

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

Vagner Frey Maier

TEMAS BRASILEIROS EM TRIO

**Uma abordagem de interpretação de música brasileira direcionada ao contexto
de trio instrumental (violão, contrabaixo e bateria).**

Porto Alegre

2015

Vagner Frey Maier

TEMAS BRASILEIROS EM TRIO

Uma abordagem de interpretação de música brasileira direcionada ao contexto de trio instrumental (violão, contrabaixo e bateria).

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

Orientador: Prof Julio Herrlein

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Frey , Vagner

TEMAS BRASILEIROS EM TRIO: Uma abordagem de interpretação de música brasileira direcionada ao contexto de trio instrumental (violão, contrabaixo e bateria). / Vagner Frey . -- 2015.
69 f.

Orientador: Julio Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

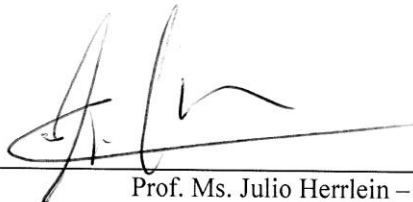
1. Música Popular. 2. Jazz brasileiro. 3. Trio. 4. Música instrumental brasileira. I. Herrlein, Julio , orient. II. Título.




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

ATA DE DEFESA DE PROJETO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA POPULAR

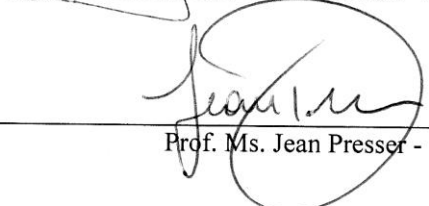
Aos nove dias do mês de dezembro de 2015, na sala 83 do Instituto de Artes da UFRGS, às 9 horas, reuniu-se a banca examinadora do Projeto de Graduação em Música Popular de Wagner Frey Maier intitulado “TEMAS BRASILEIROS EM TRIO - Uma abordagem de interpretação de música brasileira direcionada ao contexto do trio instrumental (Violão, Contrabaixo e Bateria)”. Compuseram a banca examinadora os professores Julio Cesar da Silva Herrlein (Orientador), Luciana Prass e Jean Presser. Após a exposição oral e arguição dos membros da banca, o candidato foi APROVADO, com o conceito A. Para constar, redigi a presente Ata, que aprovada por todos os presentes, vai assinada por mim, Julio Herrlein, orientador, e pelos demais membros da banca.



Prof. Ms. Julio Herrlein – Orientador



Profa. Dra. Luciana Prass - Avaliadora 1



Prof. Ms. Jean Presser - Avaliador 2

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por toda sua dedicação, por seu apoio incondicional e por nunca duvidar do meu potencial; ao meu avô, por me presentear o primeiro instrumento musical; ao meu tio, por sempre me incentivar no caminho da música; à minha família, por sempre me dar apoio nas decisões da vida;

Ao meu professor e orientador, Julio Herrlein, por expandir meus horizontes musicais, além de estar ao meu lado em todas as decisões durante o projeto e por acrescentar tanto em todo o meu trabalho como aluno da graduação, músico e instrumentista.

À Iasmine Dornelles, por acreditar no meu potencial e por enriquecer meu projeto com suas ideias.

Ao Núcleo de cinema da UFPEL: Ana Paulo Casagrande, Analú Favretto, Isabela Rossetto e Quezia Pinheiro, pelo profissionalismo e por ter comprado a minha ideia sem hesitar.

Aos músicos: Kelvin Venturin e Saulo Poletto, por enriquecerem o projeto com muita musicalidade, companheirismo e por acreditarem desde o princípio em mim e em meu projeto.

À Giordano Barbieri, por ceder sua composição ao trabalho e por fazer parte dele com sua musicalidade.

Aos meus colegas Saimon Vargas Saldanha pelos quatro anos de muita amizade, companheirismo e em especial à Tamiris Duarte por toda ajuda que sempre me deu durante todo o curso e com o projeto.

À todos os professores do DEMUS que fundaram o Bacharelado em Música Popular em especial à Luciana Prass, sem a qual eu não estaria realizando esse trabalho, com a mais profunda gratidão por esses quatro anos de ensino e evolução.

À Gabriela e Giuliana Heberle, por colocarem sua dedicação e arte ao meu trabalho.

A todas pessoas que, de alguma forma contribuíram com esse trabalho, minha mais profunda gratidão.

*“Aquilo que o público vaia, cultive-o, porque é você”
(Jean Cocteau)*

RESUMO

Este Projeto de Graduação em Música Popular é focado na produção de um recital intitulado “Temas Brasileiros em Trio”, que tem como repertório temas da música brasileira, sendo executados por Vagner Frey ao violão; Kelvin Venturin na bateria e Saulo Poletto no baixo-elétrico. O repertório, está dividido em arranjos, todos compostos no primeiro semestre de 2015, e releituras de temas, através da improvisação. Este projeto de Graduação, ainda traz o repertório registrado em uma série de videoclipes; o recital registrado em áudio e vídeo; e um memorial descritivo sobre o processo de confecção dos arranjos, descrição das experiências de ensaio, gravação e execução do recital.

Palavras-chave: Música Popular; Jazz Brasileiro; Trio; Música instrumental Brasileira.

LISTA DE FIGURA

| | |
|---|----|
| Figura 1: Excerto da linha do baixo no arranjo de “O Ronco da Cuíca” | 16 |
| Figura 2®: Excerto do baixo junto à linha de bateria no arranjo de “O Ronco da Cuíca” | 17 |
| Figura 3®: Clave da cuíca executada pela guitarra em “O Ronco da Cuíca” | 17 |
| Figura 4®: Excerto do baixo executando a clave da cuíca em “O Ronco da Cuíca” | 18 |
| Figura 5®: Ponte do arranjo de “O Ronco da Cuíca” | 19 |
| Figura 6: Seção A da versão original de “Tempo de Amor” | 22 |
| Figura 7: Seção A do arranjo para trio de “Tempo de Amor” | 22 |
| Figura 8®: Convenção como seção do arranjo de “Tempo de Amor” | 24 |
| Figura 10®: Frase do baixo na introdução com os demais instrumentos na grade de “Cheio de Dedos” | 25 |
| Figura 11: Frase executada pelo baixo junto ao violão em “Cheio de Dedos” | 25 |
| Figura 12: Excerto de frase da bateria imitando o violão | 26 |
| Figura 13: Excerto de acompanhamento da bateria mostrando a ideia melódica | 26 |
| Figura 14®: Convenção feita por todos instrumentos em “Cheio de Dedos” | 27 |
| Figura 15: Excerto de acompanhamento executado pelo baixo em “Cheio de Dedos” | 27 |
| Figura 16®: Excerto de acompanhamento executado pelo baixo com os demais instrumentos na grade de “Cheio de Dedos” | 28 |
| Figura 17®: Excerto da grade mostrando a convenção de dinâmica do trio | 28 |
| Figura 18: “Riff” usado como introdução em “Maria Moita” | 29 |
| Figura 19: Tema original de “Maria Moita” | 30 |
| Figura 20: Interpretação feita por mim do tema de “Maria Moita” | 30 |
| Figura 21: O trio: Saulo Poletto (a esquerda), Vagner Frey (centro) e Kelvin Venturin (a direita) | 31 |
| Figura 22: Registro do primeiro dia de gravação e filmagem, na foto: o trio, o núcleo de cinema da UFPEL e Cassiano Dal’Ago (técnico do estúdio soma) | 34 |
| Figura 23: Cartaz de divulgação do show “Temas Brasileiros em Trio” produzido por Gabriela Heberle | 35 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| JUSTIFICATIVA | 12 |
| 2. ADAPTAÇÕES, ARRANJOS E RABISCOS | 15 |
| 2.1 O RONCO DA CUÍCA | 15 |
| 2.2 CAROLINA | 19 |
| 2.3 TEMPO DE AMOR..... | 20 |
| 2.4 CHEIO DE DEDOS | 24 |
| 2.5 PROCESSOS INTERPRETATIVOS NA MÚSICA POPULAR | 28 |
| 3. PROCESSOS DE ENSAIO, GRAVAÇÃO E SHOW | 31 |
| 3.1 ENSAIOS | 31 |
| 3.2 GRAVAÇÃO DE VIDEOCLÍPE | 32 |
| 3.3 O RECITAL DE GRADUAÇÃO | 34 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 37 |
| REFERÊNCIAS | 38 |
| ANEXOS..... | 40 |
| CONTEÚDO DO CD/DVD | 41 |

INTRODUÇÃO

Desde que comecei meus estudos no bacharelado em música popular na UFRGS, fui me aproximando de um universo musical que, até então, não fazia parte de minha vida, esse universo é o da música instrumental. A música instrumental, se tornou mais presente a partir da relação com colegas que trouxeram bagagens diferentes, me mostrando uma gama musical da qual não tinha conhecimento.

Antes de continuar o meu relato sobre minha aproximação com a música instrumental, quero explicar que antes música para mim necessitava ser cantada e ter uma letra, em outras palavras, uma canção.

“Os estudos de música popular, em geral, têm se dedicado muito mais ao mundo daquelas tradições populares antes ditas “folclóricas” e à esfera da MPB do que ao universo instrumental. Este privilégio da canção como objeto de estudo tem relação com a idéia de que na canção há um tipo de acesso direto ao significado, que se encontra nas letras. Certa concepção de canção toma sua dimensão narrativa como preponderante na significação (Tatit, 1996), enquanto outros autores afirmam que a análise da canção não pode se limitar à letra (Frith, 1988; Bastos, 1996), e que, portanto, a sua instrumentalidade” é igualmente fértil de significado.” (PIEDADE, 2005, p.2)

Voltando ao ponto onde a música instrumental começou a fazer diferença para mim, posso dizer que, os primeiros contatos com meus colegas Saimon Saldanha e Giordanno Barbieri, foram importantes para essa divisão de águas. Nos intervalos da disciplina Música Popular do Brasil I e II¹, eles tocavam e improvisavam temas a quatro mãos ao piano, chamando minha atenção para aquilo e também levantando uma questão importante na minha cabeça: Por qual razão eu não havia pensado em tocar as músicas daquele jeito? Esse foi um momento em que me dei conta de que existia um universo do qual eu não fazia ideia. Depois disso, durante conversas e algumas aulas do curso, fui pesquisando e conhecendo influências e músicos ligados à música instrumental, principalmente brasileira.

¹ Uma das disciplinas criadas especialmente para o Bacharelado em Música Popular da UFRGS, ministrada no primeiro e segundo semestre do curso.

O segundo ponto que fez parte dessa divisão na minha vida musical, foi o momento em que comecei a participar das “brincadeiras” nos intervalos das disciplinas de Prática Musical Coletiva e Música Popular do Brasil I e II. Com a vontade de participar das “brincadeiras”, também podendo ser chamadas de “*jam sessions*”² ou intervenções, me deparei com a necessidade de aprender a tocar temas instrumentais.

Posso afirmar que, depois das experiências que tive com a música instrumental, encontrei a área onde eu quero me especializar, juntando o conhecimento e o estudo da Prática Musical Coletiva (disciplina tronco do curso de música popular da UFRGS), com minha bagagem musical já conquistada desde os primeiros estudos de música instrumental.

A prática em grupo sempre foi algo que me atraiu, sendo, em geral, uma prática muito comum para o músico popular. Não me vejo fazendo apresentações solo, pois acho a troca de experiências e a coletividade algo muito rico dentro da prática da música popular instrumental, através de convenções, improvisação etc. E por que a música instrumental? Além do fato de ter sido hipnotizado é desta música ter se tornado o motivo de eu estar construindo uma imagem artística em cima desse estilo, quero difundir essa música, como tantos outros já fizeram e fazem, mostrando uma alternativa de música para além da canção.

E por que escolher problematizar a música instrumental e sua interpretação? Nas aulas que tive com meu orientador, Prof. Julio Herrlein, antes mesmo de começar a pensar o projeto de graduação, ele sempre falava sobre a pesquisa de repertório como algo essencial para o desenvolvimento do músico. Partindo disso, problematizei o repertório do jazz brasileiro ou música instrumental praticada no Brasil: “Garota de Ipanema”, “Samba de uma nota só”, “Influência do jazz”, “Samba de verão”, trazendo à tona novas sugestões e possibilidades para a construção de um repertório de show com temas não convencionais de diversas formas, por exemplo, usando um recurso que é

² Segundo o Jazz Glossary da Columbia University, *Jam Sessions* é o mais informal arranjo de jazz, e uma que depende unicamente do conhecimento compartilhado dos músicos. Era uma vez uma prática comum entre os músicos de jazz, ocorrendo, muitas vezes, depois de horas, em clubes ou espaços reservados para os músicos e os seus amigos para se divertirem e aprenderem o seu ofício.

amplamente usado na música instrumental, transformando canções em temas instrumentais ou aproximando esses temas para a dinâmica do trio.

Outro ponto importante que me fez problematizar esse assunto, foi a questão de trazer um tema cifrado em forma de “*lead sheet*”³, para o ensaio e a partir disso, construir a música com ritmos, “*grooves*”⁴, convenções, criando uma nova interpretação para melodia através de concepções predeterminadas pelos diversos músicos que estão ali executando essa música, colocando sua personalidade, identidade e seu gosto, construindo uma música improvisada em diversas formas. Este fenômeno é muito comum na prática da música popular coletiva, diferenciando-se de outras práticas da universidade, também coletivas, como a música de câmara, regida, costumeiramente, através da partitura sem a presença constante da improvisação em seu caráter. Para Ingrid Monson, etnomusicóloga da área do jazz, improvisação e música em conjunto:

“A teorização de significado na improvisação nos grupos de jazz deve considerar, como ponto de partida, o contexto interativo e colaborativo da invenção musical. Este contexto não tem paralelo na prática dos compositores clássicos ocidentais do período da prática comum”. (MONSON, 1996, p.74)

³ Segundo Mark Levine (1995), principal teórico de jazz e improvisação, “*lead sheet*” é um papel onde contenha música na sua mais simples forma, com melodia, palavras e cifras.

⁴ Ainda LEVINE(1995), “*groove*” uma célula rítmica que é repetida criando o principal ritmo da música.

JUSTIFICATIVA

Procurei o problema e os desafios desse trabalho, a fim de contribuir para o desenvolvimento acadêmico na área da prática musical instrumental e coletiva, em específico do estudo da prática de trio instrumental, através de um memorial descritivo e da realização de uma performance onde se desenvolva arranjo, áudio e vídeo. Acácio Piedade, etnomusicólogo e teórico da música popular brasileira, chama atenção que:

A “música instrumental”, ou mais propriamente, a música popular brasileira instrumental, ou ainda, o “jazz brasileiro”, é um gênero musical que, apesar de muito apreciado no Brasil e internacionalmente, é pouco divulgado e, além disso, pouco estudado pela musicologia brasileira. (PIEADADE, 2005, p.2)

Sobre a realização da performance, falo sobre a flexibilidade da música instrumental em seu trânsito de gêneros musicais. GOMES (2003), doutor na área de composição e arranjos para música popular pela Unicamp, trata disso, mostrando que um determinado gênero pode passar intacto por seus diferentes usos, seja no seu contexto sociocultural ou apenas numa apropriação de uma célula rítmica por outro meio.

(...)Aponta-se que um samba de partido alto pode atravessar intacto seus diferentes matizes. Ou seja, pode-se observar que esse grupo específico de células rítmicas e suas variações típicas, atravessa intacto situações socioculturais e estilísticas musicais distintas como, por exemplo, um samba de batucada - realizado apenas com instrumentos de percussão -, uma canção de Paulinho da Viola ou ainda uma peça de música instrumental(...) (GOMES, 2003 in: GOMES, 2010, p.97)

O jazz brasileiro, nomeado gênero musical por PIEADADE (2005), pode ser chamado também de música instrumental brasileira, podendo então se apropriar de muitos ritmos como samba, baião, maracatu. Este gênero, abre mão de participar apenas de um meio sociocultural para participar de diversos, apropriando-se de todas as culturas musicais ditas como brasileiras, tendo um choque ou fricção⁵ com o jazz americano, criando uma “musicalidade”:

⁵ “A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do

Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas. (PIEADADE, 2005, p.3)

Com isso, procurei trabalhar a performance em cima do gênero jazz brasileiro, usando o espírito antropofágico para somar à musicalidade do trio, seja apropriando-se de uma célula de maracatu ou fazendo citações de “standards”⁶ de jazz durante a improvisação, afastando-se da ideia de fusão de gêneros ou de um imperialismo cultural norte-americano.

“O discurso dos músicos, críticos e apreciadores fala de fusão, sincretismo, mistura, influência. Estas noções somente fazem sentido através da distinção que lhes é implícita: o “novo” gênero “absorve” uma musicalidade outra que, no entanto, mantém-se distinta justamente porque é percebida. E assim, não há uma dissolução dos termos da musicalidade, e isto claramente porque se trata não apenas de termos musicais mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente”. (PIEADADE, 2005, p.4)

Como caráter essencial, adotei o conceito de improvisação que BITTENCOURT (2006) guitarrista e arranjador, membro do último conjunto que acompanhou Johnny Alf, desenvolve em sua dissertação de mestrado, onde ele problematiza a questão da improvisação, não como um evento isolado a ser considerado e analisado, e sim uma consequência do caráter e desenvoltura que o intérprete tem como um todo. Esse intérprete manipula diversos elementos do acompanhamento ou melodia, tendo como pré-requisito implícito, a manifestação natural da improvisação, passando pelo critério de sua personalidade, sensibilidade etc., não sendo encarado como finalidade principal, nem como objetivo da performance. Para Bittencourt:

(...) É considerado como improvisação, não só a que ocorre apenas nos momentos dedicados ao solo (improviso), dentro da concepção predominantemente jazzística. Também é percebida nas formas de aproveitamento com liberdade, em maior ou menor grau, nos vários setores da performance em tempo real. Pode assim, estar presente na maneira de se expor o tema, na harmonização, no eventual momento para solo, no acompanhamento e assim por diante. Está presente no simples fato da interpretação não partir de uma forma fechada, tal como uma peça ou um concerto. Ou seja, se houver diferenças de escolhas entre interpretações de uma mesma música,

pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo”. (PIEADADE, 2005, p.1066)

⁶ Repertório tido como “clássico” no jazz instrumental.

há improvisação, pois demonstra que o intérprete não partiu de um arranjo pré-concebido, o treinou e o repetiu (...) (BITTENCOURT, 2006, p.157)

O conceito de improvisação tratado até aqui, só pode ser adotado e assumido se os músicos da performance o tiverem incorporado em sua forma de pensar e agir dentro da música, BITTENCOURT prossegue:

É significativa a incidência de guitarristas possuidores de extrema técnica melódica, de consideráveis conhecimentos teóricos sobre harmonia e da relação entre escalas e acordes, bem como da digitação que envolve esse conteúdo; mas que demonstram profunda deficiência ao executar uma batida de samba, ou uma condução de jazz tradicional, simplesmente por imprecisão rítmica e falta de balanço (suíngue), ou pelo desconhecimento do conteúdo inerente a esse quesito. (BITTENCOURT, 2006, p.155)

Desde minhas primeiras experiências musicais, tenho uma atenção especial para o acompanhamento da música, como ela está sendo conduzida e por quem. Sempre pensei em música com bastante ritmo, suíngue, mexendo o corpo e batendo pernas. BITTENCOURT (2006) afirma que é um pré-requisito fundamental na prática da música brasileira, a proficiência no acompanhamento rítmico da música, na aplicação de células rítmicas pertencentes àquele ritmo executado, delineando uma gama de possibilidades de manipulação e jogo com esses ritmos, proporcionando aos músicos o sentimento de estar à vontade para praticar a improvisação, seja na execução da melodia, harmonia ou no “chorus”⁷ de solo. A citação de MONSON (1996) ilustra bem essa ideia:

Além da introdução de novas melodias, através dos solos improvisados, vale lembrar sobre os detalhes musicais introduzidos que “uma seção rítmica criativa pode inspirar um solista a projetar sua mais brilhante performance, enquanto um acompanhamento desinteressado pode atrapalhar até o mais potente artista. (MONSON, 1996, p.1).

⁷ Mark Levine define “chorus”: “uma vez sobre o tema”, ou seja, uma repetição da harmonia do tema, normalmente, usado para denominar as repetições da harmonia sobre os improvisos.

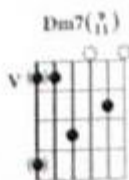
2. ADAPTAÇÕES, ARRANJOS E RABISCOS

2.1 O RONCO DA CUÍÇA

“O Ronco da Cuíça” de João Bosco & Aldir Blanc é uma canção em ritmo de samba de partido alto⁸. Na figura a seguir, mostro a principal clave rítmica do partido alto, ritmo presente em toda a música e arranjo.



O grande diferencial dessa música é a sua concepção harmônica com a melodia, sendo toda construída em cima de um único acorde, o acorde de Dm7(9)11, cuja posição das notas no violão está ilustrada pela figura abaixo:



A seguir, vemos um depoimento de João Bosco falando sobre aspectos composicionais de “O Ronco da Cuíça” no documentário “O Violão Ibérico”.

(...) Um samba feito “O Ronco da Cuíça” né? Você vai ver que é um samba de um acorde só, mas é um acorde aberto, quer dizer, é um acorde que não se resolve é importante que seja assim ... E isso é muito bom para a melodia porque ela acaba sendo atraída por ele e é inevitável que ela venha pois é um chamamento (o acorde) (...) (João Bosco no documentário “O Violão Ibérico”)

Por ser concebido por esse acorde que não se resolve, esse tema faz com que, na maior parte do tempo, o ouvinte fique com a sensação de interrogação, de dúvida ou de suspensão. A partir dessa série de características, fui construindo a concepção do arranjo/ adaptação para o trio.

⁸ Segundo ALVARENGA (1960), ganhadora do primeiro prêmio do curso de etnografia e folclore da Prefeitura de São Paulo, o partido-alto moderno seria uma espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte de coral (refrão ou "primeira") e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional.

Logo que pensei em tocar esse tema, já tive a ideia de tocar quase toda a melodia em “*chord melody*”⁹, dando peso à melodia, ajudando a criar surpresas harmônicas dentro desse “*vamp*”¹¹ de um acorde. Em seguida, me deparei com o principal problema em executar o tema: passar boa parte do tempo com o clima de suspensão. A primeira solução que encontrei foi estabelecer uma forma diferente para o arranjo, com mais acontecimentos e seções:

| Original | Arranjo |
|------------|--------------------------------------|
| Introdução | Introdução |
| Refrão | A |
| A | A' |
| | B |
| | C |
| | PONTE |
| | Improviso (“ <i>chorus</i> ” livre). |
| | A' |
| | B |
| | C |
| | CODA |

Com a nova forma da música, pude trabalhar mais nas variações de acompanhamento. Tomando como exemplo o compasso 48, vemos a seguir, na seção A' do tema, o excerto do motivo executado pelo contrabaixo no acompanhamento e, em seguida, a variação desse motivo junto aos ataques da bateria, trazendo um novo elemento ao acompanhamento na música:



Figura 1: Excerto da linha do baixo no arranjo de “O Ronco da Cuíca”.

⁹ Segundo Fred Sokolow (2005, p. 04), “*chord melody*” significa tocar a melodia e seus acordes ao mesmo tempo. Não tem que tocar um acorde para acompanhar cada nota da melodia; apenas tocar os acordes suficientes para expressar a progressão musical.

¹¹ Segundo o Jazz Glossary da Columbia University, “*vamp*” é uma progressão rítmica de acorde que pode ser usada tanto para entrar em uma música quanto para sair dela.



Figura 2¹²®: Excerto do baixo junto à linha de bateria no arranjo de “O Ronco da Cuíca”.

Essa configuração trouxe a diferenciação de uma seção para outra, lembrando que tal variação e percepção só foram possíveis depois do tema ter sido executado algumas vezes pelo trio, proporcionando reflexões para uma melhora na apresentação, sendo o objetivo a ser alcançado.

Como elemento surpresa, também usei o recurso de isolar a principal clave¹³ rítmica do partido alto:



Figura 3®: Clave da cuíca executada pela guitarra em “O Ronco da Cuíca”

Obviamente presente nessa canção e muito conhecida como clave da cuíca, está presente ora em um instrumento, ora em outro, tentando sempre fugir da mesmice de acompanhamento e de melodia. Podemos notar isso na introdução do arranjo, com a intervenção do violão em cima do acompanhamento, já estabelecido pelos outros dois instrumentos.

Já no acompanhamento, a clave da cuíca está presente no baixo, na sessão C da música:

¹² As figuras que vierem acompanhadas de um “®” contém um exemplo de áudio no cd em anexo.

¹³ Clave: termo apropriado da música cubana, que segundo Hélio Orovio, pesquisador e musicólogo cubano, são chamados de clave os padrões rítmicos específicos (que funcionam no instrumento homônimo) e as regras subjacentes que governam esses padrões.

C

Figura 4©: Excerto do baixo executando a clave da cuíca em “O Ronco da Cuíca”.

Falando sobre o “chorus” livre de improviso, procurei remeter esse momento à seção de improvisos da prática do partido alto, deixando o esse momento de improviso no meu arranjo com duração e forma a escolha do improvisador.

Desde a introdução até os improvisos, que acontecem depois da sessão C, percebi que ao final da improvisação, a música não tinha mais para onde acontecer. Pensando nisso, resolvi colocar um novo material no arranjo, algo que fizesse ligação para a volta do tema, necessariamente uma ponte:

PONTE

The image shows a musical score for the bridge of "O Ronco da Cuíca". It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with triplets and chords. Above the staff, the chord symbols $A^7(b13)$ and $Dm^7(b9)$ are indicated. The middle staff is in bass clef and contains a bass line. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers and triplet markings. The measure number 103 is written at the beginning of the top staff.

Figura 5®: Ponte do arranjo de “O Ronco da Cuíca”

Na ponte, trabalho com um ritmo de afro-samba¹⁴, que na versão de João Bosco, está presente na introdução da música. Diferente disso, fiz uma nova melodia junto ao ritmo, variando a harmonia e tentando produzir a sensação de total conforto ao ouvinte, evidenciando os caminhos harmônicos, trazendo um relaxamento em oposição ao resto do arranjo. A partir disso, o tema flui normalmente como reexposição, terminando com uma coda que mais funciona como uma convenção para o final.

2.2 CAROLINA

"Carolina" é uma canção composta por Chico Buarque de Hollanda. Diferente de "O Ronco da Cuíca", contém diversas partes além de uma harmonia mais elaborada. Meu trabalho aqui foi adaptá-la para trio instrumental. Primeiramente estabeleci a forma, não fazendo grandes alterações:

¹⁴ Marco Pereira, um dos principais estudiosos de violão popular do Brasil, em seu livro *Ritmos Brasileiros*, conta que "Afro-samba" foi a denominação dada pela dupla Baden Powell & Vinícius de Moraes. Baden, começou a dar um tratamento diferenciado ao samba, buscando inspiração nas raízes baianas e nos elementos tradicionais de samba-de-roda e capoeira.

| Adaptação | Original |
|-----------|----------------|
| A | INTRO |
| B | A |
| C | B |
| D | C |
| Improviso | D |
| C | D.C al seno |
| D' | D(final) |
| D(final) | |

Depois disso, rearmonizei alguns pontos para que o acompanhamento conseguisse trabalhar melhor em prol da melodia e também tentando deixar mais forte o caráter de tema instrumental.

Pensando em textura, executei-a com poucos *chord melody's*, deixando pontos somente com acompanhamento do baixo e bateria, predominando o caráter de canção da composição, usando outro tipo de textura dos instrumentos para a música. Variando a melodia entre o baixo e o violão, foi acordado entre o trio que, nessa música, apenas o baixo desenvolveria o solo.

A harmonia do improviso, foi uma mutação da seção A e B, ponto que pensei em enriquecer a harmonia do solo e também encurtar a volta do tema, já que, por ter diversas seções, poderia ficar redundante uma volta desde o início do tema. A partir do improviso, foram trabalhadas algumas convenções com todo o trio, como os acentos da melodia da seção C nas três primeiras notas, mostrando um crescendo de dinâmica que acontece na transição da seção D' com o final da música. Em "Carolina" tive a intenção de valorizar o tema, não tirando o aspecto de canção da composição, com curta duração de tempo e de improvisação.

2.3 TEMPO DE AMOR

“Tempo de amor”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, é outro tema que entra no repertório como canção adaptada para o contexto de tema instrumental.

Na forma original da música, vemos uma introdução seguida de um refrão com uma estrofe A e B repetindo o refrão. Essa forma é repetida

diversas vezes na música passando por uma modulação usada como recurso de novidade do arranjo. Diferente da canção original, procurei criar um crescendo durante toda a forma da música, ou seja, do arranjo. A nova forma da música ficou assim:

| |
|----------------|
| INTRO |
| A |
| B |
| C |
| A(refrão/fine) |
| Improvisos |
| Convenção |
| D.C al Fine |

Falando sobre o crescendo do arranjo, começo a introdução com uma citação adaptada do baixo pedal de “Footprints” de Wayne Shorter¹⁵:



Após alguns compassos do baixo pedal, introduzo o tema que, na versão original, é o estribilho, e que, no novo arranjo, compõe a seção A, tendo o caráter de introduzir a música. Aqui, tive de usar alguns recursos composicionais para adaptação da melodia, já que a original é no compasso 2/4, e o ritmo da primeira seção está em “afro jazz” no compasso 6/8. Com isso, mostro excertos das duas versões para a diferenciação da adaptação:

¹⁵ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=3XvJFW0DHbU> do início até 0:30.

Figura 6: Seção A da versão original de “Tempo de Amor”

Figura 7: Seção A do arranjo para trio de “Tempo de Amor”.

Comparando as duas versões, vemos uma diferença de agrupamento das notas da segunda figura para a primeira, isso devido ao compasso composto, dando a possibilidade de um novo ritmo para o motivo do tema A, também chamado de estribilho na versão original. Outra diferenciação importante, é o material melódico contido na casa um, antes da repetição, na segunda imagem. Fiz uma espécie de ponte entre a seção A e sua repetição, introduzindo a modulação métrica que acontecerá entre a caixa dois do arranjo e a seção B.

Ainda é interessante ressaltar a modulação métrica¹⁶ presente em todo o arranjo. Com todo o caráter afro-brasileiro que existe na música de Baden Powell e Vinícius de Moraes, resolvi adotar alguns ritmos tradicionais brasileiros, nas diferentes seções da música, tanto para trazer novidades entre as seções, quanto para fazer uma ligação entre os ritmos norte americanos e os brasileiros, ambos de caráter/tradição africana. Com isso, na troca das seções A e B, usei o recurso da modulação métrica para mudar do compasso 6/8 para 2/4, mantendo o mesmo valor da colcheia na troca de compassos, mudança que é de fácil compreensão para os músicos, mas que precisa de uma certa prática para se obter a internalização dessa mudança métrica. Para os ouvintes, é algo de difícil percepção, já que fica bastante natural.

Voltando ao crescendo do arranjo, inseri a repetição da seção A, depois do B e C, agora com a harmonia um pouco menos elaborada mas com algumas diferenças no ritmo, por exemplo, onde a música alcança o ápice com o samba, a bateria aumenta sua dinâmica, bem como, todos os instrumentos. Também é onde procuro mudar a textura do violão, conduzindo a melodia com “*chord melody*”, recurso que, como já mencionei anteriormente, garante mais peso e sustentação para a melodia e para a música.

Como último tópico a ser tratado sobre esse arranjo, falo sobre a convenção que foi feita após os improvisos, rapidamente falando sobre os “*chorus*”¹⁷ de improviso que foram estabelecidos na fusão das harmonias da introdução com o baixo pedal, junto à seção C. Voltando à convenção, material melódico que serve de ponte para a reexposição do tema, ponto que dá fim àquele crescendo do arranjo, onde procurei variar a harmonia, dando mais importância ao desenho melódico e aos saltos de intervalos, deixando a ponte com mais caráter de convenção instrumental, tal como ocorre na composição “*Spain*”¹⁸, de Chick Corea.

¹⁶ Segundo Hall (1998) “O tempo é alterado de duas formas diferentes. O mesmo valor de nota pode ter a mesma velocidade no compasso com uma fórmula de compasso diferente, de modo que o ritmo torna-se maior ou menor”.

¹⁷ Segundo LEVINE(1995), “chorus” refere-se à volta completa dada no tema. Pode ser no improviso ou na exposição do tema.

¹⁸ Ver https://www.youtube.com/watch?v=a_OEJ0wqt2g entre 1:32 e 1:42.

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo de Amor". The score is written on two staves. The first staff starts at measure 45 and includes a section labeled "FINE IMPRO" with a 3/4 time signature and a section labeled "CONVENÇÃO" with a 2/4 time signature. The second staff starts at measure 60 and includes a section labeled "D.C. AL FINE" with a 6/8 time signature. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Figura 8®: Convenção como seção do arranjo de “Tempo de Amor”

2.4 CHEIO DE DEDOS

Diferente dos temas que foram mostrados até agora, “Cheio de Dedos”, do compositor Guinga, não é uma canção, e sim uma peça para violão solo. Em busca de mais um desafio para o repertório, procurei encontrar um tema que tivesse um nível técnico desafiador, tanto no meu instrumento, o violão, quanto para os outros músicos do trio.

Nesse tema, procurei obedecer a forma original da música, já que se trata de uma peça toda composta na partitura com poucos espaços para improvisos, tanto de arranjo quanto de melodia. Se me pedissem para definir essa música em uma palavra, essa seria “espaços”. Por ter uma melodia tão densa e por ser uma peça de violão que deixa claro que a melodia não precisa de um acompanhamento, já que o violão é instrumento que pode se acompanhar sozinho, fica o desafio de transformar o acompanhamento do baixo e da bateria em algo que some na música, tentando não cair no acompanhamento que já está no tema original do violão. A alternativa que encontrei para conseguir esse resultado, foi aproveitar os espaços que a melodia e o arranjo dão para a música, que são muito sutis mas que funcionam se bem aproveitados. Trata-se da orquestração ou arranjo de um tema de violão para a formação de trio.

Começando pelo contrabaixo, procurei explorá-lo mais do que um simples acompanhamento, fazendo com que ele execute parte da melodia, deixando espaços onde só ele apareça, aproveitando a ideia de usar os espaços que a melodia nos fornece. Logo na introdução, compus a única frase

que não faz parte do arranjo original, tentando deixar minha marca no arranjo, fazendo o baixo se desvencilhar do acompanhamento.



Figura 9®: Frase do baixo na introdução do arranjo de “Cheio de Dedos”.

Agora, mostro a mesma frase junto aos demais instrumentos na partitura:

Musical score for the introduction of "Cheio de Dedos". It features a grand staff with a treble clef (guitar) and a bass clef (bass). The bass line is the same as in Figure 9. The guitar part consists of chords and arpeggios. Above the guitar staff, the following chords are indicated: Cm7(9), B7(#9), Ebmaj7/Bb, Ebmaj7/A, Ab7(#11), G(b13), and Dbmaj7(#11). Below the bass staff, there is a guitar tablature line with 'x' marks indicating fretted notes and rhythmic notation.

Figura 10®: Frase do baixo na introdução com os demais instrumentos na grade de “Cheio de Dedos”

Outra forma que procurei trabalhar, foi aproveitando pontos da melodia em que o baixo poderia executá-la junto ao violão, dando nova textura ao arranjo e trazendo novidades para o ouvinte:

Musical notation showing the bass line and guitar accompaniment for "Cheio de Dedos". It features a grand staff with a treble clef (guitar) and a bass clef (bass). The bass line is the same as in Figure 9. The guitar part consists of chords and arpeggios. Above the guitar staff, the chord C6 is indicated.

Figura 11: Frase executada pelo baixo junto ao violão em “Cheio de Dedos”

Agora falando da bateria, sendo o instrumento que mais faria a função de conduzir a música, procurei usar pequenos motivos rítmicos derivados de passagens dos temas para acrescentar ao acompanhamento da bateria. Nesse

exemplo, mostro as duas semicolcheias executadas pela caixa na notação tradicional da bateria, sincronizadas com as mesmas duas semicolcheias executadas pelo violão, em contrapartida ao motivo executado pelo baixo, mostrando uma certa sincronia da bateria com a melodia da música, enriquecendo seu acompanhamento, tornando-o mais motivico.



Figura 12: Excerto de frase da bateria imitando o violão.

Nesse outro exemplo, mostro dois diferentes acompanhamentos de caixa dando a ideia de uma melodia que, pode ser notada a partir das variações feitas pelo instrumento. Se notarmos as variações de caixa, vemos um sentido melódico de antecedente consequente nas duas frases de caixa do compasso 11 ao 17.



Figura 13: Excerto de acompanhamento da bateria mostrando a ideia melódica.

Outra forma de abordagem da bateria, foi criando convenções onde todo o trio tocasse junto, mais uma vez, aproximando a bateria de uma ideia de melodia aproveitando todas suas peças, como podemos ver da convenção dos compassos 43 ao 46:

The image shows a musical score for three instruments: piano (top), bass (middle), and drums (bottom). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 45, indicated by a '45' above the piano staff. The piano part has a melodic line with some accidentals. The bass part has a rhythmic line with some rests. The drum part has a complex rhythmic pattern with 'x' marks above some notes. The second system continues the music for all three instruments.

Figura 14®: Convenção feita por todos instrumentos em “Cheio de Dedos”.

Fechando a exposição de arranjo de “Cheio de Dedos”, falo sobre dois momentos do arranjo onde se alcançou diferentes “climas”. Primeiramente, na seção C do arranjo, temos uma variação rítmica do baixo criando um momento de suspense para a entrada de uma convenção feita por todo o trio. Gostaria de testemunhar aqui, que essa linha do baixo sugerida por Saulo Poletto, trouxe ordem para aquele momento do arranjo, causando uma diminuição de dinâmica da música, algo que aumentou o efeito da passagem e que só foi alcançada na prática do grupo, indo além da partitura. Mostro aqui a linha do baixo isolada, em seguida, ela junto aos demais instrumentos.

The image shows a single musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is labeled with a 'B' in a box at the beginning. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The notes are: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

Figura 15: Excerto de acompanhamento executado pelo baixo em “Cheio de Dedos”.

Figura 16©: Excerto de acompanhamento executado pelo baixo com os demais instrumentos na grade de “Cheio de Dedos”.

O segundo momento, é uma convenção de dinâmica proposta pelo trio, sendo a passagem de um “chorus” da música para outro. Aqui, trabalhamos um crescendo de dinâmica executado pelos três instrumentos.

Figura 17©: Excerto da grade mostrando a convenção de dinâmica do trio.

2.5 PROCESSOS INTERPRETATIVOS NA MÚSICA POPULAR

Nesse tópico, procuro abordar o resto do repertório que foi pensado, ensaiado, executado e que fez parte da apresentação final desse trabalho. Ponho como título processos interpretativos, pois tratamos essa parte do repertório, não mais através da construção de arranjos, como os vistos e analisados anteriormente, mas através de processos interpretativos comuns na prática da música popular, funcionando da seguinte maneira que descrevo a seguir:

Primeiramente, usa-se uma “*lead sheet*” como base para o estudo e execução de um tema específico. Aqui vou usar como exemplo, uma música que faz parte do repertório, “*Maria Moita*” de Carlos Lyra & Vinícius de Moraes. Então, determina-se como o tema vai começar e terminar. Nesse caso, sugeri uma curta introdução sendo executada por todos instrumentos, exceto de melodia que busquei de uma versão que escutei de “*Maria Moita*” na internet de Rosália de Souza e também do guitarrista e compositor James Liberato, com quem tive a oportunidade de tocar com o mesmo combinado para introdução:

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff are the following chords: Gm7, Gm/F#, Gm/F, Cmaj7/E, Eb7(9), D7(9), Gm7, and C7(9). The second staff starts with a measure rest labeled '5' and then contains a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Above this staff are the same chords as the first staff: Gm7, Gm/F#, Gm/F, Cmaj7/E, Eb7(9), D7(9), Gm7, and C7(9). The piece ends with a double bar line.

Figura 18: “*Riff*” usado como introdução em “*Maria Moita*”

Essa introdução faz parte de outra música, é o “*riff*”¹⁹ principal de “*Smoke on the Water*”, da banda de rock *Deep Purple* com certas alterações rítmicas adaptadas ao samba/salsa. Ainda sobre a apropriação e definição de introdução e de final da música, esse “*riff*” pode servir na música para ligar diferentes seções, bem como, as trocas de “*chorus*” na música.

Após determinado início e final da música, decidimos como será a levada dela para que todos músicos possam tocá-la e pensá-la da mesma forma. Estabelecendo a levada samba/salsa, todos entendem que podem executá-la como um samba usando alguns elementos da salsa, como por

¹⁹ Segundo o site WIKIPÉDIA, Um riff é uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento. Riffs, geralmente, formam a base harmônica de músicas de jazz, blues e rock. Riffs são, na maioria das vezes, frases compostas para guitarra elétrica, mas, muitas vezes, podemos encontrar músicas com riffs compostos para outros instrumentos como baixo, piano, teclados, órgão etc. Basicamente, qualquer instrumento pode tocar um riff.

exemplo, o uso do “*montuno*”²⁰ pelo pianista, durante alguma passagem da música. Esse tipo de processo leva em consideração a bagagem de todos os músicos que estão presentes, já tendo preestabelecidos alguns ritmos e que precisam somar à música, criando a identidade do conjunto que ali executa o novo arranjo.

Por último, se estabelece, coletivamente, a melodia junto à harmonia, fazendo possíveis modificações da rítmica da melodia e reharmonização, caso a melodia exija. Em “Maria Moita”, foi preciso adaptar a harmonia da parte A, deixando a reharmonização para a parte B, transformando a melodia ritmicamente para se adaptar ao samba/salsa:

The image shows a musical score for the original theme of "Maria Moita". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the first line of the melody with the following chords: Am6, G#°, C7/G, F#°(b13), F7, E7(b9), Am7, and D7(9). A bracket above the last two measures indicates a first ending ("1ª vez"). The second staff contains the second line of the melody with the following chords: Am7, Am7, D7(9), Am7, and D7(9). A bracket above the first two measures indicates a second ending ("2ª vez").

Figura 19: Tema original de “Maria Moita”.

The image shows a musical score for the author's interpretation of the theme of "Maria Moita". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled 'A' and contains the first line of the melody with the following chords: Gm7, Gm/F#, Gm/F, Cmaj7/E, Eb7(9), D7(9), Gm7, and C7(9). The second staff is labeled 'B' and contains the second line of the melody with the following chords: Gm7, Dm7, Gm7, and Ebmaj7. A bracket above the first two measures of the second staff indicates a second ending ("2.º").

Figura 20: Interpretação feita por mim do tema de “Maria Moita”

Aqui, vemos o caráter improvisatório empregado na interpretação da melodia. Analisando a segunda figura, percebemos a diferença de motivos rítmicos em relação à primeira, levando em consideração que é uma transcrição do que foi executado por mim, adaptando-a com o ritmo executado na música, com alguma inflexões motívicas que achei interessantes.

²⁰ Segundo OROVIO(2004), montuno é a figura de ostinato que acompanha a seção, quando descreve um vamp de piano repetido e sincopado, geralmente com movimento cromático de fundamentais.

3. PROCESSOS DE ENSAIO, GRAVAÇÃO E SHOW

3.1 ENSAIOS

No segundo semestre de 2015, com a necessidade de pôr em prática os arranjos e rabiscos que já tinham sido concluídos ou estavam em processo final, convidei os alunos do Bacharelado em Música Popular da UFRGS, o baterista Kelvin Venturin e o baixista Saulo Poletto, para iniciar a dinâmica de ensaios com o propósito da realização da apresentação, motivo principal de todo esse trabalho. Ambos, aceitaram, imediatamente, fazer parte, fato que me deixou muito surpreso e ao mesmo tempo foi motivador.

Com isso, estabelecemos um encontro semanal, onde colocamos em prática meus arranjos e ideias para o show. O local de ensaios, variava entre o estúdio Mezzo, localizado em Canoas, a sala 83 do Instituto de Artes da UFRGS e, eventualmente, os estúdios Musitek e Floyd, ambos em Porto Alegre.



Figura 21: O trio: Saulo Poletto (a esquerda), Vagner Frey (centro) e Kelvin Venturin (a direita).

A partir dos ensaios, fomos apontando problemas nos diversos arranjos já compostos. Explicitando alguns problemas aqui, falo sobre algo que tratei na justificativa na página 13, sobre o domínio do acompanhamento da música, fato que Saulo explicou em um dos nossos encontros “... Cara, se eu não me sentir

à vontade, prefiro nem improvisar...”. Voltando a MONSON (1996), onde um acompanhante desinteressado pode atrapalhar até o mais brilhante solista.

Nesse caso, Saulo se referia a estar ciente da harmonia da música e também da forma como Kelvin e eu estávamos conduzindo a música, visto que nós dois, um pouco menos experientes no conceito de improvisação de BITTENCOURT (2006), não deixamos Saulo à vontade para que assim pudesse trabalhar a improvisação na música. Ainda sobre esse assunto, posso dizer que esse conceito de improvisação foi algo que, aos poucos, foi sendo adotado por cada integrante do trio posto que, hoje, depois de todo o trabalho realizado, estamos mais lúcidos em relação a esse conceito. Portanto, a improvisação é algo que deve ser amadurecida na prática de grupo, conclusão que tiro depois de mais de quatro meses de convivência, experiência, ensaio e dedicação ao trio.

Também pude notar nos ensaios, as diferenças dos músicos com quem eu estava trabalhando. Saulo, é um músico muito intuitivo e acostumado a trabalhar com a improvisação durante a performance. Observando isso, fui percebendo que trazer arranjos e linhas de baixo escritos para ele, muitas vezes, atrapalhava sua performance, pois o deixava preso ao que estava escrito no papel. Com isso, procurei trazer para o ensaio pequenas ideias que o ajudariam a desenvolver mais coisas, bem como cifras, deixando Saulo ciente apenas da estrutura da música.

Diferente de Saulo, Kelvin é um músico que responde bem a arranjos e linhas escritas na partitura, se dedicando em executar o que está escrito, tentando alcançar o resultado desejado. Ao longo dos ensaios, percebi que deixar Kelvin muito livre para criar dentro do arranjo, por vezes, travava sua criatividade, preferindo ter o arranjo pronto para saber o que fazer em muitos pontos, podendo a partir disso ter ideias na música.

3.2 GRAVAÇÃO DE VIDEOCLÍPE

Depois de iniciado os ensaio com o trio, e com o repertório já definido, lasmine Dornelles, estudante do bacharelado em cinema da UFPEL com experiência na gravação de curta metragens além de ter a pratica musical

desde criança, me sugeriu a ideia de realizar uma sessão de gravação do show com o trio em formato de videoclipe, visando ampliar meu trabalho e também estabelecendo uma parceria com o Núcleo de cinema da UFPEL, onde estuda.

Achando essa ideia muito boa, fui falar com meu orientador Julio Herrlein sobre a possibilidade de realizar essa sessão de gravações no estúdio SOMA²¹ de Porto Alegre. Com a disponibilidade de horário para o Projeto de Graduação em Música Popular, foram cedidas 15 horas no estúdio SOMA para que pudéssemos realizar a gravação dos videoclipes.

Com isso, o segundo passo era elaborar um cronograma de como funcionaria todo o processo, bem como, decidir também de que forma seria a captação de som, já que a parte de vídeo seria toda dirigida por Iasmine Dornelles.²² Foi decidido, por Júlio e eu, que a captação de áudio seria de forma ao vivo, com o violão elétrico e o baixo ligados “em linha” e a bateria devidamente microfonada.

As gravações e filmagens, aconteceram no estúdio A, nas dependências do estúdio SOMA, nos dias 30 e 31 de outubro de 2015 com a operação de som dos técnicos: Cassiano Kopplin Dal’Ago e Richard Thomaz. A parte de imagem e vídeo foi dirigida pelo núcleo de cinema da UFPEL, composto por Isabella Rossetto - direção de arte, making of e montagem, Analu Favretto - assistência de fotografia, operadora de câmera, iluminação, Ana Paula Casagrande - assistência de fotografia, operador de câmera, iluminação, Quézia Pinheiro - direção de fotografia, operadora de câmera, montagem e finalização e Iasmine Dornelles – Direção e montagem. Os músicos presentes, eram Kelvin Venturin na bateria, Saulo Poletto no baixo-elétrico com a participação de Giordano Barbieri nos teclados e eu no violão. Dividimos 7 horas de gravação para cada dia, sendo regidas as gravações por música, após os *take’s* de música e de vídeo serem considerados satisfatórios para ambos os diretores. Pude observar, ao longo das gravações, que algumas músicas precisavam de mais *take’s*, para funcionarem perfeitamente com o trio.

²¹ As disciplinas de Prática Musical Coletiva, Prática de Estúdio Digital e Projeto de Graduação em Música Popular são sediadas no Estúdio SOMA de Porto Alegre.

²² A parte de captação de vídeo e imagem ficou a cargo do núcleo de cinema da UFPEL portanto não cabe a mim relatar as experiências técnicas e específicas.

Usando de exemplo, “Cheio de Dedos, música que exige bastante técnica, que funcionou melhor depois de muitas tentativas. Concluiu que isso se deve ao aquecimento dos músicos, acarretando numa melhor performance ao longo de várias tentativas.



Figura 22: Registro do primeiro dia de gravação e filmagem, na foto: o trio, o núcleo de cinema da UFPEL e Cassiano Dal'Ago (técnico do estúdio soma).

3.3 O RECITAL DE GRADUAÇÃO

Após, ter completado algumas etapas importantes do projeto, procurei um lugar que fosse acessível para que o recital, registro parcial da realização desse Projeto de Graduação, ocorresse. Entre alguns lugares pesquisados, escolhi o Café Bertoldo da Casa de Teatro de Porto Alegre, por ter uma agenda condizente com o meu planejamento, bem como, uma boa estrutura e ambiente para a apresentação.

Quanto a divulgação, explorei o recurso das redes sociais, usando o *facebook* como principal veículo de divulgação.



Figura 23: Cartaz de divulgação do show “Temas Brasileiros em Trio” produzido por Gabriela Heberle.

Criando um evento no Facebook, procurei divulgá-lo durante toda a semana antecedente ao show. Acredito que tenha sido uma boa abordagem, apesar de ter pecado em não adotar outras estratégias de divulgação como, a colocação de cartazes na rua o que potencializaria minha divulgação.

A apresentação aconteceu de forma tranquila e positiva, sem grandes problemas técnicos, já que fui bem organizado quanto a isso, visitando o local um dia antes para me preparar para algum imprevisto de equipamentos. A passagem de som, aconteceu duas horas antes, fato que também ajudou no bom acontecimento da apresentação, visando regular volumes dos instrumentos e melhor direcionamento do som ao público.

Levantando algumas observações, notei que uma música colocada de última hora no repertório pode ser arriscada, debilitando a qualidade do espetáculo. Na manhã do dia 05 de novembro, dia da apresentação, no ensaio com o trio e Giordanno Barbieri, resolvemos adicionar “Inútil Paisagem”, devido ao resultado de nossa execução e boa aceitação dos músicos no ensaio. Apesar disso, em casa, escutando o resultado final da performance dessa música, notei que ela teve alguns problemas, podendo ser repensada a ideia de adicionar músicas que não estejam maduras o suficiente de última hora ao repertório. Levando em consideração que, é perfeitamente normal esse tipo de

acontecimento, onde às vezes, a nova música é combinada minutos antes da performance, correndo o risco do resultado ser ótimo ou péssimo, dependendo da experiência dos músicos que estão executando e o conhecimento da música dos mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levantando a pergunta: O que meu trabalho alcançou? Primeiramente, me dá muito orgulho do que foi alcançado, pensando em todas as pessoas que se envolveram para que isso tudo pudesse acontecer.

Além de concluir o projeto de graduação em música, termino essa etapa com um espetáculo pronto para ser levado para frente e apresentado em muitos lugares. Fazendo um distanciamento, vejo um trio amadurecido de ideias musicais e da prática do seu repertório, com muita vontade de aprender e de praticar tudo que alcançou. Vejo também, a criação da figura do artista e músico Vagner Frey, tendo seu nome e rosto estampado em cartazes de divulgação, criando uma identidade junto ao seu som e com muito material para ser mostrado ao público.

Ainda fazendo um distanciamento, acredito que meu trabalho alcançou o objetivo de retratar uma prática que vem sendo feita há quatro anos na UFRGS. O “Temas Brasileiros em Trio”, nada mais é que, a conclusão de toda a minha formação no curso, mostrando o que pratiquei durante a graduação e o que foi desenvolvido e aprendido. Acredito que, ficará o registro do que a primeira turma do curso de música popular da UFRGS praticava, bem como sua identidade e objetivos.

Com o processo de criação desse memorial descritivo, me aproximei da bibliografia que fala sobre a prática da música popular, em especial sobre a prática do jazz brasileiro. Com isso, descobri que conceitos que gostaria de colocar no papel, ou seja, desenvolver uma teoria sobre eles, já estavam desenvolvidos num âmbito teórico por outros músicos. Isso, pensando no futuro, me ajudou a amadurecer as ideias e também desenvolver um pensamento crítico sobre a música que pratico.

Pensando adiante, quero elevar ao máximo o estudo da prática em conjunto, principalmente, na área do jazz brasileiro e do trio instrumental. Contudo, acredito que esse continuará sendo meu objetivo de pesquisa, no qual pretendo continuar praticando e desenvolvendo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960. pág. 294.
- BITTENCOURT, Alexis da Silveira. **A Guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**. Tese de Mestrado. São Paulo: Unicamp, 2006.
- CENTER FOR JAZZ STUDIES COLUMBIA UNIVERSITY. Jazz Glossary. Disponível em: http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/j/jam_session.html Acesso em 01 de dezembro de 2015.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook: João Bosco vol.2**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook: bossa nova vol.2**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2009.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook: Vinícius de Moraes vol.1**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2010.
- COOK, Nicholas. **Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros**. Trad. Fausto Borém. Per Musi, v.16, p. 7-20: 2007.
- FARIA, Nelson. **Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- FARIA, Nelson. **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**. Editora Lumiar. Rio de Janeiro, 2010.
- GOMES, Marcelo Silva. **O Samba na Música Instrumental Brasileira: 1978 a 1998**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Mackenzie, 2003.
- GOMES, Marcelo Silva. **Samba-jazz aquém e além da bossa-nova: Três Arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. Tese de Doutorado. São Paulo: Unicamp, 2010.
- GUEST, Ian. **Arranjo, Método Prático Vol I**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HERRLEIN, Julio Cesar da Silva. **Uma forma de sentir o tempo: Investigações sobre temporalidade em um portfolio de composições**. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 2014.
- HALL, Anne. **“Studying Rhythm”**. 3ª Ed. New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- LEONARD, Hal. **“The real book vol.1”** Spi edition. 1988.
- LEVINE, Mark. **“The Jazz Theory Book”**. Sher Music Company. Retrieved 1 September 2011.
- MONSON, Ingrid. **Saying Something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

OROVIO, Helio 2004. "**Cuban music from A to Z**". Tumi, Bath. p.141

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolight Produções Artísticas, 2007.

PIEADADE, A.T.C. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, ANPPOM/Ed da Unicamp, v. 11, n. 1, p. 113-123, 2005.

PRASS, Luciana; ZANATTA, Luciano de Souza, ABREU, Caroline Soares de; MATTOS, Fernando Lewis de; CARPENA, Lucia Becker; BRAGA, Reginaldo Gil. **Proposta de criação da ênfase Bacharelado em Música: Música Popular**. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Digi.

RÊGO, José Carlos. **Dança do Samba – Exercício do Prazer**. Rio de Janeiro: Aldeia, 1996.

SOKOLOW, Fred. "**Building A Jazz Chord Solo**". Milwaukee: Hal Leonard Books, 2005.

DISCOS:

COREA, Chick. *Light as a Feather*. In: **Return to forever**. Polydor, 1973. LP. Faixas 9 (9 minutos e 51 segundos).

SHORTER, Wayne. *Adam's Apple*. Blue Note, 1966. LP. Faixa 4 (7 minutos e 41 segundos).

ANEXOS

Anexo 1 – Lista de Conteúdo do CD/DVD

Anexo 2 – Grade de “O Ronco da Cuíca”

Anexo 3 – “*Lead Sheet*” de “Carolina”

Anexo 4 – Grade de “Tempo de Amor”

Anexo 5 - Grade de “Cheio de Dedos”

Anexo 6 - “*Lead Sheet*” de “Maria Moita”

Anexo 7 - “*Lead Sheet*” de “Inutil Paisagem”

Anexo 8 - “*Lead Sheet*” de “Balada Litorânea”

Anexo 9 - “*Lead Sheet*” de “Canto de Ossanha”

CONTEÚDO DO CD/DVD

“TEMAS BRASILEIROS EM TRIO”

Arranjos de Vagner Frey

Recital de Graduação, gravado no dia 05 de novembro de 2015

Café Bertoldo - Casa de Teatro de Porto Alegre

TRACK # 1 – *Tempo de Amor – Baden Powell & Vinícius de Moraes*

TRACK # 2 – *Carolina – Chico Buarque de Hollanda*

TRACK # 3 – *Cheio de Dedos - Guinga*

TRACK # 4 – *O Ronco da Cuíca – João Bosco & Aldir Blanc*

TRACK # 5 – *Canto de Ossanha – Baden Powell*

TRACK # 6 – *Balada Litorânea – Giordano Barbieri*

TRACK # 7 – *Inútil Paisagem – Tom Jobim*

TRACK # 8 – *Maria Moita – Carlos Lyra & Vinícius de Moraes*

Vagner Frey – Violão

Kelvin Venturin – Bateria

Saulo Poletto – Contrabaixo

Giordano Barbieri – Teclado

Julio Herrlein – Captação de Áudio

Giuliana Heberle – Captação de Vídeo

VÍDEO E ÁUDIO ONLINE:

Recital completo (apenas áudio): <https://soundcloud.com/vagner-frey-15540122/sets/recital-de-gradua-o-casa-de>

“O Ronco da Cuíca” – Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0mSR3w8Z6l0>

O Ronco da Cuíca

Arranjo: Vagner Frey 2015

João Bosco & Aldir Blanc

INTRO ♩=130 Partido Alto

Guitarra de jazz

Baixo elétrico

Bateria

6

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

11

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

2

15

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

19

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

23

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

29 **A**

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

A'

35

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

41

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

48

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

53

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

B

57

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

63

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

69

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

C

73

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

79

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

85

Improvise livre de guitarra e bateria

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

91

PONTE

Bm⁷(b⁵)

A^{maj}⁷

Dm⁷(¹¹/₉)

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

97

B^bmaj⁷

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

6

101 *Em*^{7(♭5)} *B♭maj*⁷ *A*^{7(♭13)} *Dm*⁷⁽¹¹⁾

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

A

106

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

A'

112

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

119

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

B'

124

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

130

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

134

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

C'

140

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

146

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

CODA

152

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

158

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

162

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

Carolina

51

Harmonização: Vagner Frey 2015

Chico Buarque

♩ = 50 **Bossa Nova/ Bolero**

A Fmaj7(#5) Fmaj7 Em11 Eb9

4 Dm^{maj}7 Am7 D7b9 G13 Ab13

B Csus4 Bb13 Am7 Dm9 Ab13

12 G13 Gm7 C7(b9)

C Fmaj7(9) F6/9 Em11 Eb9

20 Dm#5 G13 Cm7 Fsus4 F7(b9)

D Bbmaj7 Bbm6 A(b13) Eb9 Dm11 G(b13) G13

28 Gm7 C7(b9) F6 Eb6

E Fmaj7(#5) Fmaj7 Em11 Eb9 Dm^{maj}7 Am7 D7b9 G13 Ab13

40 Csus4 C7(9) Fmaj7(#5) Ab13 G13 Gm7 C7(b9)

C

2

49 $B\flat m^6$ $A m^7$ $F\%_6$ $E m^{11}$ $E\flat^9$

53 $D m^{maj7}$ G^{13} $C m^7$ $F s u s^4$ $F^7(\flat^9)$

D

57 $B\flat m^{maj7}$ $B\flat m^6$ $A(\flat^{13})$ $E\flat^9$ $D m^{11}$ $G(\flat^{13})$ G^{13}

61 $C^7(9)$ $C/B\flat$ A^\emptyset $D^7(\flat^9)$

D'

65 $G m^7$ $A m^7$ $B\flat m^6$ $A(\flat^{13})$ $E\flat^9$ $D m^{11}$ $G(\flat^{13})$ G^{13}

69 $G m^7$ $C^7(\flat^9)$ $G\flat m^{maj7}$ $F m^{maj7}(\sharp^5)$ **Fine**

TEMPO DE AMOR

ARRANTO: VAGNER FREY 2015

BADEN POWELL & VINICIUS DE MORAES

♩ = 60
"FOOTPRINTS"

INTRO

JAZZ GUITAR

ELECTRIC BASS

DRUM SET

♩ = 60

3

A Cm7 SEGUNDA VEZ EM OITAVAS

J. GTR.

E. BASS

DR.

5

Cm7 B° Cm7 G7/B G/Bb Am7(b5) Abmaj7 G7(b13)

Cm7 B° Cm7 G7/B G/Bb Am7(b5) Gbmaj7 G7

J. GTR.

E. BASS

DR.

2

9 1. Cm7 Dbmaj7 8° Cm7 Cm7 Dbmaj7 8°

J. GTR.

E. BASS

DR. 1.

13 2. 8 Dbmaj7 G13 Gb(#11) Eb9

J. GTR.

E. BASS

DR. 2.

18 Dm7(b5) F6/Ab G7

J. GTR.

E. BASS

DR. 2.

C PARTIDO ALTO

22

J. GTR. *Abmaj7* *Bb7* *Dbmaj7*

E. BASS *Abmaj7* *Bb7* *Ebmaj7*

DR.

26

J. GTR. *Am7(b5)* *D7* *G7*

E. BASS *Am7(b5)* *D7* *G7*

DR. (A)

30

A *Cm7* *Fm7* *G/Bb*

J. GTR.

E. BASS

DR.

34

Cm7 *B°* *Cm7* *G7/B* *G/Bb*

J. GTR.

E. BASS

DR. 2

39 Am7(b5) Abmaj7 G7(b13) Cm7 F7

J. GTR. E. BASS DR.

GLISS.

44 FINE IMPRO

J. GTR. E. BASS DR.

48 Abmaj7 Bb7

J. GTR. E. BASS DR.

52 Ebmaj7 Am7(b5) D7 G7

J. GTR. E. BASS DR.

58 **CONVENÇÃO**

J. GTR.

E. BASS

Dr.

61

J. GTR.

E. BASS

Dr.

D.C. AL FINE

6

6

D.C. AL FINE

Cheio de Dedos

Arr: Vagner frey 2015

♩ = 90

Guinga

INTRO

Violão

Baixo elétrico

Bateria

♩ = 90

$Cm^{7(9)}$ $B7(\#9)$ $Ebmaj7/Bb$ $Ebmaj7/A$

4

Vi.

Baixo e.

Bat.

$Ab7(\#11)$ $G(b13)$ $Ebmaj7/G$

6

Vi.

Baixo e.

Bat.

$Cm^{7(9)}$ $B7(\#9)$ $Ebmaj7/Bb$ $Ebmaj7/A$ $Ab7(\#11)$ $G(b13)$ $Dbmaj7(\#11)$

2

10 **A** Cm7(9) Fm7(9) Eb7(9) Ab7(#11) G7(b13) G7(b9)

Vi.

Baixo e.

Bat.

14 Cm7(9) Fm7 Ab(13) Db7(9) C7(#9) Fm7 B13

Vi.

Baixo e.

Bat.

18 Bb13 Ebmaj7 BREK F#13 F#m7

Vi.

Baixo e.

Bat.

22 G13 B7(#9) Ab13 G13 G7(b9)

Vi.

Baixo e.

Bat.

25 Cm7(9) Fm7(9) Eb7(9) Ab7(#11) G7(b13) G7(b9) Cm7(9)

Vi.

Baixo e.

Bat.

29 Fm7 Ab(13) Db7(9) C7(#9) Fm7 B13 Bb13

Vi.

Baixo e.

Bat.

33 Ebmaj7 BREK F#13 F#m7 C6

Vi.

Baixo e.

Bat.

37 B F#m7(11) F° Em7(9) CLIMA.....

Vi.

Baixo e.

Bat.

41

Vi.

Baixo e.

Bat.

45

Vi.

Baixo e.

Bat.

Gmaj⁷⁽⁶⁾ F#m^{6(maj7)}

49

Vi.

Baixo e.

Bat.

Ebm^{6(maj7)} Cm^{6(maj7)} C

52

Vi.

Baixo e.

Bat.

3



54

Vi. *p*

Baixo e.

Bat.

Em⁷⁽¹¹⁾ Fmaj^{7/A}⁵

57

Vi. *ff*

Baixo e.

Bat. *D.S. al Coda*

G^(b13) Fmaj^{7/A} G^(b13) *D.S. al Coda*

59

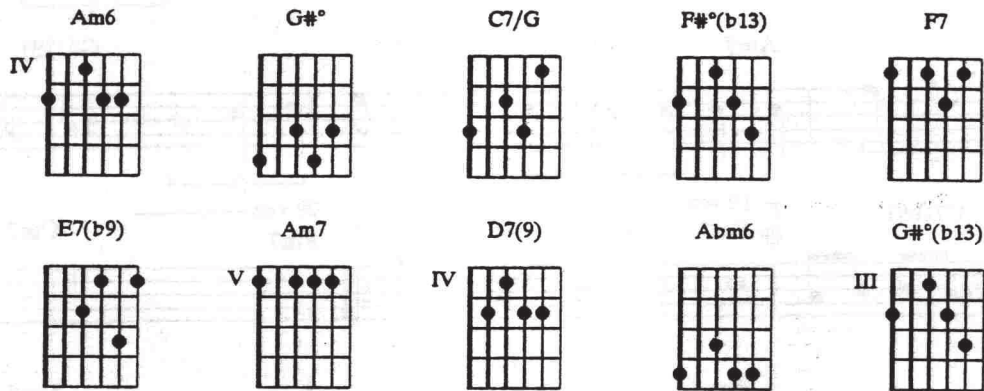
Vi.

Baixo e.

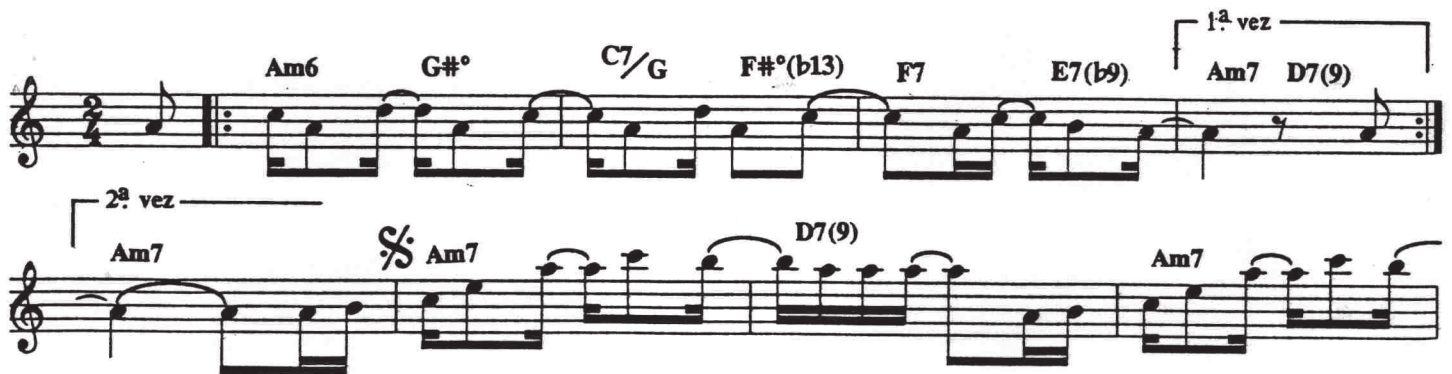
Bat.

Maria Moita

CARLOS LYRA E VINICIUS DE MORAES



Am6 G#° C7/G F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9) Am6 G#° C7/G F#°(b13)
 Nasci lá na Bahia De mu—cama com feitor Meu pai dormia em cama Minha mãe
 F7 E7(b9) Am7 D7(9) Am7 / D7(9) / Am7 / D7(9) / Am6
 no pisa—dor Meu pai só dizia assim: Venha cá! Minha mãe dizia “sim” Sem falar Mulher que
 G#° C7/G F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9) Am6 Abm6 C7/G F#°(b13) F7
 fala muito Perde logo o seu amor Deus fez primeiro o homem A mulher
 E7(b9) Am7 D7(9) Am6 Abm6 C7/G F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9)
 nasceu depois Por isso é que a mulher Trabalha sempre pelos dois Homem
 Am7 / D7(9) / Am7 / D7(9) / Am6 Abm6 C7/G
 acaba de chegar Tá com fome A mulher tem que olhar Pelo homem E é deitada, em pé
 F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9) Am6 G#°(b13) C7/G F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9)
 Mulher tem é que traba—lhar O rico acorda tarde Já começa a resin—gar O
 Am6 G#°(b13) C7/G F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9) Am7 / D7(9) / Am7
 pobre acorda cedo Já começa a traba—lhar Vou pedir pro meu Babalorixá Pra fazer uma
 / D7(9) / Am6 G#°(b13) C7/G F#°(b13) F7 E7(b9) Am7 D7(9)
 oração pra Xangô Pra pôr pra traba—lhar Gente que nunca traba—lhou



The musical score consists of four staves of music in treble clef, with a 4/4 time signature. The first staff begins with a D7(9) chord and a series of eighth notes. The second staff contains a double bar line with a first ending (1ª vez) and a second ending (2ª vez), both leading to Am7 and D7(9) chords. The third staff continues the melodic line. The fourth staff concludes with a double bar line and a final chord.

Chords indicated above the notes:

- Staff 1: D7(9), Am6, G#°, C7/G, F#°(b13), F7, E7(b9), Am7, D7(9)
- Staff 2: Am6, Abm6, C7/G, F#°(b13), F7, E7(b9), Am7, D7(9)
- Staff 3: Am6, Abm6, C7/G, F#°(b13), F7, E7(b9), Am7, D7(9)
- Staff 4: Am6, G#°(b13), C7/G, F#°(b13), F7, E7(b9), Am7, D7(9)

Additional markings include a treble clef, a 4/4 time signature, and a double bar line with first and second endings. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA.

Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.

Inútil Paisagem (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira)

Songbook □ Tom Jobim

A6 Ab7M(6) G7M(#11) F#7(b13) Bm7(9)

Dm Dm(7M) Dm7 Dm6 C#7(13) C#7(b13)

F#⁷(9) F#7(b9) B7(#9) E7(#9) A7(13)

D7(9) A7M 1. Bb7(13) 2. Bb7(9 #11) A7M

Bb7(9 #11) A7M

fade out

Copyright by ALOYSIO DE OLIVEIRA Todos os direitos reservados.

Copyright by JOBIM MUSIC.

Rua Visconde de Pirajá, 414/604 - Fones: (021)521-2271 (021)521-6548 - Fax: (021)267-3393

Rio de Janeiro - Brasil. Todos os direitos reservados.

Copyright by IPANEMA MUSIC, C/O SONGWRITERS GUILD OF AMERICA

276 Fifth Avenue, New York, New York, 10001

Brasil. Todos os direitos reservados. - All rights reserved

Balada Litorânea

66

Giordano Barbieri

Intro

Piano

The introduction consists of eight measures. The right hand has whole rests. The left hand plays a sequence of chords: F major (F-A-C), G minor (G-Bb-D), F major (F-A-C), G minor (G-Bb-D), F major (F-A-C), G minor (G-Bb-D), F major (F-A-C), and G minor (G-Bb-D). The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4.

Pno.

This system contains measures 9 through 13. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 11 and another triplet in measure 13. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Measure 13 ends with a sharp sign (#) above the bass line, indicating a key change to Bb major.

Pno.

This system contains measures 14 through 18. Measure 14 starts with a triplet of eighth notes in the right hand. The piece concludes with a first ending bracket over measures 17 and 18, labeled "1. Fim".

Pno.

This system contains measures 19 through 22. Measure 19 has a bracketed section labeled "[B]". A second ending bracket covers measures 20 and 21, labeled "2.". The key signature changes to Bb major.

Pno.

This system contains measures 23 through 26. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 26. The left hand continues with harmonic accompaniment.

26

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

[C]

38

Pno.

Improviso livre
sobre Ab7+|
Db7+, depois volta intro, parte A e
fim.

Canto de Ossanha (Baden Powell/Vinícius de Moraes)

Songbook □ Bossa Nova

The musical score consists of ten staves of music in 2/4 time, written in a key signature of two flats (Bb and Eb). The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: Cm, Cm/Bb, A°, Ab6
- Staff 2: Cm, Cm/Bb, A°, Ab6, Cm
- Staff 3: Cm/Bb, A°, Ab6, Cm, Cm/Bb
- Staff 4: A°, Ab6, Cm, Cm/Bb, A°
- Staff 5: Ab6, Cm, Cm/Bb, A°, Ab6
- Staff 6: Cm, Cm/Bb, A°, Ab6, Cm
- Staff 7: Cm/Bb, A°, Ab6, C⁵
- Staff 8: Gm7, C7(9), E7(#9), 1: vez Am7, D7(9), G7(9)
- Staff 9: 2: vez Dm7, G7(9), Cm

Copyright by BADEN POWELL.

Copyright by TONGA EDITORA MUSICAL LTDA.

Av. Rebouças, 1700, conj. 3 - São Paulo - Brasil. Todos os direitos reservados.