



Elementos De Textura Em Nica's Dream

Thiago Gracindo Trajano¹

UNIRIO/PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Música Popular*

thiago.trajano@unirio.br

Resumo: Este artigo apresenta a aplicação de parte da proposta de análise desenvolvida em minha pesquisa de doutorado. Com foco na instrumentação da base, procurando elucidar os processos de organização dos elementos texturais constituintes do plano do acompanhamento e a interação com o plano da melodia no combo de *jazz*. Foi usada, aqui, a composição Nica's Dream, de Horace Silver, na gravação do grupo *The Jazz Messengers*, como estudo de caso.

Palavras-chave: textura; *Jazz Messengers*; Nica's Dream; base; *rhythm section*

Title of the Paper in English Texture Elements in Nica's Dream

Abstract: This article presents the application of part of the analysis proposal developed in my doctoral research. The discussion focuses on the processes of organization of the constituent textural elements in the rhythm section in the jazz combo. Horace Silver's composition Nica's Dream, as recorded by Art Blakey and the Jazz Messengers, is used as a case study.

Keywords: Texture; Jazz Messengers; Nica's Dream; Rhythm Section

1 Introdução

Este artigo apresenta análise textural da gravação de *Nica's Dream*, de Horace Silver, na interpretação do grupo Jazz Messengers. A proposta de investigação tem como foco o aprofundamento das características do plano do acompanhamento no combo de jazz².

Chamamos de *base* a seção rítmico-harmônica, que no caso da gravação analisada apresenta a instrumentação mais recorrente nos combos: piano, contrabaixo e bateria. A gravação ainda conta com dois sopros: trompete e saxofone tenor. A função primordial da base como seção é de acompanhar. Os procedimentos de construção compartilhada do acompanhamento, seus elementos constitutivos, organização textural e aplicação formal se estabelecem como pontos das investigações deste artigo.

Ingrid Monson enfatiza que a

interação entre bateria, baixo e piano na seção rítmica geralmente não tem recebido seu devido valor nas descrições históricas e análises da improvisação

¹ Orientador: Prof. Dr. Sergio Barrenechea.

² No contexto jazzístico o termo *combo* é usado para designar grupos de tamanho intermediário, entre 5 e 8 integrantes, geralmente uma base e 2 ou 3 sopros, por exemplo ("Combo (i)", 2001). O termo é muito usado em contraposição a grupos grandes, como a *big band*, ou pequenos, como o trio.

no jazz, apesar de sua importância em estabelecer o feeling [sentimento] e o caráter de uma performance³ (MONSON, 2009. loc. 50, tradução nossa).

Além de apontar a lacuna nos estudos direcionados para a base, Monson traz nova consideração sobre o aspecto da “interação” entre os instrumentos da base. Partindo dessa reflexão, podemos nos perguntar sobre a atuação da base: quais as possibilidades de organização textural no acompanhamento? Quais são seus elementos constituintes? Quais suas funções? Qual a relação de dependência/independência entre tais elementos? Tais perguntas nortearão a análise investigativa proposta neste artigo aplicadas à gravação da composição Nica’s Dream do grupo Jazz Messengers.

2 Análise

Faremos primeiramente um panorama da organização formal e, em seguida, o detalhamento dos elementos de textura que apresentará os dados coletados alternando vídeos e figuras. Dessa maneira, os vídeos – com transcrições e áudio – proporcionam ao leitor/ouvinte familiaridade com trecho a ser analisado. Em seguida, as discussões pontuais serão abordadas no texto com figuras ilustrativas.

2.1 Forma

Podemos interpretar a estrutura macro de Nica’s Dream, em uma espécie de forma ternária: (1) exposição do tema, (2) improvisos e (3) reexposição do tema (Figura 1).



Figura 1 - estrutura macro. Fonte: autor

Tanto a **exposição do tema** quanto a **reexposição** têm as *seções temáticas principais*, que apresentam a forma AABA. Iremos numerar as seções A, para facilitar referência específica na organização, usando, portanto: A1 – A2 – B – A3.

Percebemos em Nica’s Dream a utilização da influência afro-cubana, aqui designada como *Latin*. Nas seções temáticas A1, A2 e A3 é apresentada uma levada influenciada pelo mambo, fazendo com que a seção B funcione como contraste ao se apresentar

³ interplay among drums, bass, and piano in the rhythm section has generally been taken for granted in historical descriptions and analysis of jazz improvisation despite of its importance in establishing the feeling and character of a performance.

em *Swing*. Esse recurso de alternância é muito comum nas composições do estilo, em particular no Jazz Messengers (Figura 2).

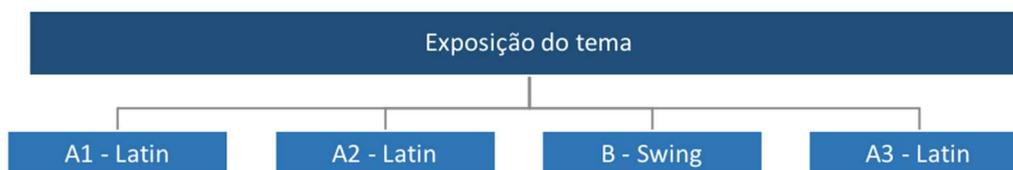


Figura 2 - seções temáticas principais. Fonte: autor

O bloco das *seções temáticas principais* é precedido e sucedido por *seções temáticas auxiliares*, uma Introdução (INTRO) e uma espécie de Codeta (C), respectivamente (Figura 3).



Figura 3 - seções temáticas auxiliares. Fonte: autor

Iremos nos dedicar à análise das seções temáticas principais da exposição do tema neste artigo, para não nos estendermos além dos limites de submissão.

2.2 Elementos de textura

Além das organizações mais abrangentes da textura em classificações como homofônica, polifônica ou monofônica, concordamos com Wallace Berry sobre a importância em percebermos eventos texturais, alterações texturais e as funções que exercem na estrutura formal (BERRY, 1976, p.184).

Na análise dos elementos de textura de cada seção, partiremos da distinção entre plano da melodia e plano do acompanhamento; serão apontados (1) os elementos presentes em cada plano, (2) os tipos de relação internas entre tais elementos e (3) a relação entre os planos.

Começaremos analisando a seção A na exposição do tema – que se apresenta de maneira idêntica nas versões A1, A2 e A3⁴.

4 O vídeo 1 mostra a transcrição do trecho no *link* (com acesso em *click* direto): <https://www.youtube.com/watch?v=dHKi5JumSrc>. Sobre a apresentação das transcrições, gostaríamos de apontar: (1) os exemplos aparecem sempre em tom de concerto, para facilitar a identificação de dobramentos e intervalos apontados nas análises; (2) a numeração de compasso reinicia a cada seção, para que a estrutura interna fique mais evidente; (3) o bumbo da bateria, muitas das vezes, foi mais “sugerido” do que propriamente claramente percebido nas gravações; John Riley (1994) aponta essa característica ao discutir o termo “*feathering*” (em tradução livre “como uma pena”), referindo-se à maneira de tocar o bumbo para reforçar o baixo (em especial

A organização textural se mantém praticamente constante nesta seção A, a alteração mais relevante acontece nos compassos 11 e 12. Começaremos detalhando a organização predominante na qual o plano da melodia é ocupado por um único instrumento – o trompete –, e o plano do acompanhamento é constituído pelos demais instrumentos.

Na Figura 4 podemos observar a disposição dos elementos constituintes do plano do acompanhamento. Usaremos classificação baseada em White (1992) para descrevê-los da seguinte maneira:

- 1 – suporte harmônico estático: piano (mão direita)
- 3 – suporte rítmico: bateria
- 4 – melodia secundária: saxofone tenor e piano (mão esquerda)

Figura 4 - Elementos da textura predominante em A1. Fonte: autor.

Podemos perceber que uma *levada* organiza a construção compartilhada do plano do acompanhamento. O suporte rítmico da bateria, junto com a divisão da linha de baixo são os elementos essenciais, completados com a informação harmônica (suporte estático) do piano. A bateria utiliza dois elementos para essa *levada*: (1) o contratempo, que articula nos tempos 2 e 4, e (2) uma variação do padrão rítmico chamado *cáscara*, executado na lateral do surdo, no corpo do tambor. *Cáscara* significa casco em espanhol e se refere ao padrão usualmente executado na lateral (corpo, ou casco) do timbal em certos gêneros afro-cubanos (MAULEÓN, 1993, p.76). A figura rítmica realizada pelo baixo, tem como característica mais relevante sua segunda articulação antecipando o terceiro tempo. Em espanhol, o termo *bombo*⁵ é usado para descrever, nos gêneros afro-cubanos, a valorização dessa posição métrica (MAULEÓN, 1993,

durante o padrão de 4 semínimas do *walking bass*), descrevendo que sua presença deve ser “sentida, não ouvida” – “*felt, not heard*”. (RILEY, 1994, p.11).

⁵ O termo literalmente se traduz como bumbo, se referindo ao tambor grave.

p.98). Essa acentuação ocupa a segunda posição no padrão conhecido como *tresillo* composto de três articulações na proporção de 3+3+2 – que corresponde à célula apresentada na linha de baixo (Figura 5).

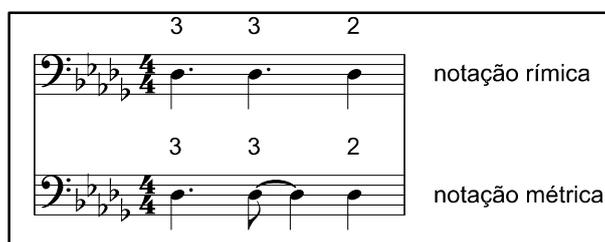


Figura 5 – *tresillo*. Fonte: autor

A melodia apresentada pelo saxofone e dobrada ao piano é percebida como secundária devido às seguintes características:

1. Registro: em condições iguais, temos a tendência de ouvir como melodia principal a mais aguda, no caso aqui, a tocada pelo trompete⁶;
2. Construção melódica: escolha de notas que caracterizam movimentos harmônicos internos (7^a maior para 6^a maior do acorde);
3. Contorno: evita grandes saltos e se mantém em tessitura restrita, apresentando contorno característico de voz interna de condução de encadeamento harmônico;
4. Ritmo: a divisão rítmica reforça características da levada.

Os pontos levantados fazem com que o elemento *melodia secundária* seja agrupado como constituinte do plano do acompanhamento.

Podemos sintetizar as seguintes características na textura predominante em A1:

1. independência entre os planos da melodia e do acompanhamento;
2. plano da melodia com elemento único e único instrumento;
3. plano do acompanhamento organizado com quatro elementos internos independentes, com padrões recorrentes organizados em forma de *levada padronizada + melodia secundária*.

Usaremos categorias específicas na organização das diferentes situações de textura presentes em Nica's Dream. Para essa situação predominante na seção A1, já detalhada, usaremos a categoria *levada padronizada + melodia secundária*. Essa categoria descreve a percepção global da seção em questão, porém, alterações dessa situação podem ser percebidas

⁶ Para ser diferente, parâmetros como a dinâmica e atividade rítmica devem conduzir o ouvinte na hierarquia desejada.

em *eventos texturais*. A investigação dos procedimentos envolvidos em tais alterações é de extrema relevância para a proposta aqui apresentada.

Passemos então para a situação dos compassos 11 e 12⁷.

Como podemos perceber na Figura 6, no compasso 11 temos uma mudança na organização da textura. Todos os elementos do plano do acompanhamento abandonam seu papel na levada, substituindo uma relação de independência por uma confluência homorrítmica. É mantida a separação entre o plano do acompanhamento e o da melodia, pois o trompete mantém uma nota sustentada, não participando, portanto, da confluência homorrítmica do plano do acompanhamento através do que Berry chama de *recessão textural*, pois temos a diminuição do número de elementos de textura independentes (BERRY, 1976, p.186).

Figura 6 - A1 - compassos 11 e 12. Fonte: autor

Toda situação textural em que a base abre mão da organização independente de seus elementos em forma de levada para uma confluência homorrítmica será enquadrada na categoria *convenção*. Subcategorias serão estabelecidas para apontar procedimentos específicos e um aspecto relevante a ser considerado é relação entre os planos da melodia e do acompanhamento. Como na situação apontada no compasso 11 o plano da melodia não participa dessa confluência, usaremos a subcategoria: *convenção base independente*.

No compasso 12, a bateria se comporta de maneira diferente dos demais instrumentos do plano acompanhamento, preenchendo o compasso com articulações nos tambores enquanto os demais sustentam o último ataque. O *fill* da bateria serve como um

⁷ O Vídeo 1 apresenta a transcrição a partir da anacruse do compasso 9, para que seja observada a mudança na organização da textura: <https://www.youtube.com/watch?v=yaRnPtwkLPQ>

impulso condutor para a retomada da textura predominante da seção no compasso seguinte: *levada padronizada + melodia secundária*⁸.

Nos quatro compassos finais (13 a 16), embora tenhamos a retomada da levada, algumas diferenças se mostram relevantes. Nos compassos 15 e 16, o elemento linha de baixo, que até então era executado somente pelo baixo, tem agora a dobra do piano (mão esquerda). É importante perceber que o dobramento do piano com o baixo não introduz novo elemento estrutural, mas sim, um elemento auxiliar. Estamos, portanto, tratando nesse caso de características qualitativas e não quantitativas dos elementos texturais; Berry usa o termo *sonoridade (sonority)* para designar colorações de timbre por dobramentos.

E ainda, nos compassos 14 e 15, o saxofone abandona o plano do acompanhamento e se junta ao plano da melodia em bloco com o trompete. A disposição dos sopros em bloco será discutida com mais detalhes na seção B, onde aparece de forma mais estrutural.

A seção B tem seus 16 compassos organizados em duas frases de 8 compassos; a segunda frase é uma repetição da primeira com finalização diferente⁹.

Nessa seção B, o plano da melodia é ocupado por ambos os sopros em bloco. Contudo, é importante fazermos a distinção entre elementos estruturais e elementos de suporte:

1. melodia principal – trompete (estrutural)
2. melodia de suporte paralelo – saxofone (suporte)

O compasso quatro apresenta exceção dessa disposição, um evento textural diferente: o saxofone abandona a função de melodia de suporte paralelo no plano da melodia e retorna ao plano do acompanhamento como uma melodia secundária. Nesse evento temos o que Berry (1976, p.186) chama de *progressão textural*, com a adição de um novo elemento estrutural (Figura 7).

Figura 7 - seção B destaque compasso 4. Fonte: autor

A relação entre as vozes no bloco utiliza os intervalos de 3as e 6as, o que reforça a função de suporte do saxofone. A única exceção acontece no último tempo do compasso 3,

⁸ O Vídeo 2 apresenta a convenção do compasso 11, o *fill* de bateria do compasso 12 conduzindo para a retomada da levada e os quatro compassos finais da seção, que serão detalhados em seguida:

<https://www.youtube.com/watch?v=cQUIH9ho8VY>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yaRnPtwkLPQ>

onde temos um intervalo de 5ª; porém é pode-se perceber que isso ocorre na passagem para a mudança de comportamento da voz do sax no compasso 4 já referido.

O comportamento da base traz muitas informações relevantes para a percepção textural global da seção B. Diversos eventos acontecem de forma sucessiva e em pequeno espaço de tempo. Dividiremos a instrumentação em subgrupos para tratarmos de algumas características importantes.

O piano apresenta comportamento oscilatório, alternando um agrupamento com o plano da melodia e com o do acompanhamento; apresenta ligação com o plano da melodia ao dobrar a linha principal do trompete e a de suporte do saxofone, porém, muitos momentos, ao adicionar mais notas aos acordes, reforça sua função harmônica ligada ao plano do acompanhamento (Figura 8).

Figura 8 - piano e sopros (Seção B). Fonte: autor

Outras relações do piano com o resto da base serão exploradas mais adiante, agora focaremos na bateria e baixo.

Gostaríamos, primeiramente, de levantar os seguintes pontos: (1) se colocarmos a categoria *levada* em um polo – com sua independência entre os elementos internos do plano do acompanhamento –, colocaremos no polo oposto a categoria *convenção* – com a confluência vertical das articulações em forma homorrítmica; (2) porém, podemos perceber situações que, de certa maneira, estão situadas entre os polos, nas quais alguns elementos se conjugam de forma homorrítmica – como na convenção – e outros mantêm a independência seguindo em padrões rítmico próprios – como na *levada*.

A Figura 9 mostra os dois primeiros compassos das partes de bateria e baixo da seção B.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the bass line, and the bottom staff is the drum part. Both are in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'B swing'. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter rest, a quarter note F2, a quarter rest, a quarter note E2, and a quarter rest. The drum part shows a pattern of accents on the second and fourth beats, with a 'p' dynamic marking. The first two measures are shown.

Figura 9 - baixo e bateria (seção B compassos 1 e 2). Fonte: autor

A principal característica da bateria e baixo nesses primeiros compassos é o reforço dos tempos dois e quatro do compasso. A ausência de articulação no primeiro tempo do primeiro compasso potencializa essa qualidade do motivo executado. Tais confluências homorrítmicas geram uma unidade no plano acompanhamento e uma independência do plano da melodia, apontando para a categoria *convenção base independente*. Contudo, podemos perceber que o prato de condução reproduz o padrão básico ligado à levada de jazz¹⁰.

Então, embora tenhamos a percepção dos acentos contramétricos nos tempos 2 e 4, temos, ao mesmo tempo, a manutenção do padrão de acompanhamento no prato de condução, apontando, portanto, para um ponto intermediário entre os polos da *levada* e da *convenção*.

Se não tivéssemos o padrão no prato de condução, a sensação homorrítmica ficaria mais evidente, ou seja, a percepção de *convenção* seria mais intensa. Porém, com a presença desse elemento, *atenuamos* a sensação da *convenção*. Julgamos ser relevante apontar essa distinção, pois acreditamos que nos ajude a esclarecer as possibilidades de manipulação das grandes categorias em subcategorias.

No caso dos compassos 1 e 2 da seção B, o elemento que atenua a *convenção* é o prato de condução; em outras situações, outro elemento pode ter esse papel. Toda vez que tivermos essa condição denominaremos a situação de *convenção atenuada*.

A partir do compasso 3, temos uma alternância de situações que apresentam organizações em *levada* e diferentes tipos de *convenção*. Podemos utilizar o conceito de *ritmo textural* para identificar o impacto das alternâncias de organização na percepção da textura global de uma seção. Análogo ao conceito de *ritmo harmônico*, que se refere à frequência/ao ritmo da mudança da harmonia, o *ritmo textural* se refere às mudanças (qualitativas e

¹⁰ O estabelecimento desse padrão característico no prato de condução no jazz muitas vezes é atribuído ao baterista ícone do *bebop* Kenny Clark, e se estabelece como a figura principal para a função *keeping time*, essência da levada de bateria do estilo (GRIDLEY, 2000, p.160).

quantitativas) da textura (BERRY, 1976, p.201). Podemos dizer então, que a Seção B tem *ritmo textural* mais intenso do que a Seção A.

Se os compassos 1 e 2 apresentam uma convenção que dá identidade e independência ao plano do acompanhamento, o compasso 3 faz nova categoria de convenção, agora reforçando a melodia. Temos, portanto, a confluência homorrítmica também entre os planos; chamaremos essa situação de *convenção tutti*. No compasso 4 podemos perceber que o trompete ataca com uma antecipação, o que faz com que se descole dos demais instrumentos, separando o plano da melodia e do acompanhamento. O comportamento do saxofone, já exposto anteriormente, justifica seu agrupamento momentâneo com o plano do acompanhamento. A bateria preenche (*fill*) junto com o movimento do saxofone dobrado ao piano e todos articulam juntos o quarto tempo de forma homorrítmica em anacruse para o compasso seguinte (Figura 10).

Figura 10 - Seção B compassos 3 e 4 . Fonte: autor.

O compasso 5 retoma a levada e no 6 temos nova convenção, que traz novamente o reforço dos tempos 2 e 4 – como nos primeiros compassos da seção; o compasso 7 volta para a levada com padrões definidos e dobrados no baixo e piano (mão esquerda); o compasso 8 finaliza a primeira frase da seção com nova convenção (Figura 11).

Figura 11 - Seção B compassos 5 a 8. Fonte: autor.

O compasso 8 (Figura 11) tem a função de preparar a repetição e a *convenção tutti* aparece com uma variação: só algumas das articulações do plano da melodia são apoiadas. Esse é um recurso muito eficiente para reforço do plano da melodia pela base, em especial em momentos nos quais a melodia apresenta maior número de figuras com durações curtas.

É importante perceber também que essa convenção do compasso 8 tem uma função de pontuação, ajudando a reforçar a estrutura formal com a organização textural. A confluência homorrítmica característica da convenção se configura como um recurso potente nas pontuações formais como em cadências e finalizações de seção.

A seção B segue com a repetição da mesma frase com nova finalização (Figura 12).

Figura 12 - Seção B compassos 15 e 16. Fonte: autor.

O compasso 15, equivale ao compasso 7 da primeira frase, porém, nesta segunda versão, o último tempo apresenta *convenção tutti*, que tem função de pontuação formal, reforçando a chegada na dominante de Si bemol menor ao suspender o acompanhamento em forma de *breque* para retorno da seção A. O *breque* é uma forma de convenção muito potente do ponto de vista textural, pois a suspensão do acompanhamento frequentemente é seguida da exposição do plano da melodia sozinho, produzindo, de maneira eficaz, foco em um elemento específico; nesse caso a anacruse do trompete para retorno a seção A.

3 Considerações finais

São inúmeras as possibilidades de construção compartilhada do plano do acompanhamento. Os detalhes, as variações e as nuances, conduzem à interação dos músicos integrantes da base em direções diversas, explorando a arte de acompanhar em conjunto.

Neste artigo, procuramos identificar elementos constituintes do plano do acompanhamento, distinguir suas funções, entender as relações internas de independência, perceber as possíveis colorações orquestrais de dobramento e reforço, reconhecer a relação entre os planos do acompanhamento e da melodia e organizar em categorias as diferentes situações identificadas.

A partir de Wallace Berry (1976), Gary White (1992) e Ingrid Monson (2009), exploramos e desenvolvemos os conceitos de levada, convenção, atenuação, homorritmia, ritmo textural, progressão e recessão textural, e pontuação na sistematização de nossa escuta para compreensão do tecido textural apresentado na gravação analisada. Com isso, foi possível organizar nossas observações nas seguintes categorias propostas (1) *levada padronizada + melodia secundária*, (2) *convenção base independente*, (3) *convenção atenuada* e (4) *convenção tutti*.

Utilizamos, como apoio para nossas análises, vídeos das transcrições sincronizados com o áudio original, para que todas nuances da performance pudessem ser apreciadas de maneira real e potente. As transcrições em si, se configuram como mero suporte visual para que possamos discutir procedimentos que de fato acontecem no universo do som, fora do papel e, portanto, muito distantes das suas limitações intrínsecas.

Vemos ainda muito espaço para investigações que se debrucem na construção do acompanhamento, em especial em casos em que temos uma base presente. Procuramos, com o presente artigo, contribuir para a bibliografia especializada no tema e acreditamos que, embora aplicada aqui em uma gravação específica, a abordagem utilizada tenha potencial para aplicação em novos contextos como ponto de partida para outros pesquisadores.

Referências:

BERRY, W. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1976.

Combo (i). Oxford University Press, , 2001. Disponível em:
<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049264>>

GRIDLEY, M. C. **Jazz Styles: History and analysis**. 7a. ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

MAULEÓN, R. **Salsa Guide Book for piano & ensemble**. Petaluma: Sher Music Co., 1993.

MONSON, I. **Saying Something: Jazz improvisation and interaction**. Kindle Edi ed. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

NICA'S dream. Compositor: Horace Silver. Intérprete: Art Blakey and the Jazz Messengers. *In*: The Jazz Messengers. Nova Iorque: Columbia, 1956. 1 CD faixa 2 (11 min 49s)

RILEY, J. **The Art of Bop Drumming**. Miami: Manhattan Muisic, 1994.

WHITE, G. **Instrumental Arranging**. Dubuque: Brown and Benchmark, 1992.