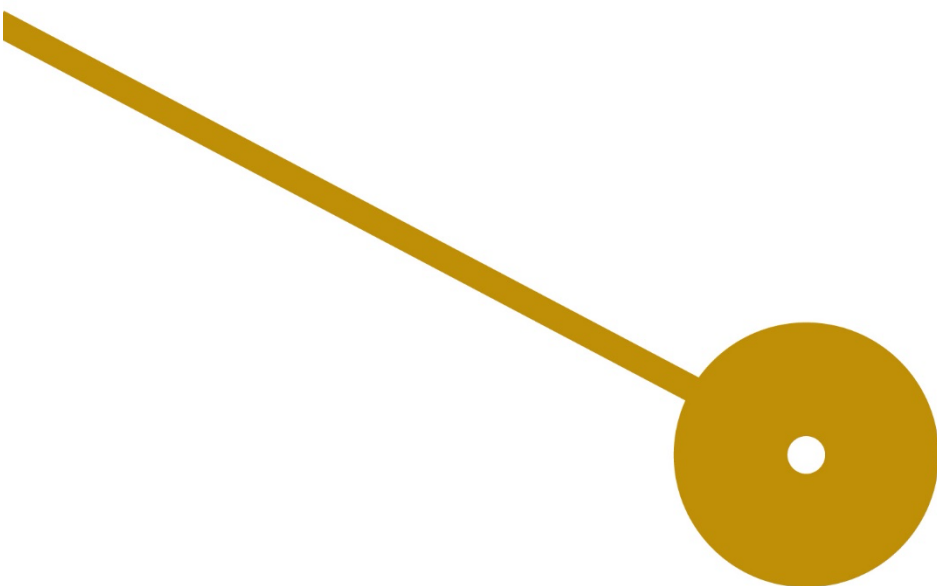




Abordagens melódico-vocais para exploração de novas possibilidades artísticas na bateria

Nuno José Francisco de Brito Oliveira

2021





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
JAZZ

Abordagens melódico-vocais para exploração de novas possibilidades artísticas na bateria

Nuno José Francisco de Brito Oliveira

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Jazz

Professora Orientadora
Daniela Coimbra

Agradecimentos

Quero aproveitar para agradecer a um conjunto de pessoas muito especiais para mim, e cujo contributo foi inestimável para a concretização deste projeto artístico:

Um grande agradecimento à minha orientadora de projeto artístico, a Prof.^a Dr.^a Daniela Coimbra, pela motivação, pela coragem e pela confiança depositada em mim ao longo da conceção deste projeto, e ao restante júri de avaliação deste trabalho, nomeadamente o Prof. Jose Parra, pelos vastos conceitos melódicos que me transmitiu através do seu profundo conhecimento musical, e o Prof. Paulo Perfeito, pelo seu papel influente não só na conceção deste projeto artístico, como também na minha formação académica. Um especial agradecimento ao Prof. Michael Lauren, pela partilha da sua sabedoria musical, da sua experiência de vida, e da sua amizade ao longo dos últimos anos.

Um agradecimento a todos os funcionários e professores da ESMAE, pela simpatia e pela amabilidade que sempre me demonstraram. Um grande agradecimento ainda o Prof. Marco Conceição, pelo seu auxílio com a reserva de salas para estudo.

Um enorme agradecimento à banda, que possibilitou a materialização deste projeto artístico. Ao João Rodrigues, pela sua partilha de ideias, pelo seu empenho e pela sua entrega musical. Ao Luís Castro, pela sua amizade, pela sua honestidade, pela sua atitude musical e pelo seu envolvimento audaz com as abordagens aqui exploradas. Ao Pedro Barreiros, não só pela sua disponibilidade para abraçar este projeto e pelo seu auxílio em proporcionar condições para a preparação do recital final, como também pela partilha da sua musicalidade, das suas opiniões e da sua experiência de vida. Ainda, um grande agradecimento ao Jorge Barreiros e à Escola de Jazz do Porto, por tudo!

Um grande agradecimento ao Gonçalo Moreira, pela sua influência na conceção artística deste projeto, através da partilha de informação e de experiências musicais. E um especial agradecimento ao João Amado, não só pela sua amizade de longa data, mas pela certeza da sua genuinidade.

Um eterno agradecimento para a minha família. Porque não há aqui espaço para apontar tudo o que vos devo... muito obrigado à minha Mãe, ao meu Pai, à minha Tia e ao meu Tio, por todo o amor, carinho, confiança, força e inspiração que recebo de vocês!

Um último agradecimento à Luciana Rocha, que assistiu de perto a concretização deste projeto. Muito obrigado pela amizade sincera, pelo companheirismo leal, pelas opiniões pertinentes, pela compreensão e tolerância dos meus erros, mas acima de tudo, pelo teu amor!

Resumo

O presente trabalho trata abordagens melódicas e vocais aplicadas na bateria dentro do repertório jazz, desde a manipulação da altura dos sons ao estilo de Ari Hoenig, à orquestração de padrões rítmicos na estética do beatbox praticado por Tigran Hamasyan, e à aplicação de vocabulário rítmico vocal de B C Manjunath proveniente da música clássica do Sul da Índia.

No geral, a definição e aplicação de uma abordagem melódica é tão única como o instrumentista que opta por defini-la ou aplicá-la. Na atualidade, encontram-se três exemplos de referência em campos melódico-vocais distintos: i) o baterista norte-americano Ari Hoenig desenvolve uma abordagem de percussão melódica na bateria dentro do repertório jazz; ii) o pianista armênio Tigran Hamasyan incorpora sons de beatbox nas suas composições; e iii) o percussionista indiano B C Manjunath, enquanto intérprete de percussão vocal no estilo konakkol.

A metodologia que serve de base a este estudo divide-se em três etapas: recolha; interpretação e aplicação. A primeira etapa inclui a recolha de referências bibliográficas e audiovisuais relacionadas com os temas principais do trabalho, nomeadamente Ari Hoenig, Tigran Hamasyan e B C Manjunath, autores que suportam a análise. A segunda etapa integra o tratamento e interpretação dos elementos recolhidos através da transcrição e construção de um repertório, desenvolvendo-se também modelos de notação musical específicos para cada abordagem. A terceira e última etapa consiste na aplicação desse repertório à bateria, tanto ao nível solístico como ao nível coletivo com um conjunto variado de instrumentistas.

Este trabalho tem assim como propósito criar novas possibilidades performativas para a bateria e potenciar diferentes dinâmicas na relação com outros instrumentistas.

Palavras-chave

Percussão melódica, Ari Hoenig, Beatbox, Tigran Hamasyan, Percussão vocal, B C Manjunath.

Abstract

The present work deals with melodic and vocal approaches applied to the drums within the jazz repertoire, from the manipulation of the pitch of sounds in the style of Ari Hoenig, to the orchestration of rhythmic patterns in the beatbox aesthetic practiced by Tigran Hamasyan, and the application of B C Manjunath's vocal rhythmic vocabulary from South Indian classical music.

Overall, the definition and application of a melodic approach is as unique as the instrumentalist who chooses to define or apply it. Currently, there are three reference examples in distinct melodic-vocal fields: i) American drummer Ari Hoenig develops a melodic drumming approach within the jazz repertoire; ii) Armenian pianist Tigran Hamasyan incorporates beatbox sounds in his compositions; and iii) Indian percussionist B C Manjunath, as a performer of vocal percussion in the konakkol style.

The methodology that serves as the basis for this study is divided into three stages: collection; interpretation; and application. The first stage includes the collection of bibliographic and audiovisual references related to the main themes of the work, namely Ari Hoenig, Tigran Hamasyan, and B C Manjunath, authors who support the analysis. The second stage integrates the treatment and interpretation of the elements collected through the transcription and construction of a repertoire, also developing specific musical notation models for each approach. The third and final stage consists in the application of this repertoire to the drums, both solo and with a diverse ensemble of instrumentalists.

The purpose of this work is to create new performative possibilities for the drums and to enhance different dynamics in the relationship with other instrumentalists.

Keywords

Melodic drumming, Ari Hoenig, Beatbox, Tigran Hamasyan, Vocal percussion, B C Manjunath.

Índice

INTRODUÇÃO	01
1. CONSTITUIÇÃO, AFINAÇÃO E NOTAÇÃO MUSICAL DO KIT ...	03
1.1. Elementos	04
1.2. Afinação	05
1.3. Legenda	07
2. ABORDAGEM MELÓDICA	08
2.1. Considerações Iniciais	10
2.2. Descrição e Análise do Repertório	12
2.2.1. “Oleo”	12
2.2.2. “Billie’s Bounce”	13
2.2.3. “I Mean You”	14
3. ABORDAGEM SÓNICA	15
3.1. Considerações Iniciais	18
3.2. Descrição e Análise do Repertório	19
3.2.1. “Rhythm”	19
3.2.2. “Evidence”	20
3.2.3. “What the Waves Brought”	22
4. ABORDAGEM KONAKKOL	24
4.1. Considerações Iniciais	26
4.2. Descrição e Análise do Repertório	27
4.2.1. “Korvai in Khanda Gathi”	28
4.2.2. “Bolivia”	30
4.2.3. “Garland of Five Muktaya”	31
4.2.4. “Moksha Blues”	31
CONCLUSÕES	33
Referências	34
Anexos	36

INTRODUÇÃO

O presente documento consiste numa investigação artística realizada no contexto do Mestrado em Música – Interpretação Artística, direcionada para o aprofundamento do conhecimento sobre a bateria e a exploração de conceitos de abordagem melódica e vocal dentro do repertório Jazz.

Num contexto artístico cada vez mais competitivo e em que novos desafios performativos são constantemente colocados aos intérpretes, este trabalho procura investigar abordagens musicais e técnicas menos convencionais aplicadas na bateria tradicional, para a criação de novas possibilidades performativas. Esta vontade surge essencialmente de duas motivações: i) a da reflexão profunda sobre a evolução do papel da bateria na música, partindo da análise de trabalhos teóricos e manuais de apoio, numa tentativa de compreender conceitos e abordagens existentes; e ii) a da exploração e partilha de novas direções musicais.

Objetivos

Os objetivos desta investigação centram-se, em primeiro lugar, no desenvolvimento da musicalidade e de capacidades de suporte, de interação, e de improvisação na Música, enquanto baterista e intérprete de jazz, e em último lugar, na tentativa de contribuição para o desenvolvimento da linguagem melódica e vocal aplicada à bateria, e serão descritos de seguida:

Objetivos Gerais

- Refletir profundamente sobre a evolução da relação entre a bateria e a música
- Desenvolver conhecimento sobre conceitos de abordagens melódicas e vocais
- Criar novas possibilidades performativas para a bateria
- Aperfeiçoar práticas de estudo instrumental (individual e coletivo)
- Potenciar o trabalho colaborativo e criativo entre artistas de diferentes instrumentos

Objetivos Específicos

- Estudar as perspetivas dos principais bateristas melódicos e percussionistas vocais
- Codificar abordagens melódicas e vocais em notação musical para a bateria
- Incorporar linguagem melódica e vocal ao nível performativo da bateria
- Alargar repertório para bateria
- Colaborar diretamente com diferentes instrumentistas

Tendo com objetivo a construção de arranjos de temas do repertório de jazz e a composição de repertório original, para a formação de uma banda de músicos e a realização de gravações discográficas, como resultado final deste projeto artístico, pretende-se estabelecer pontes teórico-práticas que sustentem e justifiquem os conceitos e abordagens desenvolvidas neste campo e que possam contribuir para um produto artístico de qualidade, bem como para a evolução da linguagem melódica e vocal na bateria, enquanto abordagens exploratórias.

Desenvolvimento

Como já foi referido, este projeto artístico centra-se no estudo de abordagens melódicas e vocais para a bateria. No capítulo 1, são explicadas em detalhe as opções consideradas para: i) a constituição do kit geral; ii) a afinação dos elementos da família dos membranofones; e iii) a legenda musical do kit.

O capítulo 2 aborda o conceito de interpretar melodias na bateria tradicional através da manipulação da altura do som dos seus elementos constituintes – denominado abordagem melódica – e procura, por um lado, definir as alterações a realizar no kit para a exploração dos conceitos investigados e, por outro, reunir os conhecimentos para a criação de um sistema de codificação prático e eficaz, com base na transcrição, análise e arranjo musical do repertório selecionado.

No capítulo 3, é desenvolvido o conceito de imitar os sons da bateria com a voz – denominado abordagem sónica – através da percussão vocal no estilo beatbox, e visa, por um lado, a reflexão sobre as adaptações necessárias no kit para a exploração dos conceitos pesquisados e, por outro, reunir os conhecimentos para a criação de um sistema de codificação prático e eficaz, com base na transcrição, análise e arranjo musical do repertório selecionado.

Por fim, o capítulo 4 trata a tradição de percussão vocal enraizada na música carnática do sul da Índia – denominado abordagem konakkol – e a sua aplicação no kit, tendo por objetivos, definir as alterações a realizar no kit para a exploração dos conceitos investigados e, reunir os conhecimentos para a criação de um sistema de codificação prático e eficaz, com base na transcrição, análise e arranjo musical do repertório selecionado.

Metodologia

As metodologias de investigação adotadas para a realização deste projeto podem traduzir-se num conjunto de ações constantemente interligadas entre si, sendo pouco clara a linha de fronteira relativa ao faseamento entre as várias atividades. Independentemente da sua sequenciação, as várias ações são descritas de seguida:

- Revisão bibliográfica sobre as perspetivas dos principais bateristas de jazz com contribuição significativa no campo da abordagem melódica da bateria (Papa Joe Jones, Max Roach, Jeff Hamilton, Dan Weiss, Ari Hoenig, entre outros)
- Recolha de ideias, conceitos e abordagens musicais, através da audição, da transcrição e da análise de exemplos da interpretação de músicos conceituados nestes campos (Ari Hoenig, Tigran Hamasyan, BC Manjunath)
- Compilação de repertório de jazz (arranjos, transcrições e composições), transformado e adaptado ao contexto do objeto artístico final, com vista na reunião de uma banda de músicos de jazz e na exploração de novas abordagens

1. CONSTITUIÇÃO, AFINAÇÃO E NOTAÇÃO MUSICAL DO KIT

No âmbito do presente trabalho foi adotada uma constituição semelhante ao kit representado na Figura 1, com vista a possibilitar uma exploração prática entre abordagens (melódica, sónica e konakkol) numa bateria com configuração tradicional. Este kit é composto por instrumentos de percussão provenientes de duas famílias, designadamente por membranofones – produzem som com a vibração de membranas distendidas – e por idiofones – em que o som é provocado pela vibração do corpo quando percutido – e, disposto por forma a permitir que todos os sons necessários possam ser utilizados sem ter que anteriormente adaptar o kit. A numeração atribuída a cada elemento apresentado na imagem serve para a sua descrição individual, bem como para referências oportunas ao longo do presente capítulo.

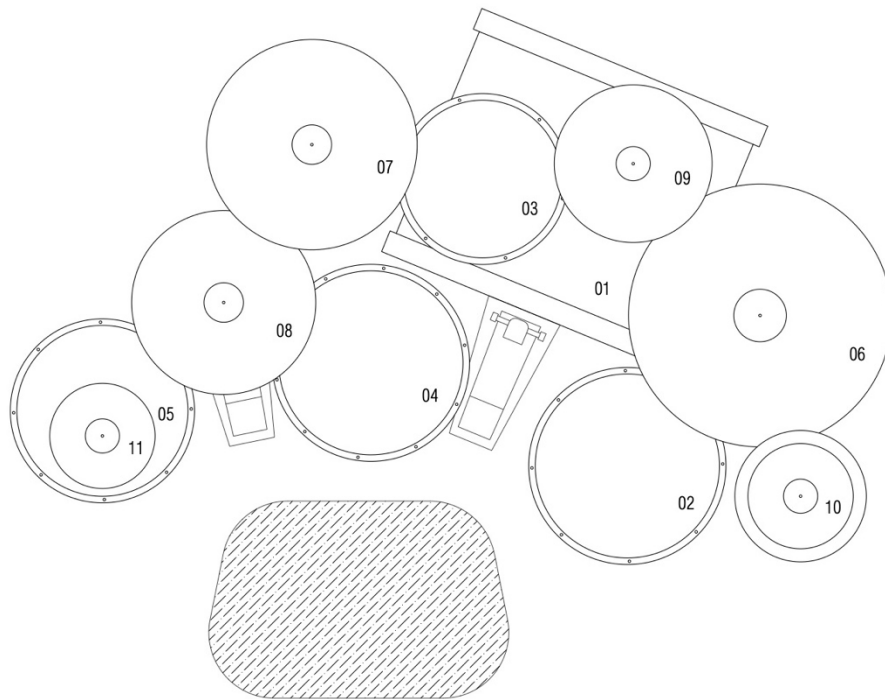


Fig. 1 – Configuração geral do kit

Para a melhor compreensão deste kit será feita, de seguida, a descrição dos seus elementos constituintes, abordando também a afinação considerada para o caso dos membranofones, e ainda a legenda musical dos elementos adotada para a presente investigação.

1.1 Elementos

Como foi referido anteriormente, a constituição do kit engloba instrumentos de percussão provenientes das famílias dos membranofones e dos idiofones, normalmente distinguidos pelo seu diâmetro expresso em polegadas (uma polegada equivale a 2,54cm). Considerando a numeração atribuída na Figura 1, foram utilizados os seguintes elementos:

Membranofones

- [01] Bombo (20")
- [02] Timbalão (14")
- [03] Timbale (12")
- [04] Tarola (14")
- [05] Tarola (13")

Idiofones

- [06] Prato de ride (20")
- [07] Prato de crash (16")
- [08] Pratos de choque (14")
- [09] Pratos de stagg (12" + 12")
- [10] Pratos de stagg (8" + 10")
- [11] Prato de splash (8")

Para encontrar e controlar determinados sons, foram combinados elementos na tentativa de manipular as suas características de duração (sons curtos e longos) e de altura (sons graves e agudos). Por um lado, foram adotadas combinações pré-estabelecidas de elementos da família dos idiofones, como por exemplo: i) dois pratos de stagg do mesmo diâmetro [09], possibilitando um som de splash curtíssimo; e ii) dois pratos de stagg com diâmetros diferentes [10]. Por outro lado, foi adotada a combinação de elementos de ambas as famílias, neste caso uma tarola [5] com um prato de splash [11], possibilitando um som de tarola ainda mais agudo e curto. Nesta última situação, o mesmo prato de splash [11] pode igualmente ser colocado sobre qualquer outro elemento da família dos membranofones (com exceção do bombo).

Foram utilizadas baquetas fabricadas com madeira de nogueira, concebidas com comprimento longo e com ponta em lágrima, desenhadas com pescoço longo para uma melhor resposta nos pratos e com corpo engrossado para uma maior potência nas membranas. Também foram utilizados bilros fabricados com madeira de nogueira, concebidos com comprimento extralongo e que combinam ponta redonda de um lado com uma pequena bola em feltro do outro, por forma a realizar mudanças rápidas entre um som encorpado e definido e um som aveludado e abafado.

1.2 Afinação

O princípio da afinação de qualquer instrumento musical consiste em produzir um som igual a outro. No caso dos instrumentos de percussão, mais especificamente os membranofones, a afinação pode implicar a consideração de características específicas associadas: i) a cada elemento individualmente; ii) ao conjunto de instrumentos de percussão onde estes elementos se inserem coletivamente; iii) à formação instrumental a acompanhar; e iv) ao repertório a interpretar.

Relativamente à afinação de uma bateria tradicional – constituída por bombo [01], timbalão [02], timbale [03] e tarola [04] – a explicação oferecida por Jordan (2009) é bastante enriquecedora, no sentido que o autor afirma que qualquer elemento de uma bateria pode ser afinado a uma altura de som específica (também referido como tom), e que a afinação entre elementos com vários tamanhos pode criar múltiplas relações de intervalos musicais (JORDAN, 2009:46). Ainda, Jordan adverte para que, se for desejável que os elementos de uma bateria sejam afinados com notas específicas, a afinação desta deva ser compatível com a afinação dos restantes instrumentos do ensemble a acompanhar. No entanto, de acordo com experiência pessoal do autor, uma vez dada a limitação de elementos e, por conseguinte, um número limitado de tons disponíveis numa bateria tradicional, é mais importante relacionar entre si os elementos que constituem um kit, isto é, uma bateria deve soar equilibrada sonora e harmonicamente (JORDAN, 2009:47).

Uma vez estabelecido o objetivo de explorar e conceptualizar abordagens melódicas e vocais na bateria, a relação entre melodia e voz (isto é, as “vozes” dos elementos que a constituem) foi tomada como ponto de partida nesta investigação. De facto, Jordan (2009) transmite a ideia de que a atribuição de uma voz melódica a um kit está relacionada com a afinação do mesmo e, inerentemente, com a escolha de tons específicos para cada elemento (JORDAN, 2009:45). Deste ponto, surgem outras questões: que tons se devem escolher para cada elemento do kit? Como compatibilizar essas escolhas de afinação com uma formação instrumental, com vista a interpretar repertório e desenvolver linguagem melódica na bateria?

Ao analisar um estudo realizado por McCaslin (2015) sobre a investigação de conceitos para interpretação melódica em bateristas de jazz, pode verificar-se que, no vasto leque de artistas entrevistados pelo autor, de uma forma geral, o conceito de cantar ideias (melódicas ou sónicas) é comum à maioria da amostra, e está intrinsecamente ligado à exploração de linguagem individual artística. A título exemplificativo, o autor refere Alan Dawson e Dan Weiss, como dois bateristas com abordagens musicais distintas que incluem no seu estilo individual o recurso a frases melódicas para cantar durante práticas performativas (MCCASLIN, 2015:126). Por outro lado, pode encontrar-se uma entrevista realizada ao baterista Ari Hoenig, onde este defende acreditar que existe uma conexão tonal entre a voz humana e o espetro de afinação da bateria.

“The range of the drum set is very similar to that of the human voice, which is one reason why I think it’s very natural for me. Because when I sing something, it’s something that I’ll be able to play with the same basic range on the drum set.” (Ari Hoenig in MCCASLIN, 2015:126)

No que respeita à manipulação da altura do som de elementos do kit, na mesma entrevista Hoenig destaca a grande importância de, inicialmente, aprender a cantar afinadamente uma melodia que se pretende tocar na bateria, face à dificuldade na busca das alturas dos sons correspondentes. Para Hoenig, a conexão entre voz e o instrumento permite-lhe internalizar mais eficazmente uma determinada ideia melódica, antes de se expressar através da mesma (MCCASLIN, 2015:126).

A entrevista conduzida por McCaslin (2015) revela ainda que, por forma a manipular a altura do som de cada elemento e a expressar melodias na bateria tradicional com um elevado grau de definição e de clareza, Ari Hoenig utiliza uma sequência de afinação especificamente organizada, que consiste na aplicação das notas da tríade de Fá Maior (na sua segunda inversão) aos elementos do kit (MCCASLIN, 2015:127). Conforme ilustrado na Figura 2, o timbale [03] é afinado em Fá (considera-se este elemento como o centro tonal), a tarola [04] é afinada em Lá (isto é, afastado um intervalo de 3ª maior acima do centro tonal), e o timbalão [02] é afinado em Dó (neste caso, afastado um intervalo de 4ª perfeita abaixo do centro tonal).

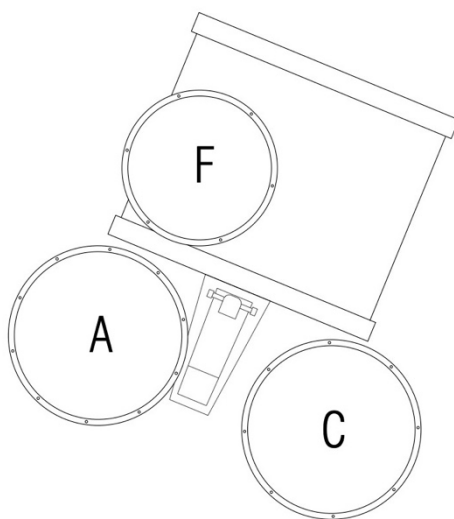


Fig. 2 – Afinação de Ari Hoenig para o kit tradicional

Segundo a experiência de Hoenig, esta combinação permite-lhe alcançar uma sensação de coesão melódica na sonoridade do kit. Por um lado, ao garantir um intervalo de 4ª perfeita entre o timbalão [02] e o timbale [03] e um intervalo de 3ª maior entre o timbale [03] e a tarola [04], Hoenig consegue criar no kit tradicional um conjunto de notas melódicas com uma extensão de, sensivelmente, uma oitava (uma vez que notas adicionais podem ser obtidas em cada elemento, por variação de pressão nas membranas). Por outro lado, ao combinar intervalos pequenos entre os elementos do kit (por exemplo, intervalos de 2ª maior), torna-se mais difícil em distinguir individualmente o carácter tonal de cada elemento. Assim, Hoenig afina os elementos do kit considerando em cada um destes uma extensão melódica de, aproximadamente, um intervalo de 3ª menor.

Também os estudos realizados por Jordan (2009) contêm aspetos interessantes sobre a afinação do kit tradicional de jazz nas épocas do Swing e do Bebop. Entre outros, o autor faz referência ao kit de Max Roach, que utilizava um intervalo de 4ª perfeita entre o timbalão [02] e o timbale [03], por acreditar que esse intervalo, não sendo nem maior nem menor, asseguraria uma sonoridade neutra perante os contextos musicais dessas épocas, permitindo-lhe improvisar solos de bateria dentro de uma tonalidade melódica e harmónica. Jordan também reforça que o intervalo de 4ª perfeita está relacionado com aplicação de conceitos de harmonia funcional, presente nas composições da maioria das canções populares daquele período (por exemplo, as sequências de acordes no Bebop movem-se, geralmente, em ciclos de quartas) (JORDAN, 2009:49-50).

Ainda nas entrevistas conduzidas por McCaslin (2015), Ari Hoenig admite não adotar nenhuma afinação específica relativamente ao bombo [01], estabelecendo unicamente um intervalo abaixo da afinação do timbalão [02] (MCCASLIN, 2015:127). Nos estudos realizados por Jordan (2009), o autor também reforça a ideia de que os bateristas de jazz nas épocas do Swing e do Bebop não afinavam os bombos com nenhum critério melódico (dadas as suas funções de criação de efeitos percutidos e de pontuação do registo grave das músicas daquele período), mas admite que hoje em dia, a afinação deste elemento do kit em centros tonais específicos é uma característica comum na prática da música popular contemporânea. Curiosamente, a investigação de Jordan apresenta relatos de que Max Roach, já naquele período, aplicava este último critério, afinando o bombo [01] na tonalidade do repertório musical que iria interpretar (JORDAN, 2009:48-49).

No sentido de explorar a expressão melódica na bateria tradicional, foi adotada uma afinação semelhante à de Ari Hoenig, com os objetivos de utilizar o kit como um instrumento de ideias puramente melódicas com precisão específica e de expandir o seu potencial.

1.3 Legenda

A legenda musical de bateria considerada para o presente documento e para as partituras em anexo é apresentada na Figura 3. De um ponto de vista prático, as características adotadas para a constituição, a afinação e a notação musical dos elementos do kit são transversais às abordagens exploradas nos capítulos seguintes. Para a melhor compreensão de cada abordagem, o kit será simplificado de acordo com as respetivas características tímbricas e sonoras associadas.

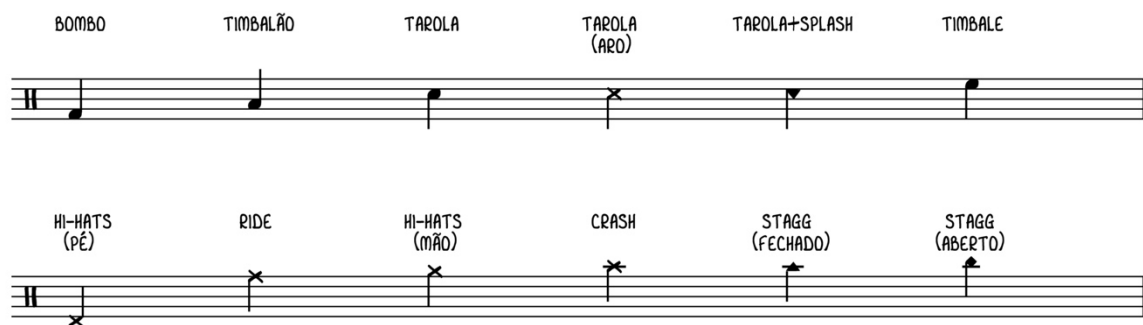


Fig. 3 – Legenda do kit

2. ABORDAGEM MELÓDICA

Das entrevistas realizadas por McCaslin (2015), o autor revela que a maioria dos bateristas de jazz entrevistados admitiram ser possível tocar melodias no kit, através da manipulação da altura do som dos elementos, e afirma que esta pode ser considerada a mais óbvia interpretação de como tocar melodicamente numa bateria (MCCASLIN, 2015:55).

No entanto, uma vez que a bateria é, geralmente, considerada um instrumento de altura indefinida (ou, pelo menos muitas vezes, um conjunto de instrumentos de percussão com uma seleção limitada de tons), seria necessário apresentar uma estratégia técnica adequada a fim de criar na bateria uma coleção de tons para que determinado conteúdo melódico possa ser criado. De um ponto de vista técnico, um baterista pode, de facto, manipular (em grau limitado) os tons dos elementos do kit, aumentando a pressão diretamente na membrana. Isso permite expandir melodicamente a bateria, para assim criar conteúdo melódico ou implicar estruturas melódicas de uma maneira muito específica (MCCASLIN, 2015:56).

Na opinião de McCaslin (2015), talvez o baterista de jazz contemporâneo mais talentoso a explorar o conceito de percussão melódica e manipulação específica dos tons dos elementos da bateria seja Ari Hoenig. O uso extensivo da sua abordagem técnica aprofundada pode ouvir-se, por exemplo, nas suas gravações a solo no disco “Time Travels” (1999) ou no seu DVD instrucional “Melodic Drumming” (Jazz Heaven, 2012), permitindo contemplar não só o vasto conhecimento e interpretação de Hoenig sobre a expressão da melodia, como também a sua capacidade de alterar significativamente o som da própria bateria (MCCASLIN, 2015:120). De acordo com o autor, Hoenig organiza os conceitos de abordagem melódica em quatro categorias fundamentais:

- 1) Interpretar o contorno básico de melodias (sem considerar os tons específicos)
- 2) Interpretar os tons reais de melodias (manipulando os tons dos elementos do kit)
- 3) Interpretar melodias de forma composicional
- 4) Interpretar melodias sobre uma estrutura ou forma musical

O presente capítulo tratará especificamente da segunda categoria das abordagens que Hoenig emprega, a de interpretar os tons reais de uma melodia manipulando os tons dos elementos do kit (podendo esta abordagem ser igualmente designada por percussão melódica), e irá abranger, por um lado, a análise de transcrições realizadas sobre repertório selecionado da obra de Hoenig, e por outro, a apresentação de um modelo para a notação musical da abordagem de percussão melódica, uma vez que, da investigação resultante de estudos, entrevistas e documentários pesquisados, não foi possível encontrar nenhum método de codificação desta abordagem para a bateria tradicional.

No enquadramento do presente capítulo, foi adotada uma constituição semelhante ao kit representado na Figura 4, com vista a explorar a abordagem melódica de Ari Hoenig numa bateria com configuração tradicional. Comparativamente ao kit geral, este kit inclui apenas quatro instrumentos da família dos membranofones – o bombo, o timbalão, o timbale e a tarola (14”) – e quatro instrumentos da família dos idiofones – os pratos de ride, de crash, de choque e de stagg (8” + 10”) – e conta com o recurso a baquetas e bilros. Para a abordagem melódica ser praticável, o kit foi afinado segundo a tríade de Fá Maior na sua segunda inversão, conforme descrito no capítulo anterior.

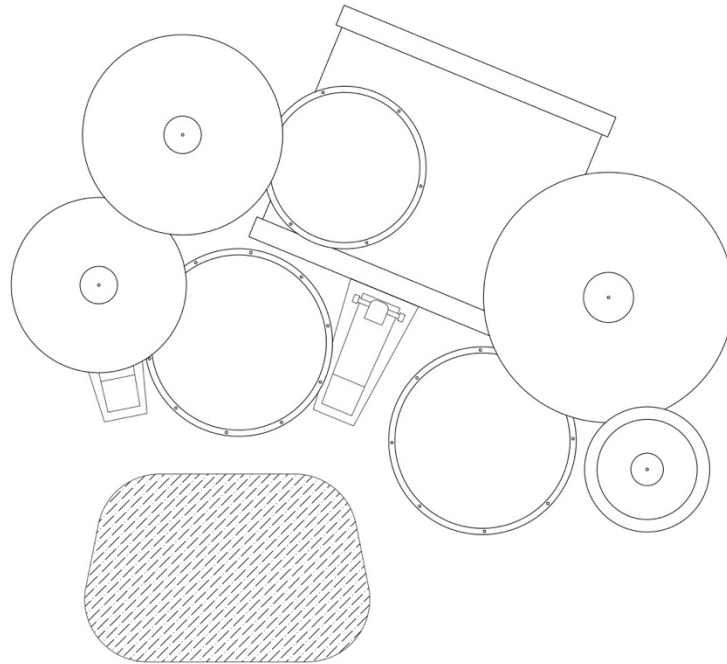


Fig. 4 – Configuração melódica adotada para o kit

A entrevista realizada por McCaslin (2015) revela que a Ari Hoenig acredita na importância de se sentir confortável com a bateria como um todo, e de realmente entender a variedade de opções sonoras e possibilidades de som que tem à sua disposição. Hoenig acredita que a compreensão do potencial deste instrumento acabará por tornar-se a base quer, por um lado, para vocabulário básico, quer por outro, para ferramentas de expressão melódica na bateria (MCCASLIN, 2015:120). É de salientar que Hoenig enfatiza a importância de explorar não apenas as diferentes opções e possibilidades disponíveis no kit, mas também outros aspetos como a duração e a articulação do som.

2.1 Considerações Iniciais

Ao aprofundar sobre os conceitos de Ari Hoenig relativamente à sua técnica de manipulação dos tons dos elementos do kit – especificamente, do timbalão, do timbale e da tarola – compreende-se por “manipular o tom” como a ideia de aplicar pressão diretamente sobre a membrana de ataque do respetivo elemento com um membro (utilizando a mão, o cotovelo ou até mesmo a baqueta ou bilro em uso) enquanto o outro membro percute o elemento manipulado (MCCASLIN, 2015:124). Alternativamente, pode obter-se o mesmo efeito apenas com a baqueta ou bilro ao aplicar um golpe silenciado ao elemento, isto é, atacando a membrana e pressionando a mesma em simultâneo.

Pelos factos apresentados por McCaslin (2015), conclui-se que quanto maior for a pressão aplicada sobre a superfície da membrana de ataque do elemento, mais alto será o tom alcançado. No entanto, através da exploração individual desta abordagem, verificou-se que a mesma pressão pode ser exercida em vários pontos, mudando o tom do elemento com notas afastadas por meios-tons. Esta descoberta foi reveladora, pois para além de poupar significativamente no esforço associado à técnica de manipulação em si, também possibilita, igualmente, uma grande definição e clareza melódica, bem como uma maior rapidez de execução (dependendo do conteúdo melódico a expressar). A Figura 5 ilustra a posição dos pontos de pressão considerados, respetivamente, para cada elemento adotado.

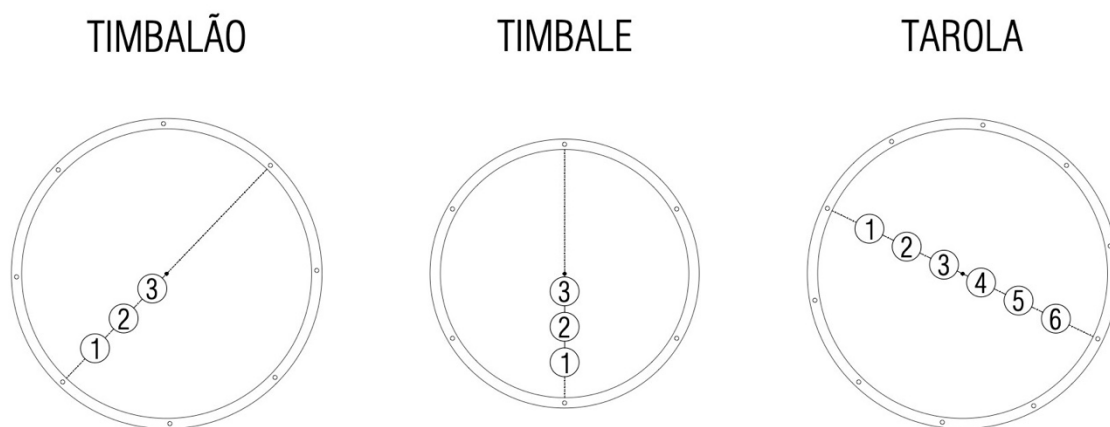


Fig. 5 – Pontos de manipulação de pressão

Ao longo das explorações e conceptualizações realizadas em torno desta abordagem, verificou-se que a execução de determinados conteúdos melódicos implica uma consciência prévia de que, na maioria das situações, cada elemento do kit terá normalmente associado a ele, por um lado, um membro que manipula o seu tom e, por outro, um membro que o percute. Assim, de acordo com a configuração adotada para o kit, constatou-se que: i) o tom do timbalão será manipulado através do membro direito (com mão em punho, com cotovelo, ou com baqueta/bilro); ii) o tom do timbale será manipulado através do membro esquerdo (com o polegar da mão, ou com baqueta/bilro); iii) o tom da tarola será manipulado através do membro esquerdo (com mão aberta ou em punho, com cotovelo, ou com baqueta/bilro).

Na sua pesquisa, McCaslin (2015) admite, pelas palavras de Ari Hoenig, que é necessária muita prática para aprender a abordar melodicamente a bateria, dada a dificuldade em familiarizar-se com as diferentes quantidades de pressão associadas à execução de qualquer conteúdo melódico, à semelhança de um pianista que desenvolve um sistema de dedilhações no piano para lidar com diferentes escalas ou padrões. Especificamente, Hoenig recomenda a prática de escalas na bateria (MCCASLIN, 2015:125).

“To practice this, you might play scales like you would on the piano. On the piano, you would have to figure out fingerings to use and on the drums it’s the same with sticking patterns you would use and the amount of pressure you apply to the drums.” (Ari Hoenig in MCCASLIN, 2015:125)

A título exemplificativo, a Figura 6 ilustra uma escala cromática começada em Dó, apresentada como um modelo possível para notação musical da abordagem de percussão melódica. Os elementos do kit (nomeadamente, o timbalão, o timbale e a tarola) são escritos nos espaços correspondentes no pentagrama e os números associados a cada nota representam o ponto de manipulação de pressão. O pequeno traço associado à oval de cada nota – colocado à direita (no caso do timbalão) ou à esquerda (nos casos do timbale e da tarola) — indica o membro que manipula o tom, respetivamente, o membro direito ou o esquerdo.

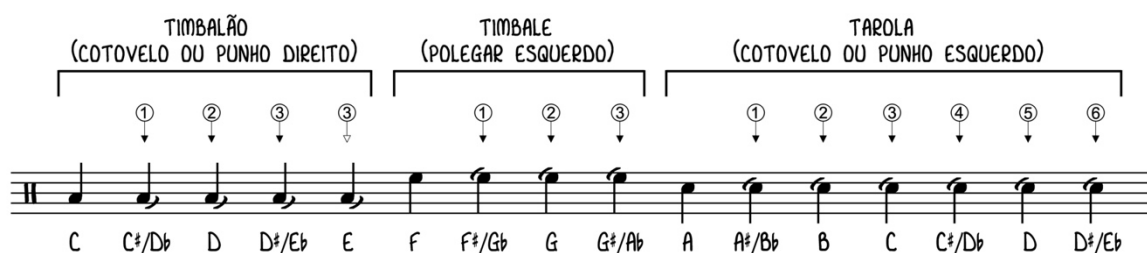


Fig. 6 – Notação musical da escala cromática

Na ótica de Hoenig, embora seja possível extrair múltiplos tons de cada elemento do kit tradicional, a chave para expressar um conteúdo melódico reconhecível está em ser capaz de combinar os tons associados com precisão e clareza. Hoenig explica que essa habilidade deriva do desenvolvimento de competências auditivas a um nível elevado, que idealmente permitem reconhecer os tons de uma melodia, e então cantá-los e combiná-los na bateria em tempo real (MCCASLIN, 2015:125). Ainda na entrevista com McCaslin (2015), Ari Hoenig admite que, para ele, é necessário aprender uma melodia cantando-a em primeiro lugar, para compreender verdadeiramente a sua construção e nuances. A título de partilha da sua própria experiência pessoal, Hoenig refere a utilização da composição de Charlie Parker "Confirmation" como um veículo para explorar abordagens melódicas na bateria (MCCASLIN, 2015:121).

“The piece ‘Confirmation’ is a good tune to learn. I was told to learn this by my teacher Ed Soph (University of North Texas). So I learned it on the snare drum first. The way I would get the phrasing was to really internalize it and listen to the original or definitive recordings, and try to emulate his (Charlie Parker’s) phrasing as much as I could and really try to get it inside me. Once it’s inside me, it means I can eventually play it. That’s the most important thing.” (Ari Hoenig in MCCASLIN, 2015:121)

Ari Hoenig encoraja também a aprendizagem de melodias exclusivamente na tarola, tendo como foco específico as durações e articulações do fraseado melódico original. Com esse conhecimento acumulado e asseguradas as habilidades fundamentais, Hoenig sente que um desenvolvimento melódico para os restantes elementos do kit é possível (MCCASLIN, 2015: 121).

2.2 Descrição e Análise do Repertório

As transcrições e arranjos do repertório selecionado para a exploração da abordagem melódica no kit serão descritos de seguida, realizando-se para cada caso, uma breve análise das características consideradas mais relevantes.

As partituras (disponibilizadas em anexo) incluem uma análise detalhada dos aspetos musicais abordados no presente capítulo, e servem de apoio à abordagem que se segue.

2.2.1 “Oleo”

“Oleo” é uma composição do saxofonista tenor Sonny Rollins, escrita em 1954 na tonalidade de Si bemol maior. A sua estrutura representa um AABA de 32 compassos com métrica quaternária, com melodia nas secções A e improvisação na secção B. A transcrição apresentada em anexo contém a interpretação a solo do Ari Hoenig sobre este standard, compreendendo um total de cinco estruturas.

Hoenig começa por apresentar a melodia com bilros, sem denunciar o andamento com os pratos-de-choque. O excerto de transcrição apresentado na Figura 7 permite contemplar a notação musical proposta para a abordagem melódica aplicada ao tema na secção A1.

Fig. 7 – Interpretação melódica da secção A1 do "Oleo"

Na geral, o discurso melódico e rítmico de Hoenig é muito interessante e elaborado, podendo ouvir-se não só detalhes de ornamentações (flams) e de articulações de diversos tipos (buzz strokes, stick-shots, entre outras), como também orquestrações timbricamente interessantes (misturas sonoras de aros e membranas) e, sentirem-se mudanças de subdivisão. Ao longo da transcrição, constata-se uma progressão dinâmica e rítmica no fraseado de Hoenig, até atingir o seu clímax para então, subitamente, reexpor a melodia na última estrutura.

2.2.2 “Billie’s Bounce”

“Billie’s Bounce” é uma composição do saxofonista alto Charlie Parker, escrita em 1945 na tonalidade de Fá maior. A sua estrutura representa um jazz-blues de 12 compassos com métrica quaternária, cuja melodia se caracteriza por ser muito arpejada em ambas as direções e com alguns saltos arrojados entre intervalos.

Foi elaborado um arranjo musical para trio de piano, contrabaixo e bateria (apresentado em anexo), cuja partitura contém a notação musical proposta para o tema (conforme o exemplo da Figura 8) e para o solo de saxofone de Parker, ao longo de quatro estruturas.

(SNARES OFF, MALLETS)

PLAY RICES 2ND TIME ONLY

6

10

p

Fig. 8 – Interpretação melódica do tema "Billie's Bounce"

Após a interpretação melódica do solo de Parker no kit tradicional, a arranjo musical prossegue para a secção de solos que ocorrem sobre a estrutura, proporcionando-se ainda a interação melódica entre o contrabaixo e a bateria através de algumas trocas de frases de quatro compassos. Por fim, a bateria reexpõe melodicamente o tema e conclui-se o arranjo.

2.2.3 “I Mean You”

“I Mean You” é uma composição do pianista Thelonius Monk, escrita em 1956 na tonalidade de Fá maior. A sua estrutura representa um AABA de 32 compassos (todos estes, com métrica quaternária, à exceção do último compasso, com métrica binária) com um separador de quatro compassos. A transcrição apresentada em anexo contém a interpretação a solo do Ari Hoenig sobre este standard, compreendendo um total de quatro estruturas.

Novamente, Hoenig começa por apresentar a melodia com bilros, sem denunciar o andamento com os pratos de choque. O excerto de transcrição apresentado na Figura 9 permite contemplar a notação musical proposta para a abordagem melódica aplicada ao tema na secção A1.

Fig. 9 – Interpretação melódica da secção A1 do “I Mean You”

Após a exposição do tema, Hoenig fecha o bordão da tarola e prossegue com o solo. Salienta-se que, ao longo do discurso de Hoenig, o contorno melódico do tema mantém-se bastante presente (especialmente nos últimos dois compassos das secções). Pode também ouvir-se detalhes de articulações de diversos tipos (buzz strokes, stick-shots, entre outras), assim como sentir mudanças de subdivisão. Ainda, Hoenig consegue, com recurso a motivos rítmicos estruturados com base em hemíolas pontuadas, manter secções inteiras sob tensão. Ao longo da transcrição, constata-se também uma progressão dinâmica e rítmica no fraseado de Hoenig, até atingir o seu clímax na secção B da quarta estrutura para então, subitamente, abrir o bordão da tarola e, com bilros, reexpor a melodia a partir do último A e, por fim, concluir o tema no separador.

3. ABORDAGEM SÓNICA

No seguimento do capítulo anterior, no qual foi explorada uma abordagem melódica no kit tradicional – denominada percussão melódica – o presente capítulo aborda o conceito de vocalizar os sons dos elementos do kit, com a finalidade de explorar e conceptualizar uma abordagem sónica na bateria, tendo por referência o estilo de percussão vocal (também denominado beatbox) do pianista de jazz e compositor arménio Tigran Hamasyan.

Da amostra de bateristas de jazz entrevistados por McCaslin (2015), pode constatar-se que muitos destes cultivam a filosofia pedagógica de Alan Dawson nas suas práticas instrumentais, isto é, a habilidade de cantar melodias de standards de jazz em simultâneo com o estudo técnico instrumental, tendo como objetivo uma maior consciencialização melódica e estrutural do standard e o desenvolvimento de ideias musicais contextualizadas com a melodia e/ou forma em questão (MCCASLIN, 2015:140). No entanto, McCaslin (2015) destaca o baterista e tablista Dan Weiss, que promove a vocalização e incorporação de conteúdos melódicos extraídos de improvisações de jazz reais, em vez das melodias específicas nas quais estas são baseadas (MCCASLIN, 2015:147).

“Throughout the years, I’ve done a lot of memorizing and playing along with jazz instrumental or vocal solos. I’ve done a lot of that through the past 15 years, where I’d learn a solo and first be able to sing it. They could be Charlie Parker, Clifford Brown, Louis Armstrong, Lester Young, John Coltrane, Sonny Rollins, Miles Davis, Bill Evans or Art Tatum or many others. I’ve worked on that very hard. And then just trying to play those melodic lines on the drums, it could be just a snare drum or the whole drum set, but really I’m trying to get the shape of the solo (more for the phrasing) and really trying to internalize the jazz language. That’s something that I recommend a lot to my students. It’s something I’ve been doing for a long time now and continue to do. The last one I was working on was an Art Tatum piano solo on “I’ve Got Rhythm.” It takes a long time, maybe a few hundred times to listen and to learn these solos.” (Dan Weiss in MCCASLIN, 2015:147)

Importa realçar que Weiss adopta uma metodologia semelhante à de Dawson. Com o propósito de desenvolver a sua sensibilidade melódica na bateria, Weiss utiliza ideias e conteúdos musicais não específicos à bateria, para influenciar e incorporar os seus próprios conceitos e vocabulário. Na realidade, a partilha da experiência pessoal de Weiss foi bastante inspiradora. Uma vez compreendido que esta filosofia pode ser aplicada a qualquer conteúdo melódico, levanta-se uma nova questão: será possível cantar com clareza e definição todos os sons dos elementos do kit, por exemplo, em contextos de improvisação em tempo real sobre formas musicais?

Ao longo das pesquisas realizadas, com foco na busca de referências sobre a capacidade de utilizar a voz para imitar os sons da bateria, foram encontradas evidências deste conceito numa técnica denominada por “beatboxing” – uma tradição de percussão vocal proveniente da cultura norte-americana de hip-hop dos anos 80 – que envolve a imitação vocal de baterias eletrónicas e outras percussões (bem como a imitação de linhas de baixo e de melodias, criando uma ilusão de música polifónica).

O beatboxing, enquanto estilo de percussão vocal, foi evoluindo separadamente dos estilos vocais comumente estudados nos contextos académicos. Este facto conduz à inexistência de estudos suficientes sobre este tema que disponibilizem informações específicas sobre a sua história e evolução, as características fonéticas ou os seus aspetos técnicos.

Num relatório técnico realizado por Stowell e Plumbley (2008), os autores afirmam que a principal diferença entre os sons produzidos pelo beatbox e os sons produzidos por outras tradições de percussão vocal (por exemplo, o scat jazz ou o konakkol indiano) consiste no beatbox ter como objetivo criar imitações convincentes dos sons da bateria – implicando controlar uma vasta paleta de técnicas vocais para produzir os timbres desejados – comparativamente às outras tradições, em que os ritmos percussivos não disfarçam a origem vocal dos sons (STOWELL, PLUMBLEY, 2008:2).

Tal como acontece com todas as práticas musicais, também no beatbox surgiram formas de notação musical, com propósitos que vão desde a descrição de padrões rítmicos até à transcrição de performances (BEATBOXING, 2021). No âmbito da pesquisa realizada, não foi possível averiguar a existência de algum modelo universal de notação para beatbox. No entanto, foram encontrados alguns exemplos de aproximações fonéticas para os sons da bateria, onde [b] corresponde ao bombo, [k] corresponde à tarola, e [ts] corresponde aos pratos de choque (por exemplo, para um compasso quaternário: b-ts-k-ts-b-ts-k-ts).

Embora cada beatboxer possa produzir um número elevado de sons, todos estes serão, à partida, provenientes de três categorias linguísticas distintas para as consoantes (BEATBOXING, 2021):

- Ejetivas, que consistem em lufadas de ar forte que dão intensidade aos sons percussivos (por exemplo, os sons "t", "p", "k", "d", "b" e "g" podem ser transformados em sons ejetivos, se forem adicionados pelo som "ch" ou "j")
- Fricativas, que consistem em consoantes produzidas pela passagem forçada de ar através da pressão entre duas articulações (por exemplo, os sons "s", "z" e "f")
- Coarticuladas, que consistem no ato de controlar um som com dois mecanismos simultaneamente (por exemplo, criar um som "r" e um som "v" ao mesmo tempo)

Hoje em dia, o beatbox encontra-se difundido na cultura tradicional norte-americana, continuando a evoluir enquanto estilo musical e projetando a sua influência por artistas de todo o mundo, como é o caso do pianista de jazz e compositor arménio Tigran Hamasyan, que inclui beatbox na sua estética musical. Hamasyan destaca-se no cenário jazzístico internacional, não só pela forma como toca piano – pelas suas interpretações virtuosas com grande direção melódica e rítmica – como pelas suas composições – bem estruturadas, espelhando uma ampla gama de estilos musicais, desde Bebop, Trash Metal, Dubstep, Hip-hop e Folk –, mas também no beatbox – pela incrível clareza, definição e realismo com que canta padrões rítmicos e improvisa solos de bateria com a voz, enquanto se acompanha no piano.

O presente capítulo trata especificamente a abordagem sónica que Tigran Hamasyan emprega ao interpretar os sons dos elementos do kit com a voz (podendo esta abordagem ser igualmente designada por percussão vocal), e procura abranger, por um lado, a análise de transcrições realizadas sobre repertório selecionado da obra de Hamasyan e, por outro, a apresentação de um modelo para a silabação da sua abordagem de percussão vocal, uma vez que, da investigação resultante de estudos, entrevistas e documentários pesquisados, não foi possível encontrar um método de codificação desta abordagem.

Com vista a explorar a abordagem sónica, foi adotada uma constituição semelhante ao kit representado na Figura 10. Comparativamente ao kit geral, este kit inclui cinco instrumentos da família dos membranofones – o bombo, o timbalão, o timbale, uma tarola de 14” e outra de 13” (esta última, abafada por um splash com 8”) – e quatro instrumentos da família dos idiofones – os pratos de ride, de crash, de choque e de stagg (12” + 12”) – e conta apenas com o recurso a baquetas. Relativamente à afinação do kit, foram mantidas as características adotadas para o capítulo anterior.

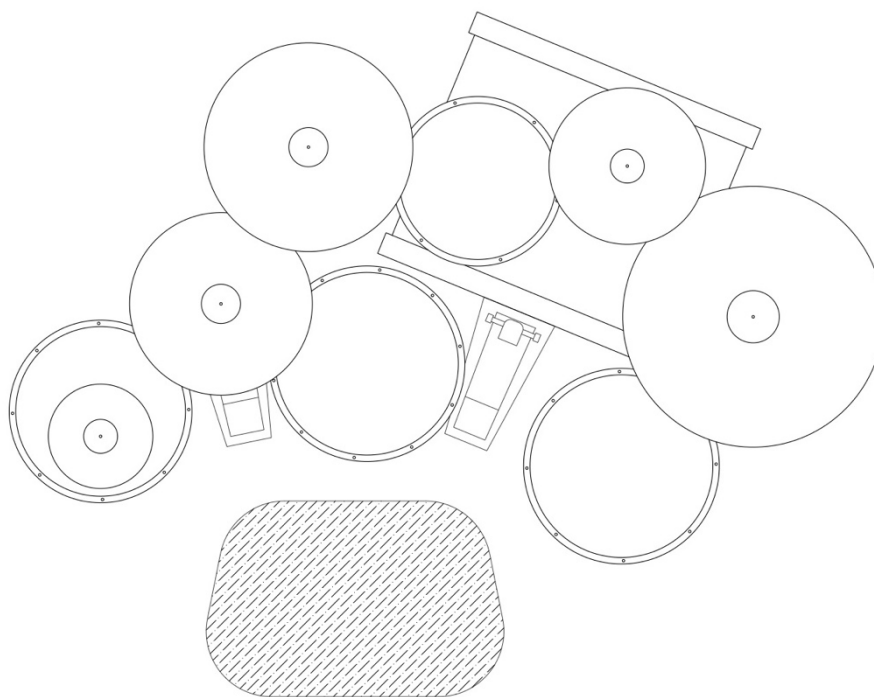


Fig. 10 – Configuração sónica adotada para o kit

Na busca pelos sons de bateria presentes nos discursos de percussão vocal de Tigran Hamasyan, foram combinados elementos para manipular as suas características de duração (sons curtos e longos) e de altura (sons graves e agudos). Por um lado, foi adotada a combinação de dois pratos de stagg do mesmo diâmetro (possibilitando um som de splash curtíssimo) e, por outro lado, foi adotada a combinação de uma tarola de 13” com um prato de splash (possibilitando um som de tarola ainda mais agudo e curto).

3.1 Considerações Iniciais

Os discursos de percussão vocal de Tigran Hamasyan, revelam a presença de sons graves e agudos, semelhantes aos sons produzidos, respetivamente, pelo bombo e pela tarola de um kit. De facto, numa entrevista realizada por Daunt (2018), o baterista Nate Wood partilha as suas experiências musicais, durante o período de tempo em que foi baterista na banda de Hamasyan, explicando que esta particularidade consiste numa das abordagens composicionais frequentemente utilizada por Hamasyan, que envolve imaginar o som da bateria por tons graves e agudos (por exemplo, um bombo grave e uma tarola aguda). No contexto de desenvolver orquestrações para as composições originais de Hamasyan (por vezes, com influências provenientes de vários estilos musicais), Wood salienta a grande importância que o referido conceito representa para ele, no sentido de promover uma direção sólida e funcional, com margem para a exploração musical e o desenvolvimento de ideias próprias (DAUNT, 2018:15).

Dada a dificuldade da obtenção de conteúdos explicativos com informação detalhada sobre os recursos técnicos e características fonéticas do beatbox de Hamasyan, foi necessário proceder à transcrição de repertório e à adaptação deste aos princípios fonéticos do beatbox original, para a criação de um sistema de sílabas adequado e prático. Ao nível da apresentação das sílabas provenientes dos discursos de beatbox de Hamasyan, considerou-se que:

- sílabas compostas por três letras definem sons longos
- sílabas compostas por duas letras definem sons curtos
- sílabas com a primeira letra maiúscula definem sons articulados
- sílabas minúsculas definem "sons-fantasma" (isto é, com dinâmica fraca)

Quanto à orquestração das sílabas nos elementos do kit, na maioria das situações foi assumida uma correspondência sónica entre sílaba e elemento, em função da vogal incluída na respetiva sílaba – curiosamente, não se constata a utilização da vogal "o" nos discursos de beatbox de Hamasyan – por forma que:

- sílabas com vogal "a" correspondem à sonoridade da tarola
- sílabas com vogal "e" correspondem à sonoridade dos pratos de choque
- sílabas com vogal "i" correspondem à sonoridade do prato de stagg (12" + 12")
- sílabas com vogal "u" correspondem à sonoridade do bombo e do timbalão

Dentro do vasto leque de sílabas presentes nos discursos de beatbox de Hamasyan, destaca-se a utilização frequente de duas combinações silábicas muito funcionais do ponto de vista prático, nomeadamente, o recurso aos conjuntos de sílabas começadas pelos sons "t" e "k" e pelos sons "d" e "g". Também sobressai a grande variedade de sons encontrados ao longo das transcrições realizadas, o que proporcionou uma exploração de combinações tímbricas entre elementos do kit, especialmente para sons que derivam de sílabas com efeitos ejetivos, fricativos ou coarticulados.

Em anexo são apresentadas partituras com transcrições da linguagem de beatbox de Tigran Hamasyan que integram o repertório selecionado. As transcrições foram tomadas como ponto de partida para a criação de um modelo para a silabação da abordagem de Hamasyan, que, por sua vez, possibilitou uma exploração de orquestrações nos elementos do kit e, por fim, uma conceptualização profunda sobre esta abordagem sónica.

3.2 Descrição e Análise do Repertório

As transcrições e arranjos do repertório selecionado para a exploração da abordagem sónica no kit serão descritos de seguida, realizando-se para cada caso, uma breve análise das características consideradas mais relevantes.

As partituras (disponibilizadas em anexo) incluem uma análise detalhada dos aspetos musicais abordados no presente capítulo e apoiam a abordagem que se segue.

3.2.1 “Rhythm”

“Rhythm” é uma composição do baterista Ari Hoenig que pode ser encontrada no seu álbum “Lines of Opression” (2011), tratando-se de uma peça escrita para bateria e percussão vocal (beatbox) que conta com a interpretação de Tigran Hamasyan. Para efeitos de transcrição, considerou-se uma estrutura ABCD de 16 compassos com métrica quaternária e subdivisão binária, compreendendo um total de quatro estruturas.

Conforme ilustra a Figura 11, o primeiro aspeto relevante a salientar é que a melodia, isto é, o beatbox de Hamasyan, entra em anacrusa na secção A da estrutura, provocando ao ouvinte uma sensação de tempo forte que, contudo, se revela temporária, dado que a linha melódica proporciona múltiplas sensações de tempo forte noutras posições da métrica.

A

The figure shows two systems of musical notation for the piece "Rhythm". Both systems are in 4/4 time. The first system consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The lyrics are written below the bottom staff. The lyrics are: Kez, Ke te Kez, Ke Táh ts, Kez, Kez, Kez, Ke Táh, ts pa, Du ke Duh, Tu Dáh, Ta ka, Duh, ts Duh. Below the lyrics, arrows indicate rhythmic groupings with values: 10/16, 11/16, and 9/16. The second system also consists of two staves with treble and bass clefs. The lyrics are: ts Pá ka Tss, ka, Duh, ta Duh tx, Páh ts, te, Gu Dáh ts, te, Gu Dáh, Dáh Dáh, Gun. Below the lyrics, arrows indicate rhythmic groupings with values: 11/16, 10/16, and 13/16.

Fig. 11 – Interpretação de Hoenig e Tigran na secção A do “Rhythm”

Os grupos de compassos irregulares presentes ao longo da composição podem ser categorizados como padrões rítmicos de bombo e tarola (definidos por sons graves e agudos), e englobam uma amostra variadíssima de grupos distintos. A título de exemplo, grupos com métricas equivalentes a 9/16, a 10/8 e 10/16, a 11/8 e 11/16, a 12/16, a 13/16, a 14/16 e a 15/16 são facilmente encontrados, com variações de orquestração subtis.

Após a exposição do tema, Hamasyan e Hoenig trocam frases improvisadas em ciclos de quatro compassos durante duas estruturas. A Figura 12 destaca um aspeto forte na improvisação de beatbox de Hamasyan, que ocorre na sua segunda desgarrada – o da mudança súbita de subdivisão (neste caso, binária para ternária).

TIGRAN #2 *ORCHESTRATION POSSIBILITY*

26
 3 3 3 3 3 3 3 3
 r r L r L r r L r L r r L r L
 Du Gu ts te ka Tu Du Pá ts ta Gux Tx ka Tu Dáh ts te ka Dux ts ka
 10/8 10/8

TRANSCRIPTION

28
 3 3 3 3 3 3 3 3
 r L r r L r r L r L r r L r r L L
 Tu Dá ts te ka da Dux ts te Ku Dá ts te ka da Dux tx Ka Du tx Ka ta
 10/8 10/8 11/8

Fig. 12 – Mudança de subdivisão binária para ternária no "Rhythm"

Como também se pode observar na Figura 12, foi realizado o exercício de exploração da abordagem sónica no kit para todas as desgarradas de Hamasyan, visando uma melhor compreensão das suas frases.

Uma vez concluídas as desgarradas entre voz e bateria, o tema é reexposto e tocado até ao final (imediatamente ligando-se com a próxima composição a analisar, o "Evidence").

3.2.2 "Evidence"

"Evidence" é uma composição do pianista Thelonius Monk, escrita em 1948 na tonalidade de Mi bemol maior. A sua estrutura representa um AABA de 32 compassos, com melodia nas secções A e kicks na secção B. Trata-se de uma composição exigente que possui uma melodia arestada (isto é, escrita com um ritmo invugar) e cujas notas raramente passam pela tonalidade dos acordes.

Um facto curioso sobre este standard de jazz é que foi detentor de vários nomes desde a sua primeira gravação – começando por “Just You, Just Me”, passando por “Just Us”, conduzindo até “Justice” e, finalmente, chegando a “Evidence”). De certa forma, este facto contribui conceptualmente para a elaboração de um arranjo.

O arranjo elaborado para o “Evidence” surge como um desenvolvimento da composição anterior, sendo concebido para quarteto de voz, teclado, baixo elétrico e bateria. Numa fase inicial, visando a criação de uma secção introdutória para a exposição do tema, foi escolhida a harmonia da secção B para explorar uma técnica de harmonização muito utilizada por Jacob Collier, denominada por técnica de harmonia negativa. A Figura 13 ilustra uma matriz de harmonia negativa, isto é, um modelo de eixos para a substituição das notas de qualquer centro tonal:

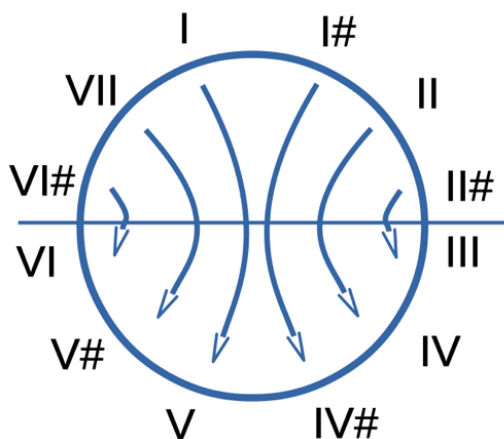


Fig. 13 – Matriz de harmonia negativa

Nesse sentido, foram considerados dois centros tonais para a secção B: nos primeiros quatro compassos, escolheu-se a tonalidade de Lá bemol maior e; nos últimos quatro compassos, escolheu-se a de Mi bemol maior. De seguida, adaptando a matriz de harmonia negativa a cada centro tonal, foi possível substituir as notas dos acordes originais, obtendo uma grelha harmónica negativa para a introdução do “Evidence”, conforme apresentado na Figura 14:

Fig. 14 – Grelha harmónica negativa para a introdução do “Evidence”

Relativamente à exposição do tema, o arranjo procurou incluir momentos de percussão vocal ao estilo de Tigran Hamasyan. A título de exemplo, a Figura 15 demonstra a aplicação de padrões rítmicos vocais sobre a secção A3:

The image shows a musical score for section A3 of the piece "Evidence". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 53 and ends at measure 56. The second system starts at measure 57 and ends at measure 60. The score is written for a vocal line (treble clef) and a guitar line (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line features rhythmic patterns with accents and slurs, and includes lyrics such as "Páh Tx ka ta Dun", "Ká tx ka Du ke tx Tá ke Ta Du ke", "te Gun Gun Káh ka Du ga Tx ku Tá ka te Kix", and "ka Dun Tá ka Tx ku Tá Gun". The guitar line provides accompaniment with chords like EbA, G-7, C7, F-7, Bb7, Eb7, Ab-7, Db7, F-7, and Bb7 F7. Dynamics include *mf* and *f*. A "FINE" marking is present above the second system.

Fig. 15 – Aplicação de padrões rítmicos vocais na secção A3 do "Evidence"

Neste arranjo, são também assumidas improvisações de percussão vocal no estilo de Tigran Hamasyan, que ocorreram especificamente sobre uma vamp constituída por sete compassos quaternários, na qual se exploram aspetos rítmicos e sónicos dos elementos do kit, no contexto da interação entre a voz e a bateria.

3.2.3 "What the Waves Brought"

"What the Waves Brought" é uma composição do pianista Tigran Hamasyan, gravada em estúdio em 2011, tratando-se de uma peça para piano solo que também inclui improvisações de Hamasyan no estilo de beatbox (auto acompanhadas ao piano por um ostinato rítmico). Para efeitos de transcrição, foi considerada uma estrutura global ABCDEFGHIJKLM de 104 compassos com métrica quaternária e subdivisão binária, em que cada secção apresenta oito compassos de estrutura. Na musicalidade de Hamasyan, um dos conceitos musicais utilizados é o de modulação do tempo. Com base na transcrição realizada, foi possível apurar três tipos de contextos rítmicos criados por Hamasyan sobre o ostinato inicialmente tocado no piano. A Figura 16 exemplifica o respetivo ostinato:

The image shows a musical score for section A of the piece "What the Waves Brought". It is marked with a box containing the letter 'A' and the time signature (06:41). The score is written for a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piano line features a rhythmic ostinato with notes marked with 'x' and 'l'. The vocal line includes lyrics such as "(Hum) Tss Tss Guh Txx Tss Guh Káh Tss Tss Te Ká te Ká te Ke". The piano line has chords like Bb-, Gb, A-, E-, and Eb-. The score is divided into two systems, each with a 16/16 measure bracket indicating the structure of the ostinato.

Fig. 16 – Ostinato de piano inicialmente tocado na secção A

As Figuras 17 e 18 procuram ilustrar a forma como cada modulação de tempo pode influenciar a discurso rítmico e sónico do beatbox de Hamasyan. Ressalva-se que, ao longo da transcrição realizada, foram assumidas mudanças de métrica aquando da ocorrência de modelações do tempo, com o intuito de, por um lado, facilitar a codificação dos sons percussivos de Hamasyan e, por outro, proporcionar uma exploração prática da abordagem sónica no kit.

MODULATION = 16 ♪ (3+3+3+3+4) → 26 ♪ (5+5+5+5+6)

Fig. 17 – Ostinato de piano tocado na secção G

MODULATION → 16 ♪ (3+3+3+3+4) = 21 ♪ (4+4+4+4+5)

I
(08-27)
67

Fig. 18 – Ostinato de piano tocado na secção I

Uma vez explorada a abordagem sónica no kit, esta composição passou a integrar o repertório selecionado, sob a forma de play-along (áudio), com o objetivo de alcançar uma orquestração adequada, prática e fiel ao discurso rítmico e sónico do beatbox de Tigran Hamasyan.

4. ABORDAGEM KONAKKOL

Após explorada a abordagem sónica no kit – denominada percussão vocal ou também *beatbox* – o presente capítulo analisa o vocabulário de palavras abrangido pelo *Solkattu*, a tradição de percussão vocal enraizada na música carnática do sul da Índia, com a finalidade de explorar e conceptualizar uma abordagem *konakkol* na bateria, tendo por referência o estilo de interpretação do percussionista indiano B C Manjunath.

A música e as artes desempenharam um papel preponderante na manifestação da cultura indiana por todo o mundo. De acordo com pesquisas realizadas por Young (2010), há relatos de que, desde a antiguidade até à atualidade, a música indiana é associada a práticas religiosas e a funções sociais (YOUNG, 2010:6). Para Nelson (2008), a música clássica indiana alcançou a cultura popular americana e europeia no final da década de 1950 e no início da década de 1960, através de apresentações de música hindustani (música clássica do norte da Índia) do sitarista Ravi Shankar, acompanhado por tablistas capazes de, alternadamente, executar e vocalizar padrões de percussão intrincados e precisos a altas velocidades, durante as passagens musicais (NELSON, 2008:1).

Segundo Nelson (2008), não demorou muito até que músicos europeus e americanos procurassem informações musicais e de inspiração sobre a percussão vocal, o que significava ir à Ásia procurar contato direto com a fonte. O autor partilha a sua experiência pessoal acerca da viagem até à Índia para a aprendizagem do principal instrumento de percussão sul indiano – o *mridangam* – e do vocabulário de percussão vocal, chamado *solkattu*, cujo significado é de “palavras unidas” (NELSON, 2008:1).

De acordo com a definição dada por Nelson (2008), o *solkattu* é uma prática musical que implica, por um lado, a vocalização dos sons possíveis de extrair dos instrumentos de percussão indianos (normalmente, na forma de sílabas percussivas começadas com consoantes) e, por outro, a marcação de talas, isto é, de conjuntos recorrentes de gestos com as mãos (palmas, ondas e sequências de dedos) para a marcação de ciclos de contagem (NELSON, 2008:2).

Relativamente ao processo de aprendizagem de *solkattu*, Nelson (2008) esclarece que, em primeiro lugar, uma ideia musical é transmitida de professor para aluno através da vocalização e, em segundo lugar, é demonstrada pelo professor no instrumento. Uma vez que os objetivos consistem em tocar essa ideia corretamente no instrumento e em vocalizar a mesma com destreza, qualquer conteúdo é aprendido de duas formas em paralelo, potenciando que, mais tarde, essa ideia musical seja dobrada (voz e instrumento) com igual destreza. Num contexto de performance, a prática de *solkattu* é chamada de *konakkol* (NELSON, 2008:3).

Todos os instrumentos de percussão indianos são ensinados de acordo com esta tradição. Segundo Lockett (2008), existem quatro instrumentos de percussão utilizados na música clássica do sul da Índia: i) o *Mridangam*, que consiste num tambor com duas cabeças gêmeas; ii) o *Kanjira*, que consiste num pandeiro com um guizo; iii) o *Ghatam*, que consiste num pote de barro; e iv) o *Thavil*, que consiste num tambor com cabeça grave e aguda (LOCKETT, 2008:25).

No seu manual, o baterista Pete Lockett (2008) salienta a importância da percussão vocal na música indiana, explicando que cada instrumento de percussão compreende um vocabulário de palavras que representam os sons possíveis de criar no mesmo. No norte da Índia, esse vocabulário muda ligeiramente de instrumento para instrumento, mas no sul da Índia, pratica-se um vocabulário comum, que pode ser reproduzido em qualquer instrumento de percussão indiano. De acordo com o autor, existem cinco grupos silábicos principais, a partir dos quais é composta a maioria da percussão vocal na música carnática do sul da Índia (LOCKETT, 2008:2):

- 3) **Ta Ki Ta** (em indiano, “Tisram”)
- 4) **Ta Ka Di Mi** (em indiano, “Chaturusram”)
- 5) **Ta Ka Ta Ki Ta (2+3)** (em indiano, “Kandam”)
- 7) **Ta Ki Ta Ta Ka Di Mi (3+4)** (em indiano, “Misram”)
- 9) **Ta Ka Di Mi Ta Ka Ta Ki Ta (4+5)** (em indiano, “Shankeernam”)

A música carnática é uma tradição clássica proveniente do sul da Índia, enquanto a música hindustani assenta as suas raízes no norte da Índia. De um modo geral, a característica que distingue ambos é que a música hindustani baseia-se em ragas (escalas), enquanto a música carnática baseia-se em kritis (composições). A música vocal é muito proeminente na música carnática, pois as composições kriti são escritas para serem cantadas. Embora ambos os géneros sejam esteticamente diferentes, estes compartilham as mesmas escalas (MANJUNATH, 2021).

Na atualidade, um dos principais intérpretes de konakkol da tradição carnática do sul da Índia é o percussionista B C Manjunath, considerado um músico virtuoso no que toca à complexidade, à definição e destreza rítmica ao executar percussão vocal e mridangam. As influências estilísticas de Manjunath abrangem géneros como o jazz, a música hindustani, a música do Sri Lankan, o flamenco e a percussão africana, tendo já colaborado com muitos músicos e dançarinos internacionais.

O presente capítulo trata especificamente o vocabulário de percussão vocal que Manjunath emprega ao interpretar konakkol e, procura abranger, por um lado, a análise de transcrições realizadas sobre repertório selecionado da obra de Manjunath e, por outro, a apresentação de um modelo para a silabação da sua abordagem de percussão vocal, uma vez que a partilha da música clássica indiana é predominantemente oral (YOUNG, 2010:8), o que dificulta o acesso, quer a sistemas de notação já existentes, quer a repertório no geral.

Com foco na exploração da abordagem konakkol, foi adotada uma configuração semelhante à bateria representada na figura 19. Comparativamente ao kit geral, este kit inclui apenas quatro instrumentos da família dos membranofones – o bombo, o timbalão, o timbale e a tarola (14”) – e quatro instrumentos da família dos idiofones – os pratos de ride, de crash, de choque e de stagg (12” + 12”) – e conta apenas com o recurso a baquetas. Relativamente à afinação do kit, foram mantidas as características adotadas para os capítulos anteriores.

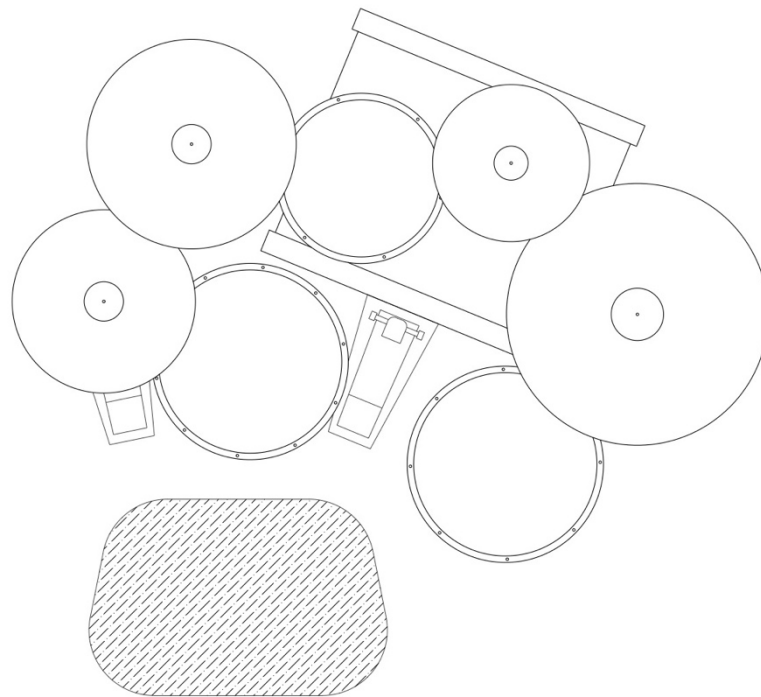


Fig. 19 – Configuração konakkol adotada para o kit

A adequação dos sons do kit à abordagem konakkol não se revelou complexa, tendo sido mantida a combinação de dois pratos de stagg do mesmo diâmetro, já previamente adotada. No entanto, pela necessidade de, por um lado, encontrar soluções tímbricas funcionais do ponto de vista da execução de ritmos intrincados e precisos a altas velocidades e, por outro, explorar a riqueza e variedade tímbrica dos elementos do kit, foram considerados os aros dos membranofones e as cúpulas dos idiofones como possibilidades válidas para a orquestração do vocabulário de konakkol.

4.1 Considerações Iniciais

O vocabulário de percussão vocal de B C Manjunath abrange uma ampla gama de sons, muitos destes provenientes dos cinco grupos silábicos principais referidos por Lockett (LOCKETT, 2008:2). Uma vez que a música clássica indiana é partilhada oralmente, a obtenção de repertório e acesso a exemplos da notação musical do vocabulário rítmico de Manjunath realizou-se pela: i) transcrição de composições interpretadas pelo artista; e ii) adaptação dos mesmos princípios fonéticos considerados no capítulo anterior, para a criação de um sistema de sílabas adequado e prático.

Neste caso, ao nível da apresentação das sílabas provenientes do vocabulário rítmico de Manjunath, considerou-se que:

- sílabas compostas por três letras definem sons longos
- sílabas compostas por duas letras definem sons curtos
- sílabas com a primeira letra maiúscula definem sons articulados
- sílabas minúsculas definem "sons-fantasma" (isto é, com dinâmica fraca)

Quanto à orquestração das sílabas nos elementos do kit, na maioria das situações foi assumida uma correspondência tímbrica entre sílaba e elemento, em função da vogal incluída na respetiva sílaba. Em contraste com a abordagem sónica (explorada no capítulo anterior), a abordagem konnakol oferece mais possibilidades de orquestração, dado que todas as vogais são utilizadas, nomeadamente:

- sílabas com vogal "a" correspondem à sonoridade da tarola
- sílabas com vogal "e" correspondem à sonoridade do timbale
- sílabas com vogal "i" correspondem à sonoridade de pratos
- sílabas com vogal "o" correspondem à sonoridade do timbalão
- sílabas com vogal "u" correspondem à sonoridade do bombo

Dentro do vasto leque de sílabas presentes no vocabulário rítmico de Manjunath, destaca-se a utilização frequente da sílaba "Ta" como o primeiro som de qualquer padrão, motivo ou frase, facto esse que representa uma sonoridade de tarola. Também sobressai a pouca variedade de sons encontrados ao longo das transcrições realizadas, especialmente para sons que derivam de sílabas com efeitos ejetivos ou fricativos.

Em anexo são apresentadas partituras com transcrições da linguagem de konakkol de B C Manjunath que integram o repertório selecionado. As transcrições foram tomadas como ponto de partida para a criação de um modelo para a silabação da abordagem de Manjunath que, por sua vez, possibilitou uma exploração de orquestrações nos elementos do kit e, por fim, uma conceptualização profunda sobre esta abordagem konakkol.

4.2 Descrição e Análise do Repertório

As transcrições e arranjos do repertório selecionado para a exploração da abordagem Konakkol no kit serão descritos de seguida, realizando-se, para cada caso, uma breve análise das características consideradas mais relevantes.

As partituras disponibilizadas em anexo incluem uma análise detalhada dos aspetos musicais abordados no presente capítulo, e servem de apoio à próxima análise.

4.2.1 “Korvai in Khanda Gathi”

“Korvai in Khanda Gathi” é uma composição konakkol do percussionista B C Manjunath, tratando-se de uma peça para percussão vocal. De acordo com Lockett (2008), um korvai consiste num sistema composicional tradicional do sul da Índia e tem como principais características: i) longa duração; ii) elevada elaboração rítmica; e iii) versatilidade de construção (LOCKETT, 2008:23). Ainda, um korvai apresenta sempre um tema que se repete três vezes dentro da estrutura musical, terminando no primeiro tempo do seu ciclo.

Para efeitos de transcrição, considerou-se uma estrutura global ABC de 24 compassos com métrica quaternária e subdivisão em quintinas de semicolcheia, em que cada secção apresenta oito compassos de estrutura. Analisando a composição de Manjunath, compreende-se que existe um tema comum apresentado nos três korvai, conforme exemplificado nas Figuras 20, 21 e 22:

Fig. 20 – Tema na secção A

Fig. 21 – Tema na secção B

Fig. 22 – Tema na secção C

Por um lado, comparando as figuras anteriores, percebe-se que a sílaba “Dim” apresenta durações diferentes entre korvais, tendencialmente diminuindo uma quintina de semicolcheia e, conseqüentemente, acelerando a entrada do motivo seguinte. Por outro lado, se se observar a estrutura de uma secção, verifica-se que cada tema é composto por três tipos de motivos, todos estes manifestando transformações distintas dentro do tema (quer em termos de duração, de tamanho ou de subtileza). Com auxílio das partituras em anexo, resumem-se as características da secção A:

- Motivo #1 – (8) | (6) | (4)
- Motivo #2 – (8 + 7 + 6 + 5 + 4) | (7 + 6 + 5 + 4) | (6 + 5 + 4)
- Motivo #3 – [(5) x 3] x 3

De uma maneira geral, dentro da sequência dos grupos adotada por Manjunath, na secção A pode assistir-se à diminuição progressiva dos motivos #1 e #2, não acontecendo nenhuma transformação no motivo #3. Outra característica fundamental é que todos os motivos se repetem três vezes ao longo da secção. Passando às características da secção B:

- Motivo #1 – (8) | (6) | (4)
- Motivo #2 – (7 + 6 + 5 + 4 + 3) | (6 + 5 + 4 + 3) | (5 + 4 + 3)
- Motivo #4 – [(7) x 3] x 2 & Motivo #4 ' – [(7) x 3]

Neste caso, podem verificar-se as mesmas características para os motivos #1 e #2 (embora no segundo, a sílaba “Dim” tenha diminuído a sua duração), mas surge um motivo #4 que assume uma variação sutil na sua última aparição, e todos os motivos repetem-se três vezes ao longo do tema. Por último, relativamente às características da secção C:

- Motivo #1 – (8) | (6) | (4)
- Motivo #2 – (6 + 5 + 4 + 3 + 2) | (5 + 4 + 3 + 2) | (4 + 3 + 2)
- Motivo #5 – [(9) x 3] x 2 & Motivo #5 ' – [(9) x 3]

Para concluir, na última secção podem verificar-se as mesmas características para os motivos #1 e #2 (a sílaba “Dim” volta a diminuir a sua duração), e desta vez surge um motivo #5 que assume uma variação sutil na sua última aparição na secção. Lockett (2008) revela que a grande maioria dos bateristas indianos concluem os seus solos com uma frase rítmica escolhida, que repetem três vezes, para criar um clímax ao finalizar no primeiro ciclo da estrutura. Na opinião do autor, três vezes é o número ideal, pois permite ao ouvinte a oportunidade de reconhecer a frase rítmica e, no pior cenário, antecipar a terceira (LOCKETT, 2008:4).

Uma vez explorada a abordagem konakkol no kit, com o objetivo de alcançar uma orquestração adequada, prática e fiel à percussão vocal de B C Manjunath, esta composição passou a integrar o repertório selecionado, incluída no “Bolívia” (sob forma de arranjo).

4.2.2 “Bolivia”

“Bolivia” é uma composição do pianista Cedar Walton, escrita em 1977 na tonalidade de Mi bemol maior e características estilísticas enraizadas no latin e no bebop. A sua estrutura representa um AA’ de 32 compassos com métrica quaternária, com improvisação modal na secção A e melodia na secção A’.

O arranjo elaborado para o “Bolivia” surge como um desenvolvimento da composição anterior, sendo concebido para quarteto de voz, teclados, baixo elétrico e bateria. Numa fase inicial, com o objetivo de criar uma secção musical para explorar a abordagem konakkol nos korvai da composição anterior, foi primeiramente, adotada uma progressão harmónica para a tonalidade de Sol maior da secção A do “Bolivia” para, seguidamente, serem escolhidas sílabas específicas nos korvais para realçar com notas fixas e, assim, criar uma melodia.

As notas escolhidas para criar essa melodia são provenientes da escala simétrica de meio-tom/tom, partindo de Si bemol (Si bemol, Si, Ré bemol, Ré, Mi, Fá, Sol e Lá bemol) e excluindo as notas Si e Sol. Note-se que este conjunto de notas permitirá, de um modo geral, explorar as sonoridades de #9, #11 e 13 ao longo da harmonia, mesmo com a diminuição rítmica que ocorre no tema de cada korvai.

Relativamente à melodia do “Bolivia”, foi aplicado o conceito de diminuição (presente na composição anterior) em notas específicas do motivo que começa no compasso 118 e que se repete três vezes, conforme ilustra a Figura 23:

The figure displays three systems of musical notation for the piece "Bolivia". Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chordal accompaniment. The first system (measures 113-117) is in 4/4 time and features chords: Ebma7, Bb13sus2, A13sus2, A13, Dma7, A13sus2, and Ab13(b9). The second system (measures 118-125) is in 5/8 time and features chords: Gma7, F#7(#5#9), B-7, and Cma9(#11). The third system (measures 126-130) is in 4/4 time and features chords: B-7, B-7/A, G#-7(b5), G-7, C7, Fma7, and B13(b9).

Fig. 23 – Conceito de diminuição aplicado a notas da melodia do “Bolivia”

4.2.3 “Garland of Five Muktaya”

“Garland of Five Muktaya” é outra composição konakkol do percussionista B C Manjunath, tratando-se de uma peça para percussão vocal. Para efeitos de transcrição, considerou-se uma estrutura global ABCDE de 30 compassos com métrica quaternária, em que cada secção apresenta seis compassos de estrutura.

Analisando esta composição de B C Manjunath, compreende-se que: i) cada secção possui um tema que se repete três vezes ao longo da estrutura e que acelera ligeiramente a cada repetição; ii) qualquer secção começa com subdivisões diferentes; iii) em cada secção, a subdivisão do tempo aumenta de dois em dois compassos, provocando a contração rítmica do tema. Assim, com base nas partituras apresentadas em anexo, são resumidas as características de cada secção (neste caso específico, de cada muktaya):

- Muktaya #1 – 3 | 4 | 5 – tema com 32 notas
- Muktaya #2 – 4 | 5 | 6 – tema com 40 notas
- Muktaya #3 – 5 | 6 | 7 – tema com 48 notas
- Muktaya #5 – 6 | 7 | 8 – tema com 56 notas
- Muktaya #5 – 7 | 8 | 9 – tema com 64 notas

Uma vez explorada a abordagem konakkol no kit, com o objetivo de alcançar uma orquestração adequada, prática e fiel à percussão vocal de B C Manjunath, esta composição passou a integrar o repertório selecionado, incluída no “Moksha Blues” (sob forma de arranjo).

4.2.4 “Moksha Blues”

“Moksha Blues” é uma composição original escrita na tonalidade de Dó menor, cuja estrutura apresenta 24 compassos com métrica ternária e subdivisão ternária. Esta composição surge como um desenvolvimento da orquestração de bateria realizada na composição anterior (“Garland of Five Muktaya”), ambas ligadas por uma introdução de oito compassos.

Relativamente ao arranjo, este foi concebido para trombone, teclado, baixo elétrico e bateria. A exposição do tema repete uma vez, seguindo para uma secção de solos que ocorrem sobre a estrutura. Ao sinal do último solista, prossegue-se para a reexposição do tema, cuja estrutura compreende uma vamp com subdivisão binária. Na Figura 24 pode observar-se que esta vamp transpõe à sua harmonia uma 4ª perfeita ascendente relativamente à tonalidade original, sendo tocada quatro vezes enquanto são assinalados fragmentos da melodia original.

HEAD-OUT

65

PLAY EVEN FEEL

F-7 Gb-7 Ab-7 F-7 Gb-7 Ab-7 Bb-7(b9) EbAUG(Δ7)

Fig. 24 – Vamp para reexposição do "Moksha Blues"

Conforme indicado na Figura 25, esta composição termina com uma modulação métrica que transforma a duração de três tempos no novo tempo de um compasso quaternário, permitindo assim a interpretação konnakol da composição "Garland of Five Mukmaya" sobre uma redução da harmonia da introdução, que ascende cromaticamente de dois em dois compassos quaternários.

METRIC MODULATION → ♩. = ♩

81

G-7 Bb-7 Ab-7 C-9

3-4-5

83

F#-7 A-7 G-7 B-9 G-7 Bb-7 Ab-7 C-9 G#-7 B-7 A-7 C#-9

Fig. 25 – Modulação métrica para interpretação konakkol do "Garland of Five Mukmaya"

CONCLUSÕES

A presente investigação provou ser uma viagem bastante reveladora, por todos os conhecimentos adquiridos e experiências acumuladas. Um dos maiores contributos deste trabalho consiste na proposta feita para a notação musical das abordagens conceptualizadas, quer da percussão melódica de Ari Hoenig para o kit tradicional, quer da percussão vocal de Tigran Hamasyan para o seu estilo de beatbox.

Os desafios associados à escolha desta temática foram variados, nomeadamente: i) a pesquisa de informação sobre os conceitos associados às diferentes abordagens; ii) a assimilação dos conhecimentos associados às diferentes abordagens; iii) a utilização controlada das diferentes abordagens; iv) o acesso a repertório específico; v) a transcrição e edição musical de partituras; vi) a codificação de sons e a criação de modelos de notação adequados e práticos; vii) a elaboração de arranjos com base nas diferentes abordagens exploradas; viii) a composição de um tema original; e ix) a preparação da banda.

Apontando às fragilidades presentes na investigação realizada, pede-se prudência com a confiança depositada no rigor das transcrições e análises realizadas, uma vez que representam a melhor interpretação pessoal possível, e devendo por isso mesmo ser postas em causa. Também o repertório é exigente, elaborado e muito dependente da autonomia de aprendizagem e da capacidade de trabalho individual de cada membro da banda, no que toca à assimilação e à internalização dos conceitos.

A temática escolhida revelou ser uma opção bastante ampla. A constatação do facto que a voz pode cantar melodias afinadas, sons de bateria ou sílabas indianas com sons carnáticos embutidos, e que a bateria consegue imitar os mesmos sons com precisão, é inspiradora! A combinação destas abordagens pode aspirar novas direcções musicais (por exemplo, a análises estilísticas de outros artistas e géneros musicais) onde estas abordagens possam ser aplicadas e aprofundadas. No entanto, enquanto abordagens conceptuais para o kit potenciadas pela voz, estas podem, ao mesmo tempo, ser condicionadas por essa voz (no que toca à falta de competências de afinação ou de treino auditivo) e, quando isso se verificar, podem ser colocadas novas questões sobre aspetos técnicos vocais. Especificamente na abordagem melódica no kit, colocam-se questões sobre as diferentes tonalidades que, normalmente, a bateria acompanha nos estilos musicais e a compatibilidade destas com o modelo de afinação de Ari Hoenig.

As direcções artísticas tomadas ao longo desta aprendizagem foram importantes em muitos aspetos: não só pelo despertar de novas consciências musicais e de realidades performativas, como também pelas competências desenvolvidas ao longo do processo. Hoje em dia, praticar música está mais acessível do que nunca!

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

Teses e dissertações

LIPPI, Jerad (2008). *"Time Travels: Modern Rhythm Section Techniques, as employed by Ari Hoenig"*, Suny Purchase College.

STOWELL, Dan; PLUMBLEY, Mark (2008). *"Characteristics of the Beatboxing Vocal Style"*, Technical report C4DM-TR-08-01, Centre for Digital Music – Department of Electronic Engineering, University of London.

JORDAN, Michael (2009). *"Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: an investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire"*, School of Education – College of Design & Social Context, RMIT University.

YOUNG, Lisa (2010). *"Konakkol – The History and Development of Solkattu"*, School of Music, Victorian College of the Arts, University of Melbourne.

MCCASLIN, Jonathan D. (2015). *"Melodic Jazz Drumming"*, Doctor of Musical Arts – Faculty of Music, University of Toronto.

DAUNT, Ryan G. (2018). *"Neoteric Drum Set Orchestration: an analysis of Nate Wood's drumming on the music of Tigran Hamasyan"*, West Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University.

Manuais de apoio

LOCKETT, Pete (2008). *"Indian Rhythmic Concepts for Drumset"*, The Fabric of Time.

NELSON, David P. (2008). *"Solkattu Manual – An Introduction to the Rhythmic Language of South Indian Music"*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

Webgráficas

Websites

BEATBOXING (2021) – <https://en.wikipedia.org/wiki/Beatboxing> (acedido em 21/07/2021)

MANJUNATH (2021) – <https://theaalaap.com/site/theqs/BCManjunath> (acedido em 22/07/2021)

Discográficas

Álbuns

(1945) Charlie Parker – “*The Complete Savoy & Dial Master Takes*” (Savoy Records)

(1999) Ari Hoenig – “*Time Travels*” (1K Recordings)

(2011) Ari Hoenig – “*Lines of Opression*” (Naive Jazz Records)

Youtube

[Ari Hoenig - Variations on "Billie's Bounce" @ Boston Drum Center](#) (acedido em 23/07/2021)

[Tigran Hamasyan - "What The Waves Brought"](#) (acedido em 23/07/2021)

[BC Manjunath - "Korvai in Khanda Gathi"](#) (acedido em 23/07/2021)

[BC Manjunath - "Garland of Five Muktaya"](#) (acedido em 23/07/2021)

ANEXOS

“Oleo” (drum chart)

“Billie’s Bounce” (drum+band chart)

“I Mean You” (drum chart)

“Rhythm” (drum+vocal chart)

“Evidence” (band chart)

“What the Waves Brought” (drum+vocal chart)

“Korvai in Khanda Gathi” (drum+vocal chart)

“Bolivia” (band chart)

“Garland of Five Muktaya” (drum+vocal chart)

“Moksha Blues” (band chart)

MALLETS/STICKS

OLEO

MUSIC KEY



FAST SWING

"TIME TRAVELS", 1999

COMPOSITION: SONNY ROLLINS

DRUM SOLO: ARI HOENIG

♩ = 220

A1 (SNARES OFF, MALLETS)

1 2 H 2 2 F 3

L L R R L R R L R R L R L R L

5 1 2 H 2 2 2 2 3

L R L R L L R R L R R L R L R L

A2

9 1 2 H 2 2 F 3

L L R R L R R L R R L R L R L

13 1 2 H 2 2 2 2

L R L R L R L R L R L R L R

B (STICKS)

17

R

21

L R L R R R R R R R R R

A3 (MALLETS)

25 1 2 H 2 2 F 3

L L R R L R R L R R L R L R L

29 1 2 H 2 2 2 2

L R L R L R L R L R L R L R

A1

33

R L L R R L R R L

(STICKS)

37

R R R R L L L L R L R

A2

41

L L L R R L L R R L L

45

R R R L L L L R L R L R

H 2 2 1 2

B

49

L R L R L R L R L R L R L R L R

3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

EVEN

53

L L R L R R L R L R R L R L R

2 2 2 2 2 2 2 2

A3

57

L R L L R L R L R L R L R L R L L L R R L L L R R L L L R R L L L

3 3 3 2 2 1

61

L R L L R R L L R L R L R R L R L L R R L L L

A1

65

R L R R R L R R L R R R

69

R R R L R R R R L R R L R

A2

73

L R L R L R L R R R R R R L R

77

L R L R R R R L R L R L R R R L R L R L R R R

B

81

R L R R L R R L R R L R R L R R L R

85

L R L R R L R R L R R L R L R R R R R R

A3

89

R R L R L R L R R L R L L R R L R R L L R R R

93

R R L L R L L L L L L L L L L L L

EVEN -----

A1

129

R L R R L R R L R R L R L R L L

133

L R L R L R L R L R L R L R L R L

A2

137

L L R R L R R L R L R L R L R L

141

L R L R L R L R L R L R L R L R

B

145

R L L R R L R L R L R L R L R R R

149

R R R R L L L L R R R R L L L L R R L L R R

EVEN -----

A1

153

(MALLETS)

L L R R L R R L R R L R L R L L

157

L R L R L R L R L R L R L R L R L

(STICKS)

MALLETS/STICKS

MEDIUM BLUES

♩ = 120

BILLIE'S BOUNCE

MUSIC KEY



COMPOSITION: CHARLIE PARKER

HEAD (SNARES OFF, MALLETS)

Musical notation for measures 1-5. The top staff shows the mallet pattern with circled numbers 2 and 3 above notes. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords F7, Bb7, and F7. A note 'PLAY KICKS 2ND TIME ONLY' is written below the first measure of the bottom staff.

Musical notation for measures 6-9. The top staff shows the mallet pattern with circled numbers 2 and 3 above notes, and 'H' above notes 6-7. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords Bb7 and F7.

Musical notation for measures 10-13. The top staff shows the mallet pattern with circled numbers 2 and 3 above notes, and 'E' above notes 11-12. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords G-7, Gb7(#11), F7, Db7, and C7ALT. Dynamics markings 'CRESC.' and 'p' are present.

Musical notation for measures 14-17. The top staff shows the mallet pattern with circled numbers 1, 2, 3, and 'H' above notes. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords F7, Bb7, and F7. A note 'HI-HATS PLAY 2 & 4' is written below the first measure.

Musical notation for measures 18-21. The top staff shows the mallet pattern with circled numbers 3, 4, 5, 6, and 'H' above notes. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords A-7, Ab7, and G-7.

Musical notation for measures 22-25. The top staff shows the mallet pattern with circled numbers 2 and 3 above notes, and 'H' above notes. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords Db7, C7, and F7.

#2

26

Handwritten fingerings: 1, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2

Chords: F7, Bb7

30

Handwritten fingerings: 2, 3, 1, 1, 4, 5, 4, 2, 3, 2, 4, 3

Chords: Bb7, A-7, D7, G-7

34

Handwritten fingerings: 2, 4, 4, 4, 3, 3, 3, 2, 2, 2, 2, 4, 4, 4, 4, 3, 4, 3, 4, 6

Chords: F7, Db7, C7

#3

38

Handwritten fingerings: 5, 4, 3, 2, 2, 1, 3, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 1

Chord: A7

42

Handwritten fingerings: 6, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 2, 2, 3, 3, 3

Chords: Bb7, Bb7, F7

46

Handwritten fingerings: 2, 2, 4, 1, 2, 3, 2, 3, 3, 2, 2, 1, 2

Chords: G-7, Db7, C7

#4

50

R L R L R L R R L R L R L R L R

F7 Bb7 F7 B7

54

L R R L R L R L R L R L R L R L R L R

Bb7 F7

58

L R R L R L R L R L R L R L R L R L R

C7 C7

OPEN SOLOS (SNARES ON, STICKS)

62

F7 Bb7 F7 B7

66

Bb7 Bb7 F7 A-7 Ab7

70

G-7 Gb7(#11) F7 Db7 C7ALT

HEAD-OUT (SNARES OFF, MALLETS)

74

R L L R L R L R L L R L L R L R L R L R L R L

F7 Bb7 F7 B7

mf

78

$Bb7$ $B07$ $F7$ $A-7$ $Ab7$

82

$G-7$ $Gb7(\#11)$ $F7$ $Db7$ $C7ALT$

CRESC.

HEAD-OUT W\ 4BAR TURN-AROUND

86

$F7$ $F\#7$ $F7$ $B7$

f *mf* *p* WALK IN 4

90

$Bb7$ $B07$ $F7$

94

$G-7$ $C7$ $G-7$ $C7$

p CRESC. CRESC..

98

$G-7$ $Gb7(\#11)$ $A-7$ $G-7$ $F7$

f *f* *mf* *mf* *p*

MALLETS/STICKS

UP-TEMPO SWING

♩ = 260

I MEAN YOU

"TIME TRAVELS", 1999

MUSIC KEY



COMPOSITION: THELONIUS MONK

DRUM SOLO: ARI HOENIG

(SNARES OFF, MALLETS)

A1

4

4

R L L R L L R L L R L L R

6

R L L R R R L L R L

A2

10

R L L R L L R L L R L L R L L R

14

R L L R R R L L R L L R L R

B

18

L R L R L R L R L R L R

22

R L R L R L R L R L R L R L R

A3

26

R L L R L L R L L R L L R L L R

30

R L L R R R L L R L R

BRIDGE

34

R L R L R L R L R L R L R L R

(SNARES ON, STICKS)

A1

38

Handwritten musical notation for section A1, measures 38-41. The notation includes eighth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

42

Handwritten musical notation for section A1, measures 42-45. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

A2

46

Handwritten musical notation for section A2, measures 46-49. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

50

Handwritten musical notation for section A2, measures 50-53. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

B

54

Handwritten musical notation for section B, measures 54-57. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

58

Handwritten musical notation for section B, measures 58-61. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

A3

62

Handwritten musical notation for section A3, measures 62-65. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

66

Handwritten musical notation for section A3, measures 66-69. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, accents, slurs, and dynamic markings (p, f).

A1

70

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

74

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

A2

78

L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L

82

L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R L

EVEN -----

B

86

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

90

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

A3

94

L R L R L L L L R R L R L L R R L R L L R R L R L L R R L R L

98

R L R R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

EVEN -----

RHYTHM

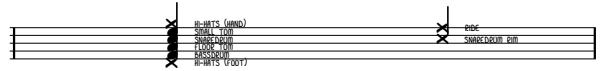
"LINES OF OPPRESSION", 2011

STICKS

FAST DRUM N' BASS

♩ = 145

MUSIC KEY



COMPOSITION & DRUMS: ARI HOENIG

VOCAL DRUMMING: TIGRAN HAMASYAN

A

4/4

4/4

Kez Ke te Kez Ke Táh ts Kez Kez Kez Ke Táh ts pa Du ke Duh Tu Dáh Ta ka Duh ts Duh

10/16 11/16 9/16

4/4

ts Pá ka Tss ka Duh ta Duh tx Páh ts te Gu Dáh ts te Gu Dáh Dáh Dáh Gun

11/16 10/16 13/16

B

6/4

ka tx Ku Táh tx Ku Táh ts Ka ta Ku tx ka Tu Dáh tx Ku Táh Dun tx Ku Táh tx

(BREATH)

14/16 13/16 13/16

8/4

Ku Táh ts Ka ta Dun te Ku Dáh Du Dáh ts te Gu Táh ts te Gu Táh Táh Dun ts

11/16 12/16

C

10

ke Tu Dun te Táh te Dun Dun ts Táh ts Dun Dun Táh tx Ku Dun

11/16 11/16 11/16

12

ts Tá ka te Dun ts ta ka Dun te Táh te Dun Dun te Táh te Dun tx Ta ka

7/16 11/16 11/16 5/16

D

14

Dun ts Táh ke Dun Tu Du ke ts Tá ka ts Du ke ts Tá ka ts Dun Tu Du ke ts Tá ka ts Dun

15/16 15/16

16

Dun te Táh tx Dun Tu Du ke tx Tá ka ts Du ke ts Táh tx Kuz Ku Du ts Pá Dun

15/16 12/16

FINE

TIGRAN #1

ORCHESTRATION POSSIBILITY

18
r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L
(BREATH)
Tu ga Tx ku Dá Gun Kes ka Du ga Tx ku Dá Gun Kes ka Du ga Tx ku Dá Gun ka
10/16 10/16 10/16

TRANSCRIPTION

20
r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L
(BREATH)
Tx ka Du ga Tx ku Dá Gun Dur da gu ru Ka Du Ká tx ka Dur da gu ru Ka Du Ká tx ka
10/16 10/16 10/16

ARI #1

22
r r L L L r L r r L r
Páh

24
r L r L r L r L r L r L r L r L r L r L
Páh

TIGRAN #2 ORCHESTRATION POSSIBILITY

26

3 3 3 3 3 3 3 3

r r l r l r r l r l r r l r l r

3 3 3 3 3 3 3 3

Du Gu ts te ka Tu Du Pá ts ta Gux Tx ka Tu Dáh ts te ka Dux ts ka

10/8 10/8

TRANSCRIPTION

28

3 3 3 3 3 3 3 3

r l r r l r r l r l r r l r l r l l

3 3 3 3 3 3 3 3

Tu Dá ts te ka da Dux ts te Ku Dá ts te ka da Dux tx Ka Du tx Ka ta

10/8 10/8 11/8

ARI #2

30

3 3 3 3 3 3 3 3

r l r l r l r r l r l r l l r l r l r r

7/8 7/8 7/8

Táh

→

32

3 3 3 3 3 3 3 3

l r l r l l r l r l r r l r l l l

7/8

TIGRAN #4

ORCHESTRATION POSSIBILITY

42

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

Duh te Gux ka Dáh Tx ka Du ga da Gux ka Dáh Tx ka Du ga da Gux ka Dur Tá ka Tá ka

10/16 10/16 12/16

44

L R R R L R L R R L L R R L R L R L R L R L R

Tá Kez *(BREATH)* Du Gu ts Ku Tá ka ta Kez ka Du Gu tx Ku tx Ká Tá ka Tá ka Tá ka Du Gu

10/16 12/16

ARI #4

TRANSCRIPTION

46

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

Tá Gun

6/16 12/16 7/16 7/16

48

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R

D.C. AL FINE

Kez

7/16 5/16

EVIDENCE

STICKS

FAST DRUM N' BASS

♩ = 290

D

MUSIC KEY

COMPOSITION: THELONIOUS MONK

DRUM N' BASS

INTRO

BRIDGE

A1

A2

37 *S*
 Páh Dun Txx Dun Káh Dun Táh Dun Dun Táh Txx
 Eb^Δ G-7 C7 F-7 ∴ Bb7

41
 Gun Gun Káh Dun ku Táh te Kix ka Dun Táh Tx ku Tá Káh Tu Gu tx Kun
 Eb7 Ab-7 Db7 F-7 Bb7 Eb^Δ Bb7(b9) Bb-7

f

B

45
 ka Dá ga da Tu Gu tx Kun ka Dá ga da Tu Gu tx Kun ka Dá ga da Tu Gu tx Kun ka Dá ga da
 Eb7 Ab^Δ Db7 G-7

p *CRESC.* *CRESC.* *CRESC...*

49
Tu Gu tx Kun ka Dá ga da Tu Gu tx Kun ka Dá ga da Dun Tx ka te Páh Tx ka ta Dun
 C7ALT F7 Bb7 Db7

CRESC... *f* *p* *f*

A3

53
 Páh Tx ka ta Dun Tx ka ta Dun Ká tx ka Du ke tx Tá ke Ta Du ke Tx ka Dun Tá ka Tx ke
 Eb^Δ G-7 C7 F-7 ∴ Bb7

mf

FINE

57
 te Gun Gun Káh ka Du ga Tx ku Tá ka te Kix ka Dun Tá ka Tx ku Tá Gun
 Eb7 Ab-7 Db7 F-7 Bb7 F7

f

VOCAL-DRUMMING SOLO

61 E(#11) E7(#11) E(#11) E(#5) Gb Gb(b13) Gb7(b13) Gb REPEAT. ON CUE. Eb7(9#11b13)

VOCAL SOLO

69 Eb-7 BbALT EΔ C♭ Db-7 Ab7(#11) E7(#11) Eb7(9#11b13) (x8)

76 Bb-7 B7 EMAJ G7 CMAJ Eb7 AbMAJ B7(#5) (x4)

SHOUT INTRO

83 Eb-7 BbALT EΔ C♭ Db-7 Ab7(#11) E7(#11) Eb7(9#11b13) Eb7(9#11b13) Eb-7

1. 2.

91 BbALT EΔ C♭ Db-7 Ab7(#11) E7(#11) Eb7(9#11b13) Eb-7

98 BbALT EΔ C♭ Db-7 Ab7(#11) E7(#11) Eb7(9#11b13) Eb-7

PIANO SOLO PICK-UP

105 Bb7

PIANO SOLO

109 EbΔ G-7 C7 F-7 Bb7

113 Eb7 Ab-7 Db7 F-7 REPEAT. ON CUE. Bb7 Bb7(b9) Bb7 Bb7(b9)

D.S. AL FINE

WHAT THE WAVES BROUGHT

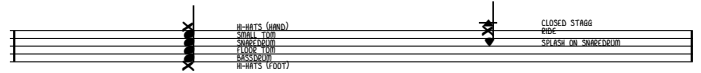
RECORDED IN KUTX'S STUDIO, 2013

STICKS

FAST DRUM N' BASS

♩ = 145

MUSIC KEY



A

COMPOSITION: TIGRAN HAMASYAN

(06:41)

First system of drum notation (measures 1-2). The top staff shows stick patterns with 'R' for right and 'L' for left. The middle staff shows vocalizations: (Hum) Tss Tss Guh Txx Tss Gux Káh Tss Tss Te Ká te Ká te Ke. The bottom staff shows a bass line with notes Bb, Gb, A, E, Eb.

Second system of drum notation (measures 3-4). The top staff shows stick patterns with 'R' and 'L'. The middle staff shows vocalizations: Teh Tss te Ke Txx Te Ká te Ká te Ke Teh te Ke Tss Te Ká te Ke Txx Te Ká te Ká te Ke. The bottom staff shows a bass line with notes Bb, Gb, A, E, Eb.

Third system of drum notation (measures 5-6). The top staff shows stick patterns with 'R' and 'L'. The middle staff shows vocalizations: Txx Te Kxx Ke te Kxx Ke te Kxx Ke te Kxx Ke Txx Te Kxx Ke Txx Te Ká te Ká te Ke. The bottom staff shows a bass line with notes Bb, Gb, A, E, Eb.

Fourth system of drum notation (measures 7-8). The top staff shows a single 'R' stick pattern. The middle staff shows a vocalization 'Txx'. The bottom staff shows a bass line with notes Bb, Gb, A, E, Eb.

B

(06:55)

9

R L R L R R L L R L L R L R R L R L L R L L R L L

4/16 12/16 14/16

Tx ke te Ke Txx Te Kxx Ke te Kxx Ke te Ke Txx Te Ke te Kxx Ke te Kxx Ke te Ke

11

R R L R L L R L L R L R R L R R L L R L R L R

14/16 4/16 16/16

Txx Te Ke te Kxx Ke te Kxx Ke te Ke Txx te Ke Txx Te Kxx Ke te Kxx Keh Kxx Kix

13

L R R L R R L L R L L R L L R L L R L L

4/16 18/16 8/16

Ke Txx te Ke Txi Te Kxx Ke te Kxx Ke te Kxx Ke te Kxx Ke te Kxx Ke Tun Tx ke

(BREATH)

15

R R L L R R L L R R L L R R L L R R L L R R

8/16 8/16 16/16

Teh Tx ke Teh Tx ke Teh Tx ke Teh Tx ke Teh Tx ke te Kix Ke te Kix Ke te Kix Ke

C

(07-08)

17

L' R R L' R R L' R L' R R L

12/16 4/16 16/16

Te Kix Ke te Kix Ke te Kix ke Txi Te ke Txi Txi te Kix Ke te Kix Ke te Kix ke

19

' R R R L L R L L L R L R L R R

10/16 10/16

Txi (BREATH) Tx ke Te ke Ts ke te Pun Pa Tun Da Gun Ká tx ke

21

L L R R R R L R L L R L R L R L

10/16 12/16 8/16

Ta ka Tun te Ku Táh te Gu te Ka Du ga da Gux Ka Tá Gá de Puf Ka Dá Gá de Gu te Ka Dá pa

23

R L' R R L L L' R R L L L' R R

4/8 5/8 5/8

Tuf (BREATH) Txi Pun Tss keh keh Txi Pun Tss keh keh Txi Pun Tss

D

(07:21)

25

L L R L R R L R L R
 5/8 5/8 5/8 10/16

keh Txi Txi Pun Tss Táh Kix Tun Tss Tss Tss Tun Txi te Gun

27

R L R R R R L R L R R L L R L R L R L R
 5/8 10/16 10/16

Gun ke Duh Txi (BREATH) keh keh Du ke Tx ku Dá ga da Gur ka Du ga da Gux Kix te ku

29

L R R L R L R R R R L R L R L R L
 9/16 9/16 12/16

Táh Tun Tss (BREATH) Táh te Kur Ká te Kur ka Táh Dur da Gur Ká ts ku Ta Gá Dá ku

31

R L R L L R L R L R L R L R L R L R
 4/16 6/16 6/16 12/16

Tu Ku Tun Tss Tss Tá Ká Dáh (BREATH) Tu Ku Tun (BREATH) Tá Ká Dáh Tu ga da Gur Ká ts ku

E

(07:34)

33

L R L R R R L L R L R L R L R L
 6/16 5/16 10/16 11/16
 (BREATH)
 Táh Tun Táh Pun Pun Ts Táh Táh Ts Pun Pun ta Dur da Gur Ká te ku

35

R L R L R L R L R L R L R L R L R L R
 6/16 10/16 8/16 10/16
 (BREATH)
 Tux Tá Gá da Gun Ká Dá ga Dur Tá Ká ta Kun Ká Dá ga Dur de Gur Ká de ku

37

L R L R R L L R R L
 6/8 6/8 6/8
 (BREATH)
 Tá Ká Tun Táh Tss Pun Tss keh Táh Tss Pun Txi keh

39

L R R L L R R L L R L
 6/8 6/8
 (BREATH)
 Táh Tss Pun Txi keh Táh Tss Pun Txi keh Táh Tss keh Tun

F

(07:47)

41

R L L R L R L L R L L R

6/8 6/8 11/16

Txi keh Táh Txi keh Tun Txi keh Táh Txi keh Tun Txi keh Táh Txi

43

L R R R L R R R R L L R L L

10/16 10/16 11/16

ke Tun Txi ke Táh Txi ke Tun Txi ke Táh Txi ke Tun Txi ke Táh Txi ke te

45

R R L L R R L R L R L L R L R L R

16/16 8/16 8/16

Du Gu Txe ts Du Gu Táh Txi ke Txi Kun ka Du ku Tá ga de Gux ka Dur da Gur Ká ta ku

47

L R L R L R L L R L R L L R L

8/16 8/16 8/16 8/16

Tá ka Tuh Tá Gun ga Tá ka Tuh Tá Gun ga Tá ka Tuh Tá Gun ga Tá ka Tuh Tá Gun ga

G
(08:00)
49

r L r r L r L L L r r L r r L r r L r

(BREATH)

Tun Tá Gu te Ga Dun teh teh Tá Gu te Ga Dun Kix Tá Gu

(. = . .)

51

r L r L L L r r L r r L r r L r r L r r L r

te Ga Dun Txx Txx Tá Gu te Ga Dun Kix Tá Gu te Ga Dun Tss Tá Gu te Ga

MODULATION = 16 ♩ (3+3+3+3+4) → 26 ♩ (5+5+5+5+6)

53

r

Dun

Bb- Gb A- E- Eb-

(. . = .)

56

r r L r r L r r L r r L r r L r r L r

Dun Tss teh Kuh Txá Duh keh Txi Duh keh Txi teh Kuh Txá Kuh teh kah Duh Guh teh Txi kah Tuh

H

MODULATION → 26 ♩ (5+5+5+5+6) = 16 ♩ (3+3+3+3+4)

(08-14)

59

4/4 r r^{e} r L r L | r L r r L L r L r L L r
 ← 14/16 → ← 10/16 → ← 8/16 →
 (BREATH)
 4/4 Duf Dun Txá keh keh Du ke Tx ku Txá ga da Gux ka Du ga da Gux Ká da gu
 Bb- Gb A- E- Eb-

61

L r L r | L r L r L r L r L | r L r L r L r | r L r r L
 ← 3/16 → ← 10/16 → ← 10/16 → ← 9/16 →
 L r L r | L r L r L r | L r L r L r | L r L r L r
Dá ga da Gur ka Tá ke Tun te Ká te Gur ka Tá ke Tun te Ká te Gur Ká te Gur Ká te ku

63

r | r^{e} L | r | r^{e} L
 ← 6/8 → ← 6/8 → ← 4/8 →
 (BREATH)
Duf Tun Txí Tun Tss Tun Txí Tun Tss Tun

(♩ = ♩)

65

r^{e} L | r | r^{e} L | r | r L
 ← 6/8 → ← 6/8 → ← 4/8 →
Tun Tss Tun Txí Tun Tss Tun Txí Tun Tss Txá

I MODULATION → 16 ♪ (3+3+3+3+4) = 21 ♪ (4+4+4+4+5)

(08-27)

67

67
 r L r r L r L r
 Tun teh Tuh Txá teh Tuh Txi keh teh Puh Txá keh Pun Txi keh Pun Txá keh

Bb- Gb A- E- Eb-

70

70
 r L L r r L L r r r L r r r L L r L r L r r L r
 Pun Txi keh Pun Txá Te ke ta ka Ta ga Duh Tss Táh Tss Duh Te ke Ta ga Dun de Gun ga Dá ga da Gu

Eb- Eb- Eb-

73

73
 r L r r L r L r
 (BREATH) Duf Tun Táh Tuh Tss Tun Táh Tuh Txi Tun Táh Tuh Txi

Eb- Eb- Eb-

76

76
 r L r L r L r L r L r L r L r L r
 Pun Tss keh Tun Táh Txi keh Pun Tss keh Tun Táh Txi keh Pun Tss keh Tun Táh Txi keh

Eb- Eb- Eb-

L (09:06) 103 (♩ = ♩)

Drum: L R R L R L R | R R R L R L R | R L R L R

Vocal: (BREATH) Duf Tuh Káx Tuh Tss teh | teh Tuh Tuh Tuh Káx Tuh Tss Tuh | Tuh Tss Tuh Káx Tuh

MODULATION → 21 ♩ (4+4+4+4+5) = 16 ♩ (3+3+3+3+4)

106

Drum: R L R | R L R R | L R L R L R R L | R L R L R L R L

Vocal: (BREATH) Dun Du Káx teh teh Dun Txi | teh Káx Txi teh Dun ts Dun Kix te ku

Bass: Bb- Gb A- E- Eb-

108

Drum: R L R L R L L R L R L L R L | L R R L R L R R L R L R L | R L R L R L R L R L

Vocal: Tu Gu te Gu tx Ká Dá ga da Gux Ká Dá ga da Gux | ka Tá Gá da Gun ka Tá Gá da Gu tx ka Tá ku

MODELATION → 16 ♩ (3+3+3+3+4) = 21 ♩ (4+4+4+4+5)

110

Drum: | L R | | R R

Vocal: (BREATH) Duf Tun Txá Tuh | Tun Tss keh Tun Txá Pun | Pun Káh Txi

Bass: Bb- Gb A- E- Eb-

M

(09-20)

113

4/4 4/4 5/8 4/4

R L R R L R L R L R

8/8 8/8 5/8

Tun Tss keh Tun Txá keh Tun Tun Tss keh Tun Txá keh Tun Tun Tss Tuh Txá keh

116

4/4 4/4 5/8 4/4

R L R L R L R L R L R

8/8 8/8 5/8

Tun Tss keh Tun Txá keh teh Tuh Tun Tss keh Tun Txá keh teh Tuh Tun Tss Tuh Txá keh

119

4/4 4/4 5/8 4/4

R L R L R R R R

8/8 8/8 5/8

Tun Tss keh Tun Txá keh teh Tuh Tun Tss Tun Txá teh Tuh Tun Tuh Txá

122

4/4 4/4 5/8

R L R R

8/8 8/8

Tun Tun Txá Tuh Tun Tss Kex Tun Txá Tuh Pwah

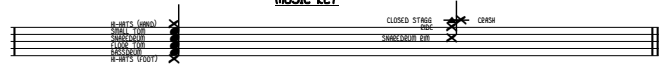
KORVAI IN KHANDA GATHI

STICKS

KONAKKOL

♩ = 66

MUSIC KEY



INTERPRETATION: MANJUNATH B.C.

INTRO

4/4

5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5

Tá Dim Dim Táh Tá Dim Tá ka Tá ki ta Dim Tá Dim Dim Táh Tá Dim Tá ka Tá ki ta

A

3

5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5

Di Tam ki ta Di ku Tá ri ki ta Tá ka Di Tá Dim Di Tá Dim Di Tá Dim Tá Dim Dim Tam ki ta

5

5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5

Di ku Tá ri ki ta Tá ka Di Tá Dim Di Tá Dim Tá Dim Dim Di ku Tá ri ki ta Tá ka Di Tá Dim Tá Dim

7

5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5

Dim Tá di Tá ki ta ton Tá di Tá ki ta ton Tá di Tá ki ta ton Di Tá Dim Tá Dim Dim Tá di Tá ki ta ton

9

5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5

Tá di Tá ki ta ton Tá di Tá ki ta ton Di Tá Dim Tá Dim Dim Tá di Tá ki ta ton Tá di Tá ki ta ton Tá di Tá ki ta ton

BOLIVIA

GREASY BEAT

COMPOSITION: CEDAR WALTON

♩ = 165

BRIDGE I

8

RORVAI #1

9 DIM TAH DIM TAH DIM DIM TAH DIM DIM TA DIM TA DIM DIM TAH

9

17 DIM TAH DIM DIM TA DIM TA DIM DIM DIM DIM TA DIM TA DIM

17

25 DIM DIM TA DIM TA DIM DIM

25

33 DIM TA DIM TA DIM DIM

33

RORVAI #2

41 DIM TAH DIM DIM TAH DIM DIM TAH DIM DIM TA DIM TA DIM DIM TAH DIM

41

49 TAH DIM DIM TA DIM DIM DIM DIM TA DIM TA DIM DIM

49

57

DI TA DIM TA DIM DIM

G7 D♭7 E7 B♭7 D♭7

65

DI TA DIM TA DIM DIM

G7 E7 B♭7 C7 D♭7 Ema7

RORVAI #3

73

DI TAH DI TAH DIM DI TAH DIM DI TA DIM TA DIM DIM TAH DI TAH DIM DI

G7 D♭7 G7 B♭7 D♭7

81

TA DIM TA DIM DIM DI TA DIM TA DIM DIM

G7 D♭7 B♭7 D♭7 E7 B♭7

89

DI TA DIM TA DIM DIM

G7 D♭7 E7 B♭7 D♭7

97

DI TA DIM TA DIM DIM

G7 E7 B♭7 C7 D♭7 Ema7

BRIDGE II

105

G7 D♭7 B♭7 Ema7

HEAD 1

113

Chords: Ebma7, Bb13sus2, A13sus2, A13, Dma7, A13sus2, Ab13(b9)

118

Chords: Gma7, F#7(#5#9), B-7, Cma9(#11)

126

Chords: B-7, B-7/A, G#-7(b5), G-7, C7, Fma7, B13(b9)

134

Chords: Bbma9, A7ALT, Bbma9, A7ALT

1. | 2.

FINE

PIANO SOLO

FIRST PLAY FREE FOR A WHILE, THEN BASS FEELS FASTER TEMPO AND MOVES ON TO PIANO SOLO

142

Chords: G7, BbΔ7(9), G7, BbΔ7(9)

IMPROVISE FREELY (ARPEGGIATED CHORDS)

BASS LINE

VOICE SOLO

152

Chords: G7, BbΔ7(9)

PLAY SHORT FILLS

157

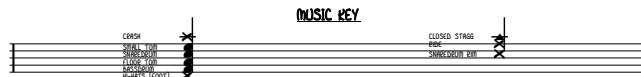
Chords: G7, BbΔ7(9), Ema7

ON CUE, D.S. AL FINE

GARLAND OF FIVE MUKTAYAS

STICKS
KONARKOL

♩ = 55



3-4-5

INTERPRETATION: MANJUNATH B.C.

First system of musical notation for the 3-4-5 section. It consists of two staves. The top staff shows rhythmic patterns with accents and slurs. The bottom staff shows the vocal line with lyrics: Táh Txam Tá ka Txam Tá Ki ta Txam Tá de Gi na ton Tá de. Below the lyrics are arrows indicating groupings of notes: 6, 5, 6, 5.

Second system of musical notation for the 3-4-5 section. It consists of two staves. The top staff shows rhythmic patterns. The bottom staff shows the vocal line with lyrics: Gi na ton Tá de Gi na ton Táh Txam Tá ka Txam Tá Ki ta Txam Tá de Gi na ton Tá de. Below the lyrics are arrows indicating groupings of notes: 5, 5.

Third system of musical notation for the 3-4-5 section. It consists of two staves. The top staff shows rhythmic patterns. The bottom staff shows the vocal line with lyrics: Gi na to Tá de Gi na to Táh Txam Tá ka Txam Tá Ki ta Txam Tá de Gi na to Tá de Gi na to Tá de Gi na to. Below the lyrics are arrows indicating groupings of notes: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

4-5-6

Fourth system of musical notation for the 4-5-6 section. It consists of two staves. The top staff shows rhythmic patterns with slurs. The bottom staff shows the vocal line with lyrics: Táh Deh Tam Tá Deh Tam Tá de Tam De Tam Te Tam Tá de Gi na ton Tá de. Below the lyrics are arrows indicating groupings of notes: 7, 6, 6, 6, 6, 5.

Fifth system of musical notation for the 4-5-6 section. It consists of two staves. The top staff shows rhythmic patterns. The bottom staff shows the vocal line with lyrics: Gi na to Tá de Gi na to Táh Deh Tam Tá Deh Tam Tá de Tam De Tam Te Tam Tá de Gi na to Tá de. Below the lyrics are arrows indicating groupings of notes: 5, 5.

Sixth system of musical notation for the 4-5-6 section. It consists of two staves. The top staff shows rhythmic patterns. The bottom staff shows the vocal line with lyrics: Gi na to Tá de Gi na to Táh Deh Tam Tá Deh Tam Tá de Tam De Tam Te Tam Tá de Gi na to Tá de Gi na to Tá de Gi na to. Below the lyrics are arrows indicating groupings of notes: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

5-6-7

13

Tá Dih Gi na to Tá Dih Gi na to Tá Dih Gi na to Tam Táh Dim Ta di Gi na to Táh Dim Ta di Gi na to Táh

15

Dim Ta di Gi na to Tá Dih Gi na to Tá Dih Gi na to Tá Dih Gi na to Tam Táh Dim Ta di Gi na to Táh Dim Ta di Gi na to Táh

17

Dim Ta di Gi na to Tá Dih Gi na to Tá Dih Gi na to Tá Dih Gi na to Tam Táh Dim Ta di Gi na to Táh Dim Ta di Gi na to Táh Dim Ta di Gi na to Táh

6-7-8

19

Tá ka De na Din ga Tá ka De na Din ga Tá ka De na Din ga Táh Deh Kih Nah Tom Táh Deh Kih Nah

21

Tom Tá de ga Da ga Tá ka De na Din ga Tá ka De na Din ga Tá ka De na Din ga Táh Deh Kih Nah Tom Táh Deh Kih Nah

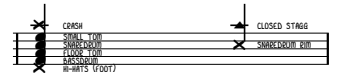
23

Tom Tá de ga Da ga Tá ka De na Din ga Tá ka De na Din ga Tá ka De na Din ga Táh Deh Kih Nah Tom Táh Deh Kih Nah Tom Tá de ga Da ga

STICKS
AFRO WALTZ
♩. = 55

MOKSHA BLUES

MUSIC KEY



COMPOSITION: NUNO OLIVEIRA

9

INTRO

9 C-7 Db-7 Eb-7 C-7 Db-7 Eb-7 F-9 Bb7(♭9)

PLAY 2ND TIME ONLY

HEAD-IN

13

C-7 Db-7 Eb-7 C-7 Db-7 Eb-7 F-9 BbAUG(Δ7)

17

C-7 Db-7 Eb-7 C-7 Db-7 Eb-7 F-9 Bb7(♭9)

21

F-7 Gb-7 Ab-7 F-7 Gb-7 Ab-7 Bb(Δ7) Eb7(♭9)

25

C-7 Db-7 Eb-7 C-7 Db-7 Eb-7 F-9 Bb7(♭9)

29

G-7 Ab-7 Bb-7 F-7(♭9) Gb-7 Ab-7 Bb(Δ7) Eb7(♭9)

33

C-7 Db-7 Eb-7 C-7 Db-7 Eb-7 F-9 Bb7(b9)

SOLOS

37

C-7

45

Eb-7 F-7 Ab-7 C-(Δ7) C-7 Eb-7 Db-7 F-9

53

G-7 Bb-7 F-7 Ab-7 REPEAT. C-7 Eb-7 Db-7 F-9

ON CUE. (PIANO SOLO ONLY)

61

C-7 Db-7 Eb-7 C-7 Db-7 Eb-7 F-9

HEAD-OUT

65

PLAY EVEN FEEL

F-7 Gb-7 Ab-7 F-7 Gb-7 Ab-7 Bb-7(b9) EbAUG(Δ7)

69

F-7 Gb-7 Ab-7 F-7 Gb-7 Ab-7 Bb-7(b9) Eb7(b9)

73

77

METRIC MODULATION → ♩. = ♩

81

3-4-5

83

4-5-6

86

5-6-7

89

6-7-8

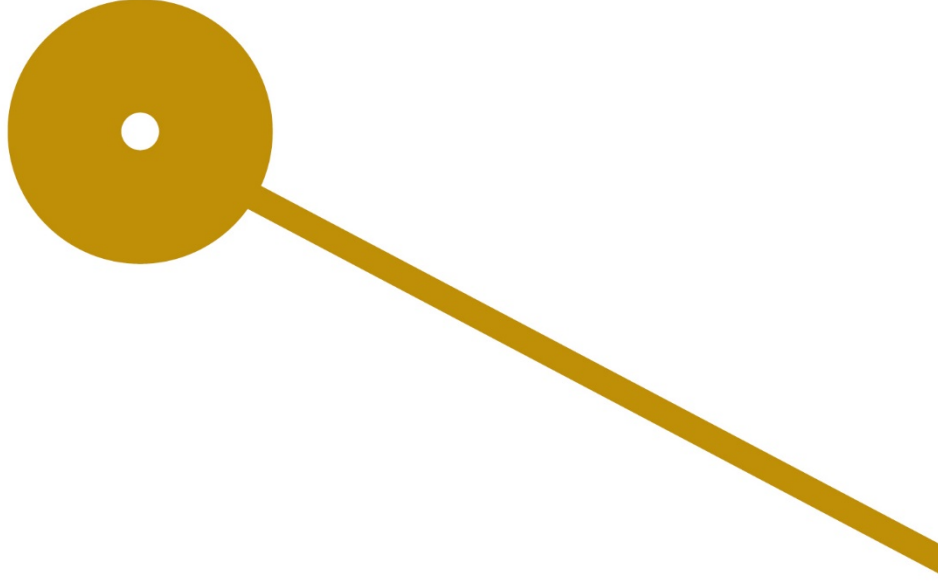
92

7-8-9

95

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
JAZZ

Abordagens melódico-vocais para exploração
de novas possibilidades artísticas na bateria
Nuno José Francisco de Brito Oliveira