ou a cadenciar uma determinada zona do modo. Frequentemente, durante uma improvisação surgem temporariamente tetracordes que não pertencem ao modo e que funcionam como **movimentos pré-cadenciais**, antes da cadência melódica final para a tónica do *maqam* em questão. Este conceito de “pré-cadência” é apresentado por Marcus (2002b) como tendo sido referido originalmente por Jihad Racy (professor de Etnomusicologia da Universidade da Califórnia). Marcus (2002b) refere também que, paralelamente à ideia de Harmonia funcional da Música Ocidental, a prática modal Árabe segue claramente o que se poderá chamar de conceito de “**melodia funcional**”.

A “prática comum” destes modos é absorvida e transmitida pelos compositores e intérpretes, sendo as improvisações e composições fruto da tradição modal existente. (Marcus, 2002b)

1.2.3. Ritmo

No que diz respeito ao ritmo, a grande maioria da música tradicional do Mediterrâneo baseia-se em ciclos rítmicos (modos rítmicos, ou métricos).

Na Música Turca ou de influência Árabe, são usados apenas dois sons para definir os modos rítmicos (*usûl* em turco): um grave e outro agudo (em Árabe respectivamente – *dumm* e *takk*). O modo será constituído por uma série destes sons que formam então um ciclo que será repetido ao longo da composição, normalmente de uma forma contínua.

Cabe ao instrumentista embelezar esse esqueleto ornamentando o som agudo, mas nunca mudando o som grave. Ao adicionar um som grave estaria, provavelmente, a denunciar outro modo rítmico com uma intenção muito diferente. (Marcus, 2002a)

É de notar que este método para definição dos modos rítmicos através de dois sons (*dumm* e *takk*), não fazia parte do sistema medieval. Este só se

desenvolveu numa fase posterior com a música Turca-Otomana, e espalhou-se pelo mundo Árabe.

Markoff realiza uma síntese sobre este aspecto na música Turca. Segundo Markoff (2002), estes modos estão presentes nas várias "músicas" do Mediterrâneo, tendo sido na música Turca divididos em três Grupos: *Ana* "mãe", *Birlesik* "compostos" e *Karma* "mistos".

Ana equivalem aos ritmos simples e compostos da música ocidental 2/4, 3/4, 4/4, 6/4 (33), 9/4 (333).

Birlesik são caracterizados por terem relações assimétricas entre as unidades de tempo: exemplos - 5/8 (23); 7/8 (322; 232; 223); 8/8 (233; 323; 332)

Karma incluem compassos como: 10/8 (3223; 2332; 2233; 3322; 2323); 11/8 (223 22; 32 222); 12/8 (5+7; 7+5), etc.

Muitos destes ritmos estão associados a danças, aparecendo referenciados muitas vezes com o nome destas.

1.3. Grécia

Como foi referido na introdução, a Grécia sofreu uma grande influência Árabe na sua música tradicional, nomeadamente pelo domínio de mais de quatro séculos do Império Otomano. Aliás, ao longo da história, este país no canto sudeste da Europa, esteve sob influência de poderosos Impérios:

O Império Romano depois de 146 B.C, o Império Bizantino a partir do século VI e o Império Otomano de 1453 a 1912.

O legado Bizantino é notório na música eclesiástica utilizada no rito dos Cristãos Ortodoxos, a maioria religiosa deste país.

No entanto, as barreiras geográficas dentro do próprio país isolaram, sobretudo antes da 2ª Guerra Mundial, regiões e vilas, que por vezes estariam muito perto umas das outras, e sobretudo o vasto número de ilhas do Mediterrâneo.

Apesar das várias formas com que essas barreiras foram quebradas, através de movimentos mercantis ou de emigração, encontram-se ainda muitos estilos

musicais associados a diferentes regiões, que revelam um passado histórico/musical específico de cada uma.

São disso exemplo as *Mellifluous Kantadhes* - serenatas românticas das ilhas Jónicas - como sinal da presença Colonial Veneziana, ou os *ensembles* de dois *zournadhe*⁴ e um *daouli*⁵ do povo Cigano da Macedónia que remetem para o domínio Otomano de vários séculos.

A Música Grega actual, nas suas várias vertentes, revela o seu posicionamento, tanto geográfico com ideológico, na zona de cruzamento entre Ocidente e Oriente:

Como exemplos marcados pela estética Oriental são a música litúrgica Ortodoxa, a música tradicional camponesa (cantos de trabalho - *dhimotika*). A música Ocidental, por outro lado, tem grande influência nas ilhas, tendo "entrado" no continente apenas no século XIX através de uma sociedade burguesa de Atenas mais culta .

Assim, do ponto de vista histórico e estilístico, a música tradicional grega divide-se em dois grandes grupos: a música do continente e a das ilhas.

No continente, que esteve quase todo sob a influência Otomana, os aerofones dominam os *ensembles* instrumentais; os ritmos são quase sempre assimétricos e bastante complexos. Nas ilhas, pelo contrário, a influência mais notória é da música trazida pelos colonizadores Franceses, Genoveses e sobretudo Venezianos (Cowan, 2002).

Concentremo-nos então na música da Grécia continental:

De uma forma geral, a música tradicional grega caracteriza-se por uma estrutura melódica modal; por uma tendência no sentido da monofonia vocal e heterofonia

⁴ *zournadhe* é um instrumento de sopro de palheta dupla semelhante a um oboé (Keil, Blau, Keil & Feld, 2002).

⁵ O *daouli* é um Bombo em que as duas faces são usadas simultaneamente para produzir um som grave e um agudo através de duas baquetas diferentes, um Maço de bombo e uma vara fina (Keil, Blau, Keil & Feld, 2002).

instrumental; pela presença de ritmos assimétricos tal como na música Turca; e pelo ênfase na ornamentação. No entanto as várias regiões da Grécia Ocidental (*Epirus, Macedónia, Trácia, Tessália, Roumeli Peloponeso*) apresentam características específicas.

É disso exemplo a região de Epirus onde o *klarino*⁶ é talvez o instrumento mais característico da música desta região, e tem um estilo musical, muito lento, a ele associado. Tocado com a embocadura lassa, com *glissandos* e cromatismos descendentes, em pontos cadenciais aparecem saltos de sétima. Em géneros instrumentais ou em introduções modais improvisadas, o *klarino* toca em *rubato* sobre um bordão.

No caso da Macedónia, para além dos legados musicais Otomanos, também os dos **Balcãs** estão presentes em comunidades há muito estabelecidas. Esta "mistura" está patente num dos *Ensembles* mais típicos que consiste em duas *zournadhes* e um *daouli*, interpretados por Ciganos, fixos ou itinerantes. Está também presente em Florina e Edessa, onde se encontram *ensembles* que combinam o *Klarino*, um *defi*⁷ e vários instrumentos de metal (trompetes e trombones). Estes tocam heterofonicamente unidos por um modo rítmico (Cowan, 2002).

Aqui, na macedónia, as danças adquirem uma grande complexidade rítmica. É o caso do *Poustseno* cuja métrica pode ser 12/8 (3+2+2+3+2) ou 16/8 (4+2+3+4+3).

⁶ *Klarino* é chamado de clarinete grego. Usa o sistema de mecânica Albert, que tem menos chaves que o sistema Boehm (Pappayiorgas, 2011).

⁷ *defi*: É uma espécie de pandeiro de grandes dimensões, com sinos metálicos (Pappayiorgas, 2011).

2. Parte Prática

2.1. Comparação entre os modos da música de influência Árabe e os utilizados no jazz.

O trabalho de Ron Miller, nomeadamente o apresentado no seu livro "Modal Jazz Composition & Harmony", é uma das principais fontes actuais sobre a composição modal no Jazz. Além disso, contém uma linguagem usual no Jazz que facilita o entendimento e a contextualização da problemática.

O quadro seguinte (Tabela 1) apresenta alguns dos modos característicos da música de influência Árabe descritos por Marcus (2002b), Markoff (2002) e Signell (2002).

Foi feita uma análise comparativa através da sobreposição de um instrumento afinado pelo sistema temperado ocidental (neste caso o piano) e de exemplos áudio dos *maqamat*, presentes no ANEXO 1 – Exemplos Áudio de modos Árabes (Farraj & Shumays, 2007b).

Esta análise permitiu representar as equivalências entre os modos "Ocidentais", com nomenclatura dada por Ron Miller (1996), e os modos Árabes. Estas equivalências são aproximadas, já que, como foi referido anteriormente, não têm em conta todas as nuances microtonais destes modos.

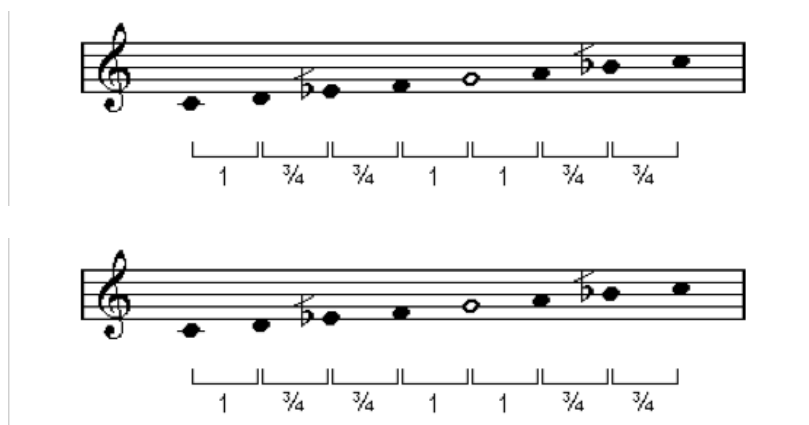


Figure 2 - *maqam Rast* nas suas formas ascendente e descendente (Farraj & Shumays, 2007b)

No modo *Rast*, por exemplo o intervalo entre o segundo e o terceiro grau é maior do que meio-tom (aproximando-se de $\frac{3}{4}$ de tom) ver Figure 2 (Farraj & Shumays, 2007b). A existência dessas diferenças está assinalada através do símbolo "?".

No capítulo seguinte faz-se uma análise da proveniência destes modos.

Tabela 1: Equivalência entre modos Árabes e modos "Ocidentais"

Eastern Arab maqam/ Turkish Makam/ Turkish Folk music		Ron Miller (1996)
Ajam/acemasiran/Basic Mustezat Scale	Jónio	
Rast ?	Dórico	
Bayati ?/Beyati/Basic Misket Scale	Frígio	
Sikah ?	Lídio	
Jiharkah ?	Mixolídio	
Farahfaza/Nihavent	Eólio	
Nahawand	menor harmónica	Eólio $\flat 7$
Shuri ?/ /Yanic Variant of kerem	2 m harm	lócrico $\flat 5$
Huzam ?	3 m harm	Jónio $\sharp 5$
Nakriz	4 m harm	Dórico $\sharp 4$
Hijaz/.../Makam Humayun?	5 m harm	Frígio $\flat 3$
Mustaar ?	6 m harm	Lídio $\sharp 2$

Shawq Afza	Maior harmónica	jónio b_6
Nahawand Murassah	2 M harm	Dórico b_5
Saba Zamzam/Saba/Kalenderi Scale	3 M harm	Frígio b_4
/.../Yanik Kerem	4 M harm	Lídio b_3
Zanjaran/.../Garip Scale	5 M harm	Mixolidio b_2
.../.../ Makam Hicaz?	4º da 6 (ver tabela 2)	Frígio $b_6 \#4$
.../.../ Makam Evic?	18 (ver tabela 2)	
Mahur ?	menor melódica	
.../.../Basic Kerem Scale	2 m mel	Frígio b_6
Nawa Athar	Escala Húngara	
Hijaz Kar/Sehnaz/Makam Uzzal?	5º de 3A (ver tabela 2)	
Athar Kurd	4A (ver Tabela 2)	

2.1.1. Modos com segundas aumentadas

O *Makam Bayati* é considerado um dos modos mais importantes na música árabe (Marcus, 2002b). Este modo, que pode-se considerar equivalente ao modo Frígio, dá aliás origem a toda a música flamenca, e representa uma das sonoridades *clichés* associadas à música do Mediterrâneo. No modo Frígio, à existência da b_2 que confere forte sonoridade ao modo, junta-se a coexistência

da 3ª maior, característica da cadência Frígia, que forma um intervalo de 2ª aumentada na escala (Manuel, 1989).

Da análise da tabela seguinte (Tabela 2) podemos aliás observar que a maioria dos modos utilizados contêm 2^{as} aumentadas (vinte e dois de trinta e cinco).

Tabela 2: Lista de *maqamat* mais comuns na música Árabe Segundo Farraj & Shumays (2007b) e modos correspondentes.

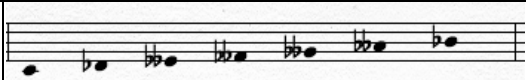


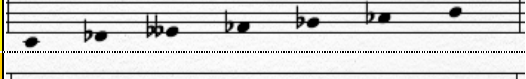

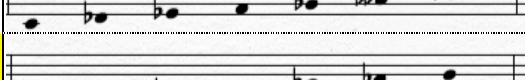

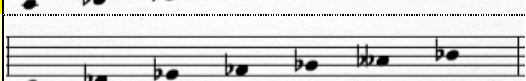
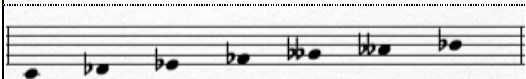

Maqam	Modo correspondente
<i>Ajam</i>	Jónio
<i>Iraq</i>	Jónio
<i>Rast</i>	Dórico
<i>Yakah</i>	Dórico
<i>Bayati</i>	Frígio
<i>Husseini</i>	Frígio
<i>Kurd</i>	Frígio
<i>Sikah</i>	Lídio
<i>Jiharkah</i>	Mixolidio
<i>Farahfaza</i>	Eólio
<i>Ushaq Masri</i>	Eólio
<i>Nairuz</i>	Eólio
<i>Mahur</i>	M melódica
<i>Nahawand</i>	sobe m harm, desce Eólio
<i>Suznak</i>	M harm
<i>Bayati Shuri</i>	2º m harm
<i>Huzam</i>	3º m harm
<i>Rahat El Arwah</i>	3º m harm
<i>Nikriz</i>	4 m harm
<i>Hijaz</i>	5º m harm
<i>Mustaar</i>	6º m harm
<i>Shawq Afza</i>	M harm
<i>Bastanikar</i>	M harm
<i>Nahawand Murassah</i>	2 M harm
<i>Saba</i>	3º M harm
<i>Saba Zamzam</i>	3º M harm
<i>Zanjaran</i>	5º M harm
<i>Hijaz Kar Kurd</i>	sobe 5º 3A, desce Frígio
<i>Hijaz Kar</i>	5º 3A
<i>Shadd Araban</i>	5º 3A
<i>Shahnaz</i>	5º 3A
<i>Suzidil</i>	5º 3A
<i>Sikah Baladi</i>	5º 3A
<i>Athar Kurd</i>	4A
<i>Nawa Athar</i>	escala húngara


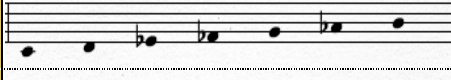
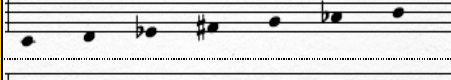
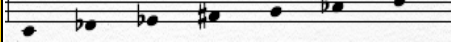
O uso recorrente destes dois elementos (**b2** e 2^{as} aumentadas) na música Árabe poderá assim estar associado ao facto da música ser predominantemente monofónica, havendo portanto necessidade de criar várias sensíveis dentro do próprio modo, nomeadamente uma sensível descendente para a tónica (**b2**).

De seguida (Tabela 3) é apresentado um exercício feito no sentido de encontrar todas as escalas com 7 notas que contenham uma 2^a aumentada.

Tabela 3: Modos que contêm uma e duas 2^{as} aumentadas

Legenda		Intervalos								Exemplo a começar em dó
		1	1	1	0,5	0,5	1,5	0,5	0,5	
		não tem 0, 5 seguidos								
		contém 0,5/1,5 /0,5								
		contém 1,5 /0,5								
		contém 0,5/1,5								
1		1	1	1	0,5	0,5	1,5	0,5		
2	maior harm	1	1	0,5	1	0,5	1,5	0,5		
3		1	1	0,5	0,5	1	1,5	0,5		
4		1	1	0,5	0,5	0,5	1,5	1		
5	menor harm	1	0,5	1	1	0,5	1,5	0,5		
6	Eólio $\flat 5 7$	1	0,5	1	0,5	1	1,5	0,5		
7		1	0,5	1	0,5	0,5	1,5	1		
8		1	0,5	0,5	1	1	1,5	0,5		
9		1	0,5	0,5	1	0,5	1,5	1		
10		1	0,5	0,5	0,5	1	1,5	1		

11		0.5	0.5	0.5	1	1	1.5	1	
12		0.5	0.5	1	0.5	1	1.5	1	
13		0.5	0.5	1	1	0.5	1.5	1	
14		0.5	0.5	1	1	1	1.5	0.5	
15		0.5	1	1	1	0.5	1.5	0.5	
16		0.5	1	1	0.5	0.5	1.5	1	
17		0.5	1	1	0.5	1	1.5	0.5	
18		0.5	1	0.5	1	1	1.5	0.5	
19		0.5	1	0.5	1	0.5	1.5	1	
20		0.5	1	0.5	0.5	1	1.5	1	

1A		0.5	1	0.5	1.5	0.5	1.5	0.5	
2A		1	0.5	0.5	1.5	0.5	1.5	0.5	
3A	escala húngara	1	0.5	1.5	0.5	0.5	1.5	0.5	
4A		0.5	1	1.5	0.5	0.5	1.5	0.5	

Comparando posteriormente os dados contidos na Tabela 1 e na Tabela 3, pode-se constatar então que, na prática musical árabe, as escalas usadas (e modos delas derivados) que contêm uma segunda aumentada, são as que não apresentam dois meios tons seguidos e cuja 2ª aumentada é resolvida ascendentemente por meio tom:

- **Escala maior harmónica (2), menor harmónica (5) e Eólio $b_5 | 7$ (6)**

Esta última, que aparece com menor frequência, é referida por Ron Miller (1996, p. 119) como o 6º grau da escala **menor melódica #5**.

No caso do modo Turco - *Makam Evic* (escala 18, Tabela 3), existem dois meios tons seguidos. Porém, esta escala aparece sob a forma do modo em que os meios tons surgem nas extremidades da escala. Ou seja, podemos olhar para este modo como o 7º grau da escala menor melódica com uma sensível quando resolve (melodicamente) de forma ascendente para a tónica. Na prática, aliás, o último intervalo deste modo é ligeiramente maior que ½ tom.

As escalas que contêm duas segundas aumentadas têm necessariamente que ter dois meios-tons consecutivos. Porém estas formam-se em consequência do que foi dito anteriormente: a escala Húngara poderá ser considerada como a escala menor harmónica com uma sensibilização do 5º grau. No caso da escala 4A pode-se considerar como sendo a forma descendente da escala Húngara: Forma-se uma sensível quando resolve descendentemente para a tónica.

2.1.2. Considerações sobre os pontos anteriores

Da análise anterior surgiram, neste estudo, duas novas Tabelas (ver ANEXO 2 – Determinação dos modos resultantes da sensibilização da tónica dos modos das escalas BASE) nas quais se chega a muitas das escalas da Tabela 3.

À semelhança do *Makam Evic* estas foram obtidas pela criação de uma sensível (\flat_7) para a tónica de todos os modos das escalas BASE (ver parágrafo seguinte). O mesmo exercício foi feito para a sensibilização descendente para a tónica (\flat_2). Assim sendo as escalas que se obtêm não serão modos por si só, mas sim formas melódicas cadenciais dos modos de onde provêm – à semelhança do que acontece na música Árabe com os *maqamat Hizaj Kar Kurd* e *Nahawand* (ver Tabela 2).

Tendo em conta o que foi dito anteriormente, na 2ª parte deste estudo serão considerados os modos provenientes das 3 escalas acima referidas (*menor harm, Maior harm e menor melódica #5*) e os provenientes da *escala Maior e menor melódica*. A este conjunto de cinco escalas chamaremos **escalas BASE**. Será interessante constatar que, para o primeiro volume de “Modal Jazz Composition & Harmony”, Ron Miller retira todo o material harmónico precisamente das escalas aqui referidas.

2.2. Modulação na música Árabe

À semelhança dos *ajnas* da música Árabe, Ron Miller (1996) constrói os modos, dos quais retira posteriormente o material harmónico, a partir da conjugação de tetracordes (ver Tabela 4):

Tabela 4: Principais tetracordes definidos por Ron Miller. (Adaptado de Miller, 1996, pp. 16 e 119).

Diatónicos	<u>Intervalos</u>	Cromáticos	<u>Intervalos</u>
Lídio	1/ 1/ 1	Maior Húngaro	1,5/ 0,5/ 1
Jónio	1/ 1/ 0,5	Menor Húngaro	1/ 0,5/ 1,5
Dórico	1/ 0,5/ 1	Harmónico	0,5/ 1,5/ 1
Frígio	0,5/ 1/ 1	Frígio Espanhol	0,5/ 1/ 0,5
		Frígio Húngaro	0,5/ 1/ 1,5
		Pentatónico Húngaro	1/ 1,5 /0,5

Ron Miller agrupa os modos resultantes segundo a cor harmónica resultante, e o grau de estabilidade de cada um destes.

Na música Árabe os modos são agrupados segundo famílias que, por sua vez, são definidas pelo primeiro *jin* que forma o modo. Este facto está relacionado com o conceito de modulação intrínseco à música Árabe. Aqui o conceito de modulação é puramente Melódico e de uma forma simples refere-se à troca de ênfase de um *jin* para outro.

A forma mais simples desta técnica é a de desenvolver o segundo *jin* após ter desenvolvido o primeiro. A nota onde começa o segundo *jin* é chamada de dominante, podendo ser o 4º, 5º ou 6º grau da escala, dependendo do tamanho do 1º *jin*. Pode-se também substituir o 2º *jin* mantendo-se o *maqam* na mesma família. Ou passar para outro *maqam* que tenha em comum o 2º *jin* (mudando a família).

Outra forma de modulação será desenvolver um *jin* secundário existente no *maqam*. Eventualmente este *jin* pode ser desenvolvido para outro *maqam* que o contenha. Tradicionalmente o primeiro modo será retomado até ao final da peça (Farraj & Shumays, 2007d).

É através do domínio das “técnicas” de modulação que o intérprete na música Árabe pode melhor mostrar o seu virtuosismo. Como menciona Marcus (1992) na síntese da sua extensa revisão bibliográfica acerca da modulação na música Árabe, esta pode mesmo ser considerada como o mais importante factor estético da música Árabe.

Na prática, os *maqamat* não existem isolados uns dos outros, mas antes num sistema em que co-existem.

A modulação ajuda a definir as várias estruturas tradicionais dos vários tipos de composições, sendo o *maqam* de cada secção de uma determinada composição, um factor para distinguir essas mesmas secções.

No entanto este sistema é afectado por uma série de factores intrínsecos à própria música, nomeadamente, como já foi dito anteriormente, o facto de os modos não se construírem a partir de qualquer nota, ou seja não serem transponíveis, e por vezes não se repetirem à oitava.

Assim, em teoria, são reconhecidos dois tipos de modulações: as que modulam mantendo a tónica (*tonic modulation*); e as que modulam para outro grau que não a tónica anterior (*relative modulations*).

São ainda considerados dois tipos de *tonic modulations*, as que mantêm o primeiro tetracorde – considerando-se o modo da mesma *família* (*faslah*), e as cujo novo modo tem o 1º tetracorde diferente

Na prática, quando a modulação se dá para um grau diferente da tónica, é mais usual acontecer para um modo que tenha em comum o 2º tetracorde (dominante).

De acordo com Marcus (1992), as modulações podem ainda ser caracterizadas sobre outros aspectos:

- Súbitas/Graduais:

No caso das modulações súbitas o novo modo aparece directamente após uma cadência no modo anterior. Por outro lado, as modulações graduais aparecem de forma quase imperceptível no meio da frase Melódica, normalmente no tetracorde superior do novo modo, sendo a modulação confirmada com uma descida Melódica para o tetracorde inferior.

- De passagem/Definitivas (*passing/full-fledged*)

Esta classificação está dependente da quantidade de tempo que se passa no novo modo, ou da existência de uma cadência forte dentro do novo Modo.

Como foi dito anteriormente (capítulo 1.2.2) estas modelações “de passagem” funcionam como **movimentos pré-cadenciais**, e definem-se quando surgem temporariamente tetracordes que não pertencem ao modo antes da cadência melódica final para a tónica do *maqam* em questão.

Para a secção seguinte (Parte II), no que concerne à análise da composição modal, foi adoptada a classificação de Ron Miller (1996). Mais uma vez adoptou-se esta referência porque o contexto principal do presente trabalho é o Jazz e por Miller ser um dos seus mais prolíficos e proeminentes estudiosos.

2.2.1. A Composição Modal no Jazz segundo Miller (1996)

Ron Miller divide o Material Harmónico de uma composição em quatro Grupos principais, sendo que uma composição pode conter um, ou a combinação de vários grupos (Miller, 1996, pp. 12,13):

1. TONAL (*modal specific*)
- 2. MODAL (*modal arbitrary, free-form*)**
3. CROMATICO (*plateau tonal*)
4. NÃO-MODAL (*symmetric*)

Dentro do **Grupo 2** (MODAL - *modal arbitrary, free-form*) haverá três sub-grupos a distinguir:

2. MODAL:

2.1. VERTICAL MODAL - Normalmente usado em fases cadenciais da composição

- Ritmo harmónico rápido
- Linha de Baixo activa
- Tonalidade não definida
- Relação cromática
- Cada acorde funciona como uma "cor"

2.2. QUADRO MODAL

- Ritmo harmónico suficientemente lento para que cada acorde defina um modo
- Baixo menos activo
- Relações não *diatónicas*⁸ entre tónicas
- Tonalidade base indefinida
- Ritmo harmónico simétrico

2.3. LINEAR MODAL

2.3.1. Ritmo harmónico muito lento ou mesmo inexistente

- *Vamp* no Baixo
- Tipicamente, uma tónica para a composição inteira
- Um modo principal para toda a composição
- Forma menos simétrica

⁸ Neste capítulo, entenda-se *diatónico* como "pertencente à escala", independentemente do tipo de escala. (N.A.)

2.3.2. Ritmo harmónico mais activo

- Relação *diatónica* de tónicas, melodia
- Baixo mais melódico
- Tonalidade bem definida
- Forma mais simétrica

2.2.2. Considerações sobre os pontos anteriores.

Analisando as secções anteriores podemos verificar que as composições /improvisações na música Árabe, situam-se, na sua grande maioria, em formas do tipo LINEAR MODAL em que as modulações, quando existentes, são essencialmente feitas para modos da mesma “família” ou de tónicas contidas no modo anterior – coexistindo os pontos 2.3.1 e 2.3.2.

Podem acontecer modulações para modos em que a nova tónica não pertence à escala anterior – o que poderíamos classificar como QUADRO MODAL. Porém nessas peças pretende-se que haja sempre uma força gravitacional para o “Modo da peça”.

No trabalho que a seguir é apresentado, os conceitos de modulação da música Árabe serão alargados a outras estruturas composicionais. Foi feita a aplicação dos conceitos, sendo que as “regras” foram adaptadas ao contexto em que se insere a proposta, alargando assim a possibilidades harmónicas e de modulação.

PARTE II

3. Descrição e Análise das peças apresentadas.

O trabalho prático que é aqui apresentado realizou-se a vários níveis. Por um lado exigiu o estudo e compreensão das especificidades da Música do Mediterrâneo de influência Árabe, por outro, e simultaneamente, exigiu uma procura de um domínio mais aprofundado de técnicas de composição e de escrita para *Large Ensemble*.

Para além destas dimensões, este trabalho explora o lado performativo da música que daqui resulta: o nível de empenho que esta música exige abrange a execução da música escrita, pela dificuldade harmónica e rítmica, mas também, e sobretudo, toda a parte de improvisação e interacção dos músicos.

Outro facto a realçar é o de que a construção das peças deu-se em simultâneo com o estudo Teórico feito. Por sua vez, a construção de cada uma das peças foi feita de formas diferentes e com *timings* diversos — Durante as fases exploratórias dos temas que foram estudados, foram surgindo as ideias para a construção das peças musicais apresentadas. Por sua vez, essas ideias foram desenvolvidas, nalguns casos, logo após surgirem, resultando num tema com formato “canção” que foi mais tarde “arranjado” para o Ondecateto; outros casos houve em que foram desenvolvidas logo para a formação proposta; noutros casos ainda, foram incorporadas em peças que partiram de outras ideias.

Por outro lado, o desenvolvimento do estudo teórico foi muito útil para a análise de decisões práticas, por acontecer, nalguns casos, numa fase posterior a essas mesmas decisões. Ou seja, este foi um processo de investigação, composição e performance não linear, em que partindo de uma ideia comum, as diferentes partes do processo se influenciaram mutuamente, permitindo uma constante acção e reflexão.

É aqui apresentada uma descrição, do processo composicional, e análise dos temas, que incide sobretudo nos pontos que foram abrangidos no âmbito da PARTE I deste trabalho.

Para cada peça descrita é apresentada a ideia (Objecto: Escala, Ritmo ou Conceito) da Música Mediterrânica, que serve de ponto de partida. São também analisados os elementos da música ocidental/Jazz utilizados (Estruturas; Técnicas composicionais; Solos/*Backgrounds*).

É de salientar que em todas as peças se atribui grande importância ao solista como improvisador e à sua interacção com o resto da banda. Por este facto os solos constituem uma parte relevante na estrutura total das composições.

3.1. KALENDERI 2 & SATÍRICO

Nestas duas peças foram exploradas algumas características presentes na música Árabe, mencionadas na PARTE I:

- Improvisação sobre um Modo
- Monofonia/heterofonia
- Variações e cadências (e movimentos pré-cadenciais) dentro do Modo.
- Progressão nos "modos relativos" (modos da mesma escala)

Ambas as peças são baseadas em modos com 2^{as} aumentadas, ambos com sonoridade "Frígio".

3.1.1. KALENDERI

A primeira peça "KALENDERI" baseia-se num modo com uma 2^a aumentada inspirado no modo Árabe *makam Saba / maqam Saba Zamzam* (ver Tabela 1) ou *Kalenderi Scale* (Turquia):

Frígio b_4 = 3^o grau da M Harmónica

A Peça está construída partindo do seguinte ciclo rítmico: 7/8, (2+2+3), mudando para 3+4 em determinadas fases da Peça.

ESTRUTURA:

Intro

TEMA: [AA'B - C (contém solo)]

Intro

SOLO: [sobre AA'B]

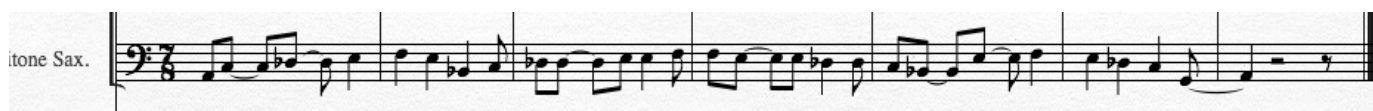
Interlúdio: [C]

Reexposição: [A'B]

Coda

Intro:

Frase inicial expondo o Modo em Lá; escrita Heterofónica no Baixo, mão esquerda do Piano, Barítono e Bateria (Figura 3).



notas do modo, expondo-o novamente para não deixar dúvidas em relação à “cor” em que se baseia esta secção da peça (ver Figura 4).



Figura 4 – Kalenderi: melodia inicial

O mesmo se passa para os acordes de G° e $FMaj$ que pertencem ao modo mas não o caracterizam por si só. Desta forma não se “sobrecarrega” o discurso harmónico, permitindo uma maior liberdade ao solista, permitindo que este utilize os recursos idiomáticos do Jazz.

O acorde de $Eb7$ surge como um movimento momentâneo do Baixo do acorde anterior (G°) para Eb – pela mudança momentânea desta nota, surge aqui o modo Lídio Dominante de Eb .

Este cria tensão (externa ao modo anterior) para $FMaj$. O acorde $Eaug$ e $E7$ têm um função cadencial para a tónica $Lá$.

No final da parte **A** surge uma “modulação” para o modo da mesma escala representado por $FMajb13$ (escala Maior harmónica).

Parte B:

É uma parte contrastante com a anterior. Surge uma progressão de várias cores modais que pretendem criar um “caminho” para parte seguinte - VERTICAL MODAL

Para reforçar esta característica:

- O padrão rítmico muda (ver Figura 5)



Figura 5 – Kalenderi: padrão rítmico da Parte B

- A melodia ganha um carácter expressivo (melodia larga) em contraste com a secção anterior (ver Figura 6).
- Surge também um *ostinato* rítmico na “contra-melodia” (estilo *RIFF*) feito pelos saxofones (ver Figura 6).

Figura 6 – Kalender: Parte B

Parte C:

Nova Frase no modo **Frígio b4**, agora em *Mi*.

O solista parte desta frase sozinho e, à medida que vão entrando os outros instrumentos em heterofonia, este improvisa sobre a frase, afastando-se desta e eventualmente do modo, criando “pré-cadências”, sem nunca perder-se a noção de qual o “modo base”. O final do solo dá-se quando o solista volta a tocar a frase inicial (ver Figura 7).

The image shows a musical score for 'Kalenderi: Parte C'. It features a solo section for Tenor Sax 2, marked 'SOLO OVER THE LINE.....'. The score includes parts for Flute, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, Trombone 2, Piano, Bass, and Drum Set. The solo section is marked 'VAI COZINHANDO.....'. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with various accidentals and dynamics.

Figura 7 – Kalenderi: Parte C

A secção rítmica volta depois à **Intro** ainda neste tom.

AA'B (solo):

Solo na Harmonia do AA'B + Backgrounds

C (Interlúdio)

Aqui a frase surge no tenor 2 interpretada solisticamente e apenas uma vez, para conduzir à **Reexposição (A'B)**

Na **Coda** a frase da **Intro** e a frase do **C** misturam-se para finalizar a peça.

3.1.2. SATÍRICO

Esta peça pretende explorar a escala que contém uma 2ª aumentada que resolve por ½ tom, mas que é precedida por 1 tom inteiro.

O modo da escala é o que contém 2ª aumentada a resolver para a tônica:

Frígio $\text{b}6\#4$, que surge na música Turca como *Makam Hicaz* (ver Tabela 1).

A composição é escrita sobre o ciclo rítmico da Figura 8, mas escrito em 4/4.

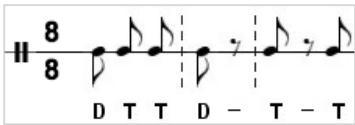
Katakufi	
	<p>Kata Kufi is not a very common rhythm.</p> <p>Kata Kufi means Rice and Meat in Persian.</p>

Figura 8 – modo rítmico árabe *katakufi* (Farraj & Shumays, 2007e)

ESTRUTURA:

TEMA: [AA'B – C – Inter - A]

SOLOS: [sobre AA'B – C – Inter - A]

Reexposição: [A'B – C]

TEMA

AA':

Nesta 1ª Parte há uma exposição estável e progressiva do modo, sendo na realidade a melodia que vai revelando o modo.

O *ostinato* do Baixo fixa-se vários compassos na frase de tônica *Fá* fazendo algumas deslocções nos graus do modo com função criar contraste sem sair do modo.

Para que o modo se vá “construindo” ao longo desta fase da peça, os *voicings* usados no piano e nos *Backgrounds* (A') não contêm determinados intervalos

característicos do próprio modo. Desta forma é através do discurso melódico que modo vai sendo revelado.

B:

Na parte AA' a secção rítmica está muito activa ritmicamente, contrastando com o ritmo harmónico que é quase inexistente, pretendendo-se mesmo que seja vago.

Agora, na Parte B, passa-se precisamente o inverso: A Bateria deixa de tocar um ritmo regular sendo a subdivisão assegurada pelos sopros, tornando-se o ritmo mais vago. O ritmo Harmónico, por outro lado, passa a ser regular.

As cores dos Modos mudam progressivamente pela sua "proximidade", tornando-se cada vez mais afastados do inicial criando tensão para a secção seguinte.

C:

A Parte C "explode" numa frase (exposta em Heterofónica) no modo de Ré relativo à escala inicial (modo **alterado** $\sharp 6$).

Esta conduz-nos a uma nova frase de 8 tempos no mesmo modo, exposta pela secção rítmica e que funciona como um pequeno interlúdio (**Inter**) antes do último **A**.

SOLOS

Os Solos são construídos na forma do Tema (**AA'B-C-Inter**), sendo que o Interlúdio será usado, antes da reexposição, como base para o **solo** de Bateria.

Os *Backgrounds* na Parte **AA'** utilizam material melódico retirado do tema, enriquecidos com texturas feitas pelos saxofones.

Pretende-se que o solista respeite o modo mas também que a harmonia revelada no piano seja suficientemente "aberta" para lhe dar liberdade no discurso.

Para o *Background* da parte B do Solo, o Tema é citado de forma repartida entre os instrumentos, criando simultaneamente o mesmo tipo de textura presente no B do Tema.

Intro & Tema: [AABA]

O Tema é precedido por uma **Intro** em *loop* que não é mais do que os primeiros quatro compassos do **A**: uma sequência de 4 acordes dominantes (I7, bVII7, IV7, bIII7)

Os **A**'s são formados por duas destas sequências separadas por uma pequena ponte harmónica. A melodia está no Tenor 1 e deverá ser interpretada de forma livre próxima de uma sonoridade "Bluesy".

A Parte **B** surge como uma progressão de cores modais. Este QUADRO MODAL inicia-se com o modo **Frígio** $\flat 3$ (Tabela 1) que nos remete imediatamente para sonoridades mediterrânicas. Os modos seguintes são cores mais habituais no Jazz, mas que aparecem numa sequência em crescendo de tensão até ao clímax do modo final – 7º grau da menor melódica. Este modo tem função cadencial para a secção seguinte – último **A** do tema.

Depois do último **A** há uma pequena variação dos 4 compassos iniciais. Trata-se apenas das substituições tritónicas do ciclo de 5^{as} para *Láb*.

Solos: [sobre AABA]

Os Solos respeitam a estrutura harmónica do Tema.

Shout Chorus [sobre AA]

O Shout Chorus utiliza o material temático de **A** recorrendo a um tipo de escrita imitativo que vai adensando o número de vozes.

Reexposição: [BA] & CODA

A reexposição é em tudo semelhante ao [BA] do Tema, apenas termina com uma Coda que desenvolve a frase final do *Shout Chorus*.

3.3. CORRENTE

Nesta composição são abordados conceitos de **modulação** próprios da música Árabe.

Foi construída uma estrutura Harmónica em que os modos se relacionam entre eles através dos tetracordes que os constituem.

Na sequência de Modos encontrada cada Modo é antecedido por um outro que contém o seu primeiro Tetracorde. (ver capítulo 2.2)

Assim, começou-se por determinar os tetracordes (ver Tabela 5) formados em cada grau das *escalas Maior, menor melódica, menor harmónica, Maior harmónica* e na *menor melodia #5*.

Tabela 5: Tetracordes formados nos 7 graus de cada escala BASE.

Escala	Tetracordes						
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º
Maior	Jónio	Dórico	Frígio	Lídio	Jónio	Dórico	Frígio
menor melódica	Dórico	Frígio	Lídio	Lídio	Jónio	Dórico	Frígio Espanhol
menor harmónica	Jónio	Frígio	Jónio	Menor Húngaro	Harmónico	Maior Húngaro	Frígio Espanhol
Maior harmónica	Jónio	Dórico	Frígio Espanhol	Menor Húngaro	Harmónico	Maior Húngaro	Frígio
menor melódica #5	Dórico	Frígio Húngaro	Pentatónico Húngaro	Maior Húngaro	Frígio Espanhol	Dórico	Frígio Espanhol

Tendo como critério lógico o acima descrito, a escolha do QUADRO MODAL encontrado passou pela procura do encadeamento de cores modais tendo em conta parâmetros (de cariz subjectivo) como o contraste e a tensão/distensão entre os modos.



Figura 11 – Corrente: Quadro Modal

A peça é constituída por **2 PARTES**:

1ºPARTE

Muita da música instrumental do Mediterrâneo (de influência Árabe), ao contrário das danças, é feita sobre estruturas livres em tempo *rubato*. Normalmente isso acontece em peças improvisadas por um instrumentista, permitindo que este se mantenha num modo durante um tempo indeterminado e faça as modulações quando assim o entender.

Pretendeu-se nesta parte da peça abordar a música da mesma forma, com o desafio inerente à dimensão do *Ensemble*.

Para tal, nesta secção da peça, os modos são explorados em alternância de solistas, sem tempo definido.

O primeiro Solista começa por desenvolver o primeiro tetracorde do primeiro modo. Posteriormente a secção rítmica junta-se para "ajudar" a definir esta cor. A secção rítmica e Solista interagem improvisando sobre o modo. A entrada dos *Backgrounds* vem reforçar o ambiente criado. O solista acaba por se fixar no tetracorde que inicia o Modo seguinte e que é comum aos dois. Neste ponto o 2º Solista começa também a improvisar neste tetracorde; o primeiro Solista "sai"; a secção rítmica muda a cor para a do 2º modo permitindo que o 2º solista desenvolva este modo. Este ciclo repete-se até completar a sequencia de modos, sempre com alternância de Solistas.

Não se pretende que este processo seja dirigido. O avanço na estrutura será de decisão espontânea dos músicos por argumentos auditivos.

Pretende-se também que haja um crescendo lento e progressivo, que nos conduz à 2ª Parte.

2ª PARTE

Por oposição à 1ª Parte, a **2ª PARTE** da peça tem a pulsação estabelecida e uma melodia definida.

Nesta parte percorre-se a mesma sequencia harmónica de 8 modos através de uma melodia de 6 compassos (ver Figura 12).



Figura 12 – Corrente: melodia

A ideia da peça reside na imagem de uma CORRENTE de metal em que cada modo representa um Elo. A composição vai avançando de Elo em Elo e as zonas em que os elos se cruzam corresponde aos tetracordes comuns dos Modos.

O desfasamento entre o número de compassos da melodia e da sequencia harmónica, faz com que haja uma corrente de Elos maiores, dentro da corrente formada pelos modos. Assim a música progride em duas dimensões diferentes e simultâneas ao longo do tempo.

Para além disto surgem pequenas “correntes internas” no contraponto dos *backgrounds* da melodia que aparecem e desaparecem em forma de *Riffs*, que por vezes são menores que um compasso inteiro (ver Figura 13):

Figura 13 – Corrente: *Riffs* nos saxofones

ou com durações múltiplas inteiras do compasso (ver Figura 14):

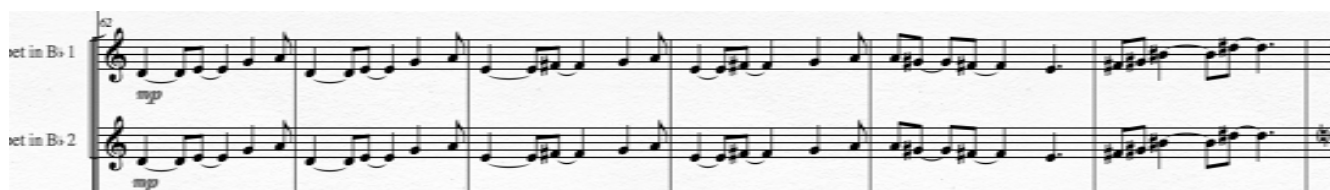


Figura 14 – Corrente: *Riffs* nos Trompetes

Assim a 2ª PARTE da peça pretende-se que tenha uma **intensidade dinâmica constante**, existindo zonas em que haverá maior intensidade resultante apenas da coincidência do final de um ciclo melódico com a transição de modo.

Esta intensificação é notória porque o fecho do 3º ciclo Melódico coincide com o fecho do ciclo harmónico de 8 modos, provocado pela extensão da duração do último modo para 4 compassos.

No final, embora se complete o ciclo harmónico, o ciclo melódico fica suspenso, o que sugere que a corrente fica incompleta.

3.4. DANÇAS A LESTE

Esta peça teve como ponto de partida a utilização do padrão rítmico do *Poustseno*, dança da Macedónia Grega.

Os *Poustseno* são danças construídas sobre um compasso composto, neste caso: $16/8 = (2+4+3)+(4+3)$.

A seguir é apresentada a estrutura do *Poustseno* que serviu de exemplo para este estudo: (ver ANEXO 4 – estrutura POUSTSENO)

Intro: [I] x 2 - Frase rítmica introdutória em **Dó menor (Eólio)**

TEMA 1: [AA BB] x 2

Solo: [I] x n

Bridge 1: [A'] x 2

Solo: [I'] x n – Improvisação em **Dó mixolídio**

Bridge 2: [I''] x 2 – **Ré menor (Eólio)**

TEMA 2: [C] - **Ré menor**

Solo: [I''] - **Ré menor**

Solo: [I'] x 2 – **Dó mixolídio**

TEMA 3. [D] x 2 – **Dó menor**

A peça aqui apresentada tem a seguinte **ESTRUTURA:**

TEMA1: [AA Int A Int BA']

Solos: [A Int BA']

Bridge 1

TEMA 2: [C]

Solos: [C]

Bridge 2: [D D'D''D''']

TEMA 3: [E A'']

A peça explora a complexidade rítmica do *Poustseno*, e mantém também alguma estabilidade harmónica (modal), características das peças tradicionais em que se baseia.

No entanto, enquanto que o exemplo do *Poustseno* apresentado em cima, vive da mudança de modo ao longo das várias partes, optou-se por criar modulações métricas ao longo desta peça, sendo precisamente as *Bridges* as secções onde se dão essas modulações. Para tal utilizaram-se outros ritmos da música desta zona (Macedónia Grega), para obter uma coerência entre os vários ambientes rítmicos.

Por outro lado a secções de improvisação utilizam a progressão harmónica dos temas, ao contrário da peça Tradicional apresentada que utiliza uma *vamp* sobre o modo em que foi construído o tema.

A estrutura dos Tema 1 e 3 também é diferente, porém a melodia tem um contorno semelhante às tradicionais, estando muito assente na “Clave”.

Assim, o TEMA 1 é escrito sobre o rimo do *Poustseno* (6+3+4+3)/8.

No TEMA 2 é utilizado uma combinação de ritmos em 7/4 possíveis de ouvir associados aos *Ensembles* de duas *zournadhes* e um *daouli* (ver ANEXO 5 –) (ver Figura 15):



Figura 15 – alguns padrões rítmicos 7/4 possíveis de se ouvir num *zourna set*

A partir dos exemplos anteriores foi retirado o ciclo de 2 compassos de 7/4 representado na Figura 16:

Figura 16 – Danças a Leste: ciclo rítmico do Tema

A modulação do ritmo do TEMA 1 para o ritmo do TEMA 2 dá-se no *Bridge 1*. Esta acontece de forma progressiva, através de uma mudança gradual na Clave, quase uma “mutação”.

No *Bridges 2*, por outro lado, a modulação rítmica é directa e suportada por uma pequena melodia que vai também sofrendo uma mudança de modo até chegar à “tonalidade” inicial.

O Bridge 2 é escrito sobre um padrão de 4 compassos de 3/4, que deriva do ritmo 7/4 do Tema 2 (ver Figura 17).

Figura 17 – Danças a Leste: *Bridge 2*

O Tema 3 volta a ser um *Poustseno* e tem uma referencia óbvia ao exemplo tradicional, através do *tutti* final com paragens simultâneas que acabam, assim, por anunciar o final da peça. Aqui, para “fechar o ciclo”, volta-se ao Tema inicial da Peça

Os interlúdios (*Int*) funcionam como pequenas zonas de desconstrução em que, embora a “Clave” se mantenha na secção rítmica, os saxofones tocam uma

“clave” que agrupa as colcheias de forma diferente criando ambiguidade no compasso definido. Esta textura acaba por ser usada como contra-melodia na parte B do TEMA 1.

Nos Solos [A Int BA'] Os *backgrounds* surgem com elementos do Tema, porém aqui em valores rítmicos mais longos. Nos *Int*, agora, os *backgrounds* funcionam “a favor” da Clave, deixando para o Solista a função (opção) de desconstruir.

3.5. AEROPORTO

À semelhança do tema CORRENTE (3.3), este tema pretende abordar a oscilação do tempo, mas mantendo a estrutura definida e fixa.

O tema no seu formato “canção” foi composto numa fase prévia a este estudo mas tinha precisamente como pressuposto ser abordado de uma forma em que o tempo fosse “ambíguo” – *rubato* – com acelerações e desacelerações.

Por se tratar de um tema construído num “ambiente modal”, foi arranjado para este *ensemble* numa altura em que o estudo que estava a ser feito poderia influenciar a abordagem do próprio arranjo. Não foi no entanto imposto nenhum conceito da “música Árabe” para além dos acima referidos.

O tema na sua versão “canção” tem uma estrutura simples de [AB].

Neste tema o que surgiu primeiramente, foi a melodia. Esta foi construída na sua totalidade, tendo sido harmonizada posteriormente. O que resultou deste processo foi:

Parte A: incide sobre vários graus de **Sib**, partindo de um acorde de **Lá** menor (ver Figura 18)

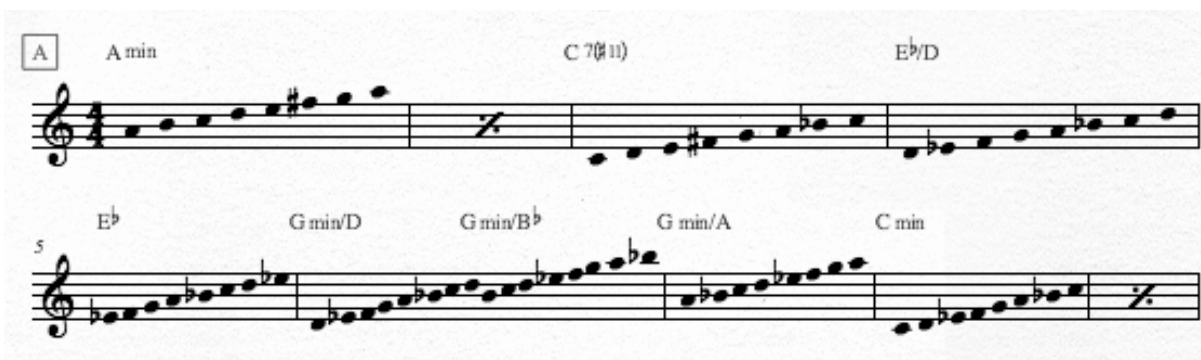


Figura 18 – Aeroporto: Parte A

Parte B: Parte de um acorde de **Lá** Maior para chegar novamente a **Sib** (Eb lídio) (ver Figura 19)

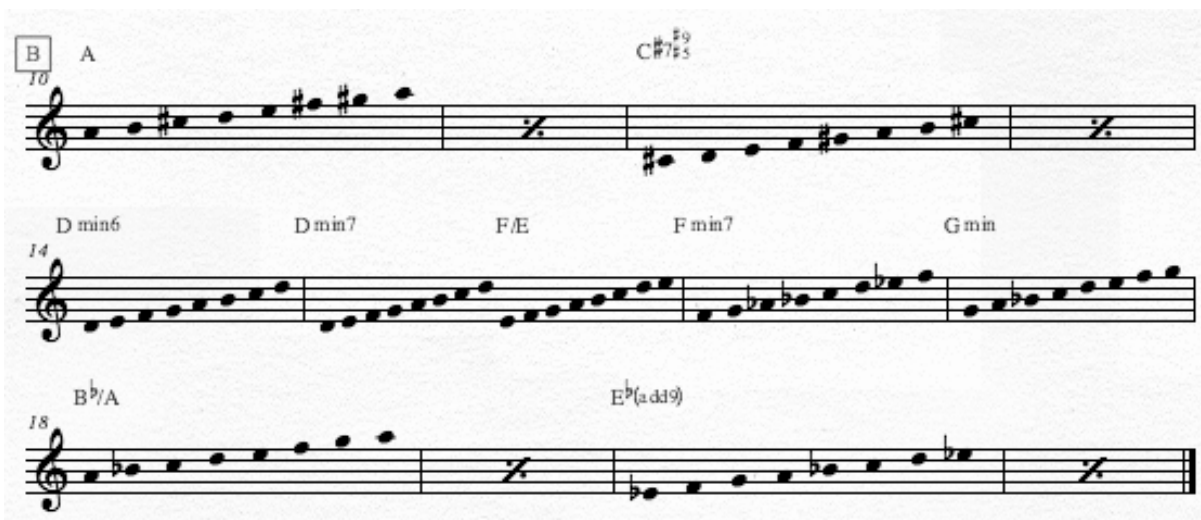


Figura 19 – Aeroporto: Parte B

ESTRUTURA:

TEMA: [AB] [AB]'

Solos: [AB]

Bridge 1

Bridge 2

TEMA: [AB]

Coda

TEMA: [AB] [AB]'

O tema começa por ser exposto de forma *rubato* (conduzido) pelas madeiras e secção rítmica, sendo que a bateria tem apenas um papel de criar texturas. A melodia vai acelerando e desacelerando por forma a favorecer o contorno melódico.

Na segunda vez que é exposto, o tempo deixa de ser *rubato*. As texturas criadas pelo contraponto instrumental evidenciam diferentes subdivisões criando pequenas ilusões quanto à estabilidade desse mesmo *tempo* instalado.

Solos: [AB]

Nos Solos a estrutura harmónica do Tema é respeitada.

Bridge 1

Esta secção aparece como a conjugação de várias ideias que foram surgindo ao longo da peça:

A melodia inicial do Tema,



dá origem a um padrão de 5 notas baseado nas notas que a formam:



Para retomar a ideia inicial de oscilação do tempo e recuperando os recursos utilizados no contraponto do Tema, este padrão aparece construído sobre diferentes figuras rítmicas criando acelerações e desacelerações na melodia. Esta é tocada de forma repartida pelos vários instrumentos, criando uma melodia de timbres.

Bridge 2

No *Bridge 2* existe um solo do tenor e pretende-se ainda que o “caos” rítmico instalado se mantenha. Embora a pulsação ainda esteja a ser sentida pelos músicos estes tocam sem a evidenciar – retomando um pouco o ambiente da primeira exposição do Tema. Os *backgrounds* reforçam esta ideia, através de um ideia melódica exposta sobre várias figuras rítmicas

TEMA: [AB] & Coda

Finalmente a pulsação é retomada e o Tema é reexposto. No final há uma pequena *coda* que retoma as melodias do *Bridge 1*.

3.6. Considerações finais

Uma das questões que se revelou mais importante foi a construção da harmonia dentro de um contexto modal. Numa progressão de cores modais (Quadro ou Vertical Modal) a construção de acordes por 3^{as} facilmente remete para a harmonia tonal – correndo o risco de reduzir as sonoridades a “apenas” maior ou menor. Por conseguinte, ao querer caracterizar o modo, tendencialmente, ter-se-ão que construir acordes com grande densidade de notas. Isto leva a que as sonoridades possam ser demasiado densas.

Numa progressão dentro de um modo (que respeita os graus da escala de que este provém), a caracterização de cada um dos graus percorridos depende mais da memória deixada pelo primeiro. A deslocação do baixo para o grau pretendido pode ser suficiente para fazer essa progressão. Por outro lado pode não se conseguir grande contraste entre os modos.

A gestão dos factores acima descritos, passa por caracterizar o modo – mostrar a sua “cor” – através da combinação de *voicings* simples e “leves”, com uma condução melódica clara e explícita do modo. O conceito de melodia funcional (ver 1.2.2 Sistema de Modos na Música Árabe) deve ser uma ferramenta, e a harmonia ter apenas um papel de apoio – a harmonia deve apenas confirmar o percurso melódico, e não o contrário (impô-lo).

Outros constrangimentos surgiram ao nível da improvisação. A grande diferença entre a improvisação na música Árabe, ou seja, feita monofonicamente, da feita num contexto polifónico, é a liberdade que o solista tem, no 1º caso, de introduzir as notas externas ao modo que acha necessárias para a condução melódica do momento (pré-cadências); no caso da coexistência de instrumentos harmónicos é provável que surjam “choques” harmónicos. Estes poderão contribuir para tensão desejada na criação de uma “pré-cadência”, no entanto não deixa de ter que existir um nível de *interplay* elevado por parte dos instrumentistas que terão que estar atentos a estes movimentos para “fora” do modo, tentando acompanhá-los.

O confronto dos músicos com abordagens rítmicas com os quais não estavam totalmente familiarizados exigiu da parte destes um investimento muito grande para obterem uma fluidez na execução das partes escritas das peças, mas sobretudo, e mais uma vez, nas zonas de improvisação.

Conclusão

As seis Peças apresentadas estão unidas pela influência da música do Mediterrâneo.

Embora partam, cada uma delas, de pressupostos diferentes acabam no seu conjunto por revelar uma unidade e coerência; para além disso, e depois da desta ideia, o seu desenvolvimento tomou caminhos muito distintos. No entanto a sonoridade do repertório no seu todo é facilmente "Identificada" mostrando que existe uma identidade muito forte na música deste lugar Geográfico, como foi aliás, de uma forma geral, transmitido pelo público presente no recital de apresentação deste repertório.

O conhecimento/estudo de outras linguagens desperta-nos para aspectos que normalmente não nos captam a atenção, e que por isso não constituem elementos fundamentais do nosso vocabulário.

Neste trabalho ao "forçar" a utilização de determinados conceitos/ideias e assim quebrar com procedimentos estabelecidos, surgiram uma série opções/argumentos composicionais que à partida não iriam ser encontrados.

Este acto de "forçar" torna-se, no entanto, bastante natural dado que a escolha dos elementos já deriva destes nos despertarem a nossa curiosidade - porquê esta ideia e não outra? – por outro lado essa ideia não é mais do que um ponto de partida, e o grande desafio está em moldar e trabalhar essa ideia para obter música.

É neste processo que as opções/gostos musicais se manifestam, e a música se torna do compositor.

O mesmo se passa na abordagem do improvisador. Este, embora num contexto de música que tem assumidamente influência Árabe/mediterrânica, tem o poder de a tornar sua e de a adaptar à sua própria linguagem.

Esta liberdade que o Jazz pressupõe é o que parece ser mais interessante quando pretendemos abordar um contexto de "fusão". Tudo se torna mais natural quando a linguagem de cada músico não é abafada, acaba por emergir e tem uma importância mais forte que a própria música escrita.

O estudo que foi feito dos modos Árabes não pretendeu explorar exhaustivamente as suas idiosincrasias, apesar de inicialmente ter sido feito o esforço para conhecer as sonoridades específicas desses modos. Embora esse trabalho tenha sido válido e enriquecedor, entendeu-se mais tarde que esse mundo era demasiado vasto e implicaria um empenho que não tinha interesse, neste contexto, do ponto de vista performativo. Por outro lado esse estudo levou a um outro no qual se encontrou grande interesse e aplicabilidade. Ao estudar a relação dos modos Árabes com os ocidentais acabou-se por explorar estes últimos a um nível que inicialmente não tinha sido proposto. Para além de se ter chegado a cinco escalas BASE, descobriu-se uma série de conexões/relações que foram aqui exploradas, nomeadamente através dos conceitos de modulação da música Árabe. Esta exploração foi feita através do alargamento desses conceitos e suas regras à esfera da polifonia. No entanto fica a vontade de continuar a explorar de forma a lhes ser dada uma aplicação que não foi finalizada neste trabalho. Isso passará nomeadamente por explorar com mais profundidade e de forma sistematizada as alterações aos modos para satisfazer as cadências melódicas.

Por outro lado, a abordagem harmónica aos modos Árabes acaba por ser limitada.

Esta limitação está implícita na forma com estes são construídos. As nuances microtonais invalidam a hipótese de construir acordes tal como os concebemos na música Ocidental. Esta é aliás, a explicação mais importante para o facto da música Árabe ser na sua maioria monofónica. Esta cultura não cultivou/desenvolveu a polifonia para não abdicar da riqueza intrínseca ao sistema dos *maqamat*. Na música tradicional onde isso acontece, tendencialmente, a abordagem harmónica é pobre e o conhecimento dos modos "antigos" acaba por se esvanecer, tal como refere Cowan (2002)

O mesmo se pode concluir em relação aos modos rítmicos. Um contexto musical modal pode ser à partida o ambiente certo para o desenvolvimento rítmico, sobretudo se a abordagem ao modo for estática.

Neste sentido a música tradicional do médio Oriente desenvolveu-se mais neste aspecto; ou terá a música tradicional Ocidental "abrandado" o ritmo para se dedicar à harmonia?

Pela crescente influência da música Ocidental, na música popular/tradicional mediterrânica os ritmos vêm sendo cada vez mais simplificados e os modos mais complexos vão sendo abandonados, em linha com a sugestão de Marcus (2002a; Marcus, The Eastern Arab System of Melodic Modes in Theory and Practice: A case Study of Maqam Bayyati, 2002b; Marcus, The Eastern Arab System of Melodic Modes in Theory and Practice: A case Study of Maqam Bayyati, 2002b)

Pelo contrário, na música não popular (dita erudita), o século XX foi, no Ocidente, um século de exploração e de teste de limites no aspecto rítmico. A abordagem da música voltou a ser explorada também de um ponto de vista modal e cromático.

O Jazz tenta também acompanhar essas "mudanças". A sua componente de improvisação, porém, eleva as dificuldades para outros níveis. O *performer* no Jazz, à semelhança do músico improvisador na música Árabe, tem que, num contexto semelhante ao que foi proposto neste trabalho, dominar os ritmos que esta música propõe, e conhecer na perfeição os modos abordados. Ao mesmo tempo não abandona o seu conhecimento da tradição *jazzística*, e é livre de a incluir.

Assim sendo o Jazz evolui através da exigência das composições. Mas estas normalmente existem para apresentar os argumentos que satisfarão a vontade de improvisar – e é aqui que está o grande desafio.

Bibliografia

Cowan, J. K. (2002). Greece. In S. M. Virginia Danielson (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (Vol. 8). Garland Pub.

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1997). *História da Música Ocidental*. (I. W. W. Norton & Company, Ed., & A. L. Faria, Trans.) Lisboa, Portugal: Gradiva.

Jones, L. J. (2002). North Africa: Overview. In S. M. Virginia Danielson (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East* (Vol. 6, pp. 429-439). New York: Garland Pub.

Keil, C., Blau, D., Keil, A. V., & Feld, S. (2002). *Bright Balkan morning: Romani lives & the power of music in Greek Macedonia*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.

Manuel, P. (1989). Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics. (JSTOR, Ed.) *Yearbook for Traditional Music*, 21, 70-94.

Marcus, S. L. (1992). Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies. (JSTOR, Ed.) *Ethnomusicology*, No. 2 (Spring - Summer, 1992), Vol. 36, 171-195.

Marcus, S. L. (2002a). Rhythmic Modes in Middle East Music. In S. M. Virginia Danielson (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East* (Vol. 6, pp. 89-92). New York: Garland Pub.

Marcus, S. L. (2002b). The Eastern Arab System of Melodic Modes in Theory and Practice: A case Study of Maqam Bayyati. In S. M. Virginia Danielson (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East* (Vol. 6, pp. 33-44). New York: Garland Pub.

Markoff, I. (2002). Aspects of Turkish Folk Music Theory. In S. M. Virginia Danielson (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East* (Vol. 6, pp. 77-88). New York: Garland Pub.

Miller, R. (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony* (Vol. 1). Rottenburg: Advance Music.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Nidel, R. O. (2005). *World Music "the Basis"*. New York: Routledge.

Signell, K. (2002). Contemporary Turkish Makam Practice. In S. M. Virginia Danielson (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East* (Galt ed., Vol. vol. 6, pp. 47-58). New York: Garland Pub.

Páginas WEB

Arabic Music, C. (2008). *Music Structures*. (Multi Media Publishing) Acedido em 01 de 06 de 2010, de <http://www.classicalarabicmusic.com/Music%20Structure/Arabic%20Maqam.htm>

Avital, O. (s.d.). *Omer Avital Biography*. (fluxure advanced motion media, Inc) Acedido em 01 de 06 de 2010, de <http://www.omeravital.com/html/about.php>

Belkind, N. (2010). *Andalusian Classical Music*. (National Geographic) Retrieved 06 01, 2011, from http://worldmusic.nationalgeographic.com/view/page.basic/genre/content.genre/andalusian_classical/en_US

Corea, C. (s.d.). *Return-to-Forever 71-78*. (Boosey & Hawkes Inc) Acedido em 2010 de 06 de 01, de <http://www.chickcorea.com/about/bio/return-to-forever-1971-78.html>

Farraj, J., & Shumays, S. A. (2007a). *Ajnas*. Acedido em 01 de 06 de 2010, de Maqam world: <http://www.maqamworld.com/ajnas.html>

Farraj, J., & Shumays, S. A. (2007b). *Arabic Maqam Index*. Acedido em 01 de 06 de 2010, de Maqam World: <http://www.maqamworld.com/maqamindex.html>

Farraj, J., & Shumays, S. A. (2007e). *Arabic Rhythms*. Acedido em 01 de 06 de 2010, de Maqam World: <http://www.maqamworld.com/rhythms.html>

Farraj, J., & Shumays, S. A. (2007c). *Maqam Rast Family*. Acedido em 01 de 06 de 2010, de Maqam World:
<http://www.maqamworld.com/maqamat/rast.html#mahur>

Farraj, J., & Shumays, S. A. (2007d). *Modulation in Arabic Music*. Acedido de Maqam World: <http://www.maqamworld.com/modulation.html>

Pappayiorgas, Y. (08 de abril de 2011). *Greek folk instruments*. Acedido em 01 de nov de 2011, de greek folk music and dance:
<http://www.greekfolkmusicanddance.com/instruments.php>

ANEXOS

ANEXO 1 – Exemplos Áudio de modos Árabes

(Farraj & Shumays, Arabic Maqam Index, 2007b)

VER CD anexado

ANEXO 2 – Determinação dos modos resultantes da sensibilização da tônica dos modos das escalas BASE

Anexo 2.1

A tabela seguinte apresenta, na segunda coluna, o modo resultante da transformação do 7º grau do modo da primeira coluna de modo a este estar a 1/2 tom da tônica:

Modo da escala Base	Modo resultante	Escala na Tabela 3: Modos que contêm uma e duas 2^{as} aumentadas
Dórico	menor melódica	
Frígio	Frígio $\flat 7$	15
Mixolídio	Jônio	
Eólio	menor harmónica	
Lócrio	Lócrio $\flat 7$	17
2º menor harmónica	Lócrio $b5b7$	2º grau da 13

4º menor harmónica	Maior harmónica	
5º menor harmónica	Húngara	
7º menor harmónica	alterada $\flat 7$	18
2º Maior harmónica	Dórico $\flat 5 \flat 7$	2º grau da 19
3º Maior harmónica	Frígio $\flat 4 \flat 7$	1A
5º Maior harmónica	Jónio $\flat 2$	5º grau da 1
7º Maior harmónica	Lócrio $\flat 7$	17
2º menor melódica	Frígio $\flat 6 \flat 7$ (não contém 2ª aumentada)	
4º menor melódica	Lídio	
5º menor melódica	Maior harmónica	
6º menor melódica	6º menor melódica #5	
7º menor melódica	Alterada $\flat 7$	18
2º menor melódica #5	Frígio $\flat 6 \# 4 \flat 7$	4º grau da 3
4º menor melódica #5	6º menor harmónica	
5º menor melódica #5	Alterada $\flat \flat 6$ (contém intervalo de 2tons)	
7º menor melódica #5	Alterada $\flat 6 \flat 7$	2º grau da 12

Anexo 2.2

A tabela seguinte apresenta, na segunda coluna, o modo resultante da criação de uma sensível descendente para a tónica no modo da primeira coluna:

Modo da escala Base	Modo resultante	Escala na Tabela 3: Modos que contêm uma e duas 2^{as} aumentadas
Jónio	Jónio $\flat 2$	5º grau da 1
Dórico	2º m melódica	
Lídio	Lídio $\flat 2$	5º grau da 16
Mixolídio	5º M harmónica	
Eólio	6º menor Melodica	
menor harmónica	Frígio $\flat 7$	15
3º menor harmónica	Jónio $\sharp 5 \flat 2$	3º grau da 2A
4º menor harmónica	Eólio $\flat 5 \flat 7$	2º graus da 19
6º menor harmónica	Frígio	
Maior harmónica	5º da escala húngara	
2º Maior harmónica	2º m Harmónica	
4º Maior harmónica	Frígio $\flat 6 \sharp 4 \flat 7$	5º grau da 3
6º Maior harmónica	Lídio $\sharp 5 \flat 2$	5º grau da 7

menor melódica	Frígio $\flat 6 \flat 7$ (não contém 2ª aumentada)	
3º menor melódica	Lídio $\sharp 5, 2$	5º grau da 7
4º menor melódica	Mixolídio $\sharp 4, 2$	5º grau da 19
5º menor melódica	5º m Harmónica	
6º menor melódica	Lócrio	
menor melódica #5	menor melódica $\sharp 5, 2$	3º grau da 8
3º menor melódica #5	Lídio $\sharp 3 \sharp 5, 2$ (contém intervalo de 2 tons)	
4º menor melódica #5	Mixolídio $\sharp 4, 2$	5º grau da 19
6º menor melódica #5	Lócrio $\flat 7$	17

ANEXO 3 – Partituras das peças apresentadas

Anexo 3.1 – Kalenderi – partitura

Anexo 3.2 – Satírico – partitura

Anexo 3.3 – Ensaio Primeiro – partitura

Anexo 3.4 – Corrente – partitura

Anexo 3.5 – Danças a Leste – partitura

Anexo 3.6 – Aeroporto – partitura

ANEXO 4 – estrutura POUSTSENO

http://youtu.be/eYo_fMq1NhI

VER CD anexado

Intro: [I] x 2 - Frase rítmica introdutória em **Dó menor (aeóleo)**

TEMA 1: [AA BB] x 2

Solo: [I] x n

Bridge 1: [A'] x 2

Solo: [I'] x n – Improvisação em **Dó mixolídio**

Bridge 2: [I''] X 2 – **Ré menor (Eólio)**

TEMA 2: [C] - **Ré menor**

Solo: [I''] - **Ré menor**

Solo: [I'] x 2 – **Dó mixolídio**

TEMA 3. [D] x 2 – **Dó menor**

A - [a][b][c] - a: frase em **Dó m (Eólio)**, b: em **Sib**, c: resolve para **Dó menor**

B - [d] - frase de 2 compassos em **Sib** que resolve para **Dó menor** na 2ª parte do 2º compasso

A' - [b][b][c]

C - [a'][a'][b'] - a': melodia em **Ré menor**; b': contem cadência **Dó – Ré menor**

D - [a''|b''] X 2 [c'][c'][d'] - a'': frase com paragem na dominante (**G**); b'': resolve para **Dó** na 2ª parte do compasso; c'': frase em **Dó**; d'': cadência **Dó/Sib/Dó**

ANEXO 5 – Exemplo Áudio – duas *Zournas* e um *Daouli*

<http://youtu.be/dFZHj0Gcp-o>

VER CD anexado