

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

ELVYS JOUBERT CALAI BITENCOURT

COMPOSIÇÃO E PROCESSO CRIATIVO: CAMINHOS MUSICAIS

Porto Alegre

2017

ELVYS JOUBERT CALAI BITENCOURT

COMPOSIÇÃO E PROCESSO CRIATIVO: CAMINHOS MUSICAIS

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.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Kirst Adami

Co-orientador: Prof. Ms. Júlio Herrlein

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Calai Bitencourt, Elvys Joubert
Composição e Processo Criativo: Caminhos Musicais
/ Elvys Joubert Calai Bitencourt. -- 2017.
60 f.

Orientador: Felipe Kirst Adami.

Coorientador: Júlio César da Silva 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, 2017.

1. Música instrumental brasileira. 2. Jazz. 3.
Guitarra. 4. Improvisação. 5. Composição. I. Kirst
Adami, Felipe, orient. II. da Silva Herrlein, Júlio
César, coorient. III. Título.

À minha família, por sua capacidade de acreditar e investir em mim. Mãe, seu cuidado e dedicação foi que deram, em alguns momentos, a esperança para seguir. Pai, sua presença significou segurança e certeza de que não estou sozinho nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que oportunizaram a janela através da qual vislumbro um horizonte superior, eivado pela acendrada confiança no mérito e ética aqui presentes.

Aos meus orientadores, Prof. Ms. Júlio Herrlein e Prof. Dr. Felipe Kirst Adami, pelo suporte no pouco tempo que lhes coube, pelas suas correções e incentivos.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

Aos músicos Joel Blum, Saulo Poletto e Diego Polleto, por contribuírem com sua música para que este trabalho acontecesse.

Agradecimento especial a Nicola Spolidoro, pois sem ele as gravações seriam substancialmente mais complicadas.

Agradecimentos especiais aos técnicos de som Claubert Scholles e Cristiano Ferreira, pois seu trabalho foi impecável e muito musical.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

"A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio".

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso teve como principal objetivo a produção fonográfica de sete composições instrumentais de minha autoria para quarteto de guitarra, piano, contrabaixo elétrico e bateria. Neste memorial, descrevo como foi o processo criativo dessas composições, elucidando questões composicionais subjetivas e técnicas e ressaltando os elementos que entendi serem os mais importantes no momento da composição. A concepção do processo criativo foi obtida através da minha experiência musical anterior ao curso de Música Popular e através dos conhecimentos obtidos durante o curso, o qual me colocou em constante pesquisa no que tange ao autoconhecimento criativo. As dificuldades surgidas no processo acabaram se mostrando produtivas, transformando as músicas no momento de suas gravações, indicando que o processo criativo é dinâmico e está em constante transformação. Este memorial é acompanhado pelos áudios com as gravações das composições bem como, das partituras guias de todas elas.

Palavras-chave: música instrumental brasileira, *jazz*, guitarra, improvisação, composição.

ABSTRACT

This undergraduate project had as principal objective the phonographic production of seven instrumental compositions. These seven songs were composed for quartet of guitar, piano, electric bass and drums. In this memorial, I describe how the creative process happened in these compositions, clarifying compositional, subjective and technical questions, focusing on pointing out the elements that I found being the most important on the moment of composition. The conception of the creative process was reached through my musical experience before the graduation of Popular Music and through the knowledge achieved during the graduation, which put me under constant study as far as concern the creative self-knowledge. The recording difficulties became productive to the process, changing the songs in the moment of its recording, indicating that the creative process is dynamic and always changing. This memorial is accompanied by the audios with the recordings of the compositions as well as, the lead sheets.

Keywords: brazilian instrumental music, jazz, electric guitar, improvisation, composition.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Partes A e B de Samba Modal	20
Figura 2 – Convenção de Samba Modal.....	20
Figura 3 – Harmonia dos solos de Samba Modal	21
Figura 4 – Variação da Parte A de Samba Modal.....	22
Figura 5 – Parte A de Uma Noite Só	23
Figura 6 – Modulação métrica 1 de Uma Noite Só	23
Figura 7 – Modulação rítmica 2 de Uma Noite Só	24
Figura 8 – Parte C de Uma Noite Só	24
Figura 9 – Harmonia dos improvisos de Uma Noite Só	25
Figura 10 – Parte A de Verde	26
Figura 11 – Parte B de Verde	26
Figura 12 – Parte final de Verde.....	27
Figura 13 – Motivos A (vermelho) e B (azul) de Novos Caminhos	28
Figura 14 – Cadência final de Novos Caminhos.....	28
Figura 15 – Convenção de Novos Caminhos.....	29
Figura 16 – Parte A de #29149.....	30
Figura 17 – Parte B de #29149.....	30
Figura 18 – Compassos finais de #29149.....	31
Figura 19 – Linha inicial do contrabaixo de 54.....	32
Figura 20 – Parte A de 54	33
Figura 21 – Melodia utilizada como base para a parte C de 54, como era antes, na melodia do baião	33
Figura 22 – Melodia como ficou depois, utilizada na parte C de 54	33
Figura 23 – Convenção parte C de 54.....	34
Figura 24 – Parte D de 54	35
Figura 25 – Parte A de Tenha Funk.....	36
Figura 26 – Parte B de Tenha Funk.....	36
Figura 27 – Convenção do solo de bateria de Tenha Funk.....	37
Figura 28 – Uníssonos da parte A de Tenha Funk	37
Figura 29 – Frase do baixo no final da parte A de Tenha Funk	38
Figura 30 – Frase final de Tenha Funk.....	38

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. CRIAÇÃO DAS MÚSICAS	15
3. COMPOSIÇÕES	19
3.1. SAMBA MODAL	19
3.2. UMA NOITE SÓ	22
3.3. VERDE	25
3.4. NOVOS CAMINHOS	27
3.5. #29149.....	29
3.6. 54.....	32
3.7. TENHA FUNK.....	35
4. AS GRAVAÇÕES	39
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6. REFERÊNCIAS.....	45
7. ANEXOS	47

1. INTRODUÇÃO

Neste projeto de graduação, apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Música Popular, procuro detalhar como foi meu processo de composição, aliado à gravação de sete músicas, realizada no estúdio SOMA¹, em Porto Alegre, RS. O objetivo principal deste trabalho é a criação de um conjunto de músicas para distribuição futura em plataformas online como *Spotify* e *Deezer*, sites ou aplicativos os quais distribuem músicas, gratuitamente ou através de cobrança. A partir do processo de composição e de gravação dessas sete músicas, desdobram-se várias questões como: a improvisação influencia no meu processo musical?; como a banda que vai gravar comigo influencia nos arranjos das músicas?; por que tomei as decisões que tomei e com quais artistas as músicas dialogaram?

Ao buscar uma identidade para minha sonoridade, a qual é influenciada em sua maior parte por *jazz* e música popular brasileira, me vi confrontando as definições do gênero “música instrumental”, por ser um termo muito amplo, com o termo *jazz* brasileiro. Segundo Bezerra, (*apud* JUNIOR e JUNIOR 2017. p.268), para definir o “*jazz* brasileiro” seria preciso considerar que este gênero não é apenas uma reprodução do *jazz* norte-americano com um “sotaque brasileiro”. Ele também entende que a Música Instrumental Brasileira Contemporânea é uma opção equivalente do “*jazz* brasileiro”. Mas também entende que o gênero é plural e mutável, não sendo fechado e definido. Ou seja, o conceito de “*jazz* brasileiro”, por ser essa “intersecção de múltiplas influências”, é reconhecido através da sua indefinição, segundo JUNIOR e JUNIOR (2017. p. 268). Busco acrescentar minha musicalidade brasileira ao gênero do *jazz* em minhas composições. Musicalidade é entendida por Piedade como:

Uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical-simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito (PIEADADE. 2011, p. 105).

¹ Por via de convênio firmado entre a UFRGS e o Estúdio Soma, através de licitação pública, aulas de Prática Musical Coletiva, de Prática de Estúdio Digital, bem como Projetos de Graduação em Música Popular são realizados nas dependências do referido estúdio, um dos mais bem equipados da cidade de Porto Alegre.

Assim, o gênero “Jazz Brasileiro” é o que mais chega perto do definir o conceito das minhas concepções. Segundo Piedade:

A forma como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro confere com a ideia de hibridismo contrastivo: as tópicas musicais presentes nos temas e improvisações estabelecem uma relação de fricção de musicalidades (PIEDADE. 2011, p. 105).

O termo “Jazz Brasileiro” será utilizado, portanto, para identificar o meu estilo de composição e performance, enquanto o termo música instrumental será utilizado de forma mais ampla, se referindo somente ao fato de ser música que não tem como principal foco a voz.

Para entender a minha escolha por desenvolver um projeto de composição e gravação é importante conhecer um pouco de minha trajetória como músico. Iniciei meus estudos de música aos quatorze anos de idade no Instituto de Música e Belas Arte (IMBA) em Bagé, no ano de 2008. O instrumento escolhido foi o piano, pois meu irmão havia escolhido o contrabaixo elétrico e meu pai tocava violão e cantava. O piano foi meu instrumento de estudo por seis meses ao mesmo tempo que fui me interessando pelo violão, o qual comecei a estudar como autodidata.

Após estudar violão por seis meses, decidi começar a estudar guitarra. Ao me mudar de Bagé, no Rio Grande do Sul, para Pirassununga, no interior de São Paulo, optei por estudar piano e guitarra no Conservatório Cacilda Becker, no ano de 2010. Decidi parar os estudos de piano após um mês e me concentrei na guitarra. Me formei no conservatório no ano de 2011. Do começo dos meus estudos até o ano de 2011 o gênero *rock*² foi o que mais me influenciou, me dando uma linguagem e um fraseado musical nessa linha. As bandas que mais me influenciaram no começo foram *Kiss* - banda do gênero *Glam Rock* formada nos anos 80 a qual tem como características principais os *riffs* de guitarra e músicas com sonoridade agressiva - , *Iron Maiden* - banda do gênero *Heavy Metal* formada no final dos anos 70 a qual tem como características principais linhas de guitarras técnicas e vocais masculinos agudos - e

² Gênero que nasceu de uma das ramificações do blues influenciada pela *country music* e *rhythm & blues*, que tem como característica sonoridade agitada e melodias frequentemente baseadas na escala pentatônica (cf. FRITH, 2017).

Guns 'n Roses - banda do gênero *Hard Rock* formada nos anos 80 a qual tem como características principais linhas de guitarras melódicas e sonoridade agressiva.

Com o aprofundamento dos estudos, passei por diversos gêneros e estilos musicais além do *rock*, tocando em bandas as quais permeavam gêneros como *pop* e sertanejo. Logo antes de passar no vestibular da UFRGS, em 2014, comecei a estudar *jazz* e música instrumental brasileira, dois gêneros que exigem do músico um amplo e específico conhecimento musical, tanto teórico quanto prático, por trabalharem vastamente elementos harmônicos, melódicos, rítmicos, entre outros. Ao iniciar os estudos no curso de música popular da UFRGS me deparei com músicos de diversas áreas e gêneros, me exigindo atenção redobrada aos estudos de harmonia e improvisação para tocar os respectivos *standards*³. Fui apresentado à sonoridade de artistas como Juçara Marçal⁴, Nelson Faria⁵, Pat Metheny⁶, o qual é a minha maior influência estilística para a criação do álbum, entre outros. Essa gama de gêneros e ritmos diferentes que estudei na faculdade e antes dela é responsável pela sonoridade das minhas composições.

As gravações foram feitas com uma banda formada, além de mim, pelos músicos:

Joel Blum da Costa - Iniciou seus estudos de piano aos oito anos com seus pais e posteriormente com alguns amigos professores de música, e aos quinze anos começou a fazer trabalhos com música. Em 2013 entrou para Universidade Federal do Rio Grande do Sul para cursar Bacharelado em música popular. E hoje é um músico atuante no cenário da música cristã que tem como principais trabalhos a formação do Grupo DGraus⁷ onde se estabeleceu como compositor, produtor musical, arranjador e pianista.

³ Músicas mais conhecidas e tocadas de um gênero musical específico.

⁴ Cantora e professora brasileira, conhecida tanto pelo seu trabalho nos grupos *Vesper Vocal*, *A Barca* e *Metá Metá* como pela carreira solo. Ganhou destaque na crítica especializada pelo seu álbum *Encarnado* e no prêmio de Música Compartilhada, por júri especializado, no Prêmio Multishow (MARÇAL, 2017).

⁵ Nelson Faria atua como professor na Universidades de Örebro na Suécia, além de trabalhar ao lado das mais importantes Bigbands da Europa e dos EUA como arranjador e solista convidado (FARIA, 2017).

⁶ Guitarrista norte-americano vencedor de vinte prêmios *Grammy Awards*. Atuou com músicos diversos como Steve Reich, Ornette Coleman, Herbie Hancock, Brad Mehldau, Jim Hall, Jaco Pastorius, Joni Mitchell, Milton Nascimento e David Bowie. (METHENY, 2017)

⁷ Grupo Gospel de Gravataí, no Rio Grande do Sul, de música instrumental.

Saulo Poletto – Iniciou os estudos aos 12 anos. Aos 13 anos passou a tocar em bandas de concerto como guitarrista e aos 16 assumiu o contrabaixo elétrico nas bandas em que atuava. Mais tarde, aos 19 anos, iniciou os estudos no saxofone e passou a escrever alguns arranjos para as bandas de concerto em que atuava. Aos 18 anos cursou em apenas um semestre a extensão de violão na UFRGS e aos 28 iniciou a faculdade de música.

Diego Poletto – Iniciou os seus estudos aos 9 anos, no violão, junto com seu irmão Saulo Polleto. Aprendeu cavaquinho e contrabaixo elétrico logo depois, e, aos 18 anos, viajou pelo Brasil para tocar em diversos eventos, como carnaval e *réveillon*. Tocou em diversas bandas de sertanejo universitário do Rio Grande do Sul. Estabeleceu-se na RudBoyz⁸ – banda de reggae⁹.

Este memorial está organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo, discorro sobre como normalmente acontece meu processo de composição em uma perspectiva ampla. No segundo capítulo, apresento as músicas e detalho como as compus, apresentando os motivos e justificando as ideias. No terceiro capítulo, eu explico como foram as gravações e como elas modificaram os arranjos e até mesmo partes mais importantes, como melodia e harmonia. Ao fim, reflito sobre os objetivos deste trabalho – quais alcancei e o que deverá ser feito para alcançar aqueles que não puderam ser completados ainda e como este processo me modificou como músico e ser humano.

⁸ Banda gaúcha do gênero *reggae* (RUDBOYZ, 2017).

⁹ Gênero musical desenvolvido originalmente na Jamaica do fim da década de 1960. Originou do desenvolvimento do *ska* e do *rocksteady*.

2. CRIAÇÃO DAS MÚSICAS

A partir dos conhecimentos adquiridos durante o curso de Música Popular na UFRGS, procuro entender meu processo de composição de acordo com reflexões sobre o mesmo, as quais absorvo e utilizo nas próximas composições, entendendo que este processo está sempre em mudança.

A maioria das músicas instrumentais compostas para o quarteto piano, guitarra, baixo e bateria deixam bem claras as funções de cada instrumento: bateria normalmente fica encarregada da parte rítmica; contrabaixo, da sustentação harmônica e auxiliar na parte rítmica; piano e guitarra trabalham com a alternância entre melodia e preenchimento harmônico, frequentemente também com elaboração rítmica. Minha música não foge destes princípios, estando estruturada dentro deste panorama.

Dentro da perspectiva de compositor me encontro várias vezes “perdido” – sem saber qual caminho musical tomar. Utilizo, então, técnicas de composição como ferramentas aliadas à minha experiência musical. Compor é entendido por Howard (1999) como um “trabalho artesanal”, pois ele une técnicas ortodoxas com elementos subjetivos. O autor sugere uma técnica para estimular o processo criativo:

Durante cinco minutos fique em silêncio, e apenas escute. Depois, faça uma lista dos sons mais interessantes que ouviu. Descreva-os do jeito que achar melhor, indicando se eram sons breves ou longos, fortes ou fracos, de ataque (o instante inicial) incisivo ou suave (HOWARD. 1999, p. 10).

Por ser frequentador de bares e casas de evento que tocam música instrumental, acredito que as minhas músicas dialogam com as músicas compostas por guitarristas os quais fazem uso da fricção de musicalidades, que é a mistura de gêneros e linguagens musicais, como o Nicola Spolidoro¹⁰. Acredito que meu álbum tem afinidade também com a sonoridade do guitarrista Marcio Philomena¹¹ – formado em Performance na *Berklee College of Music*, pois ao escutar sua música, encontro

¹⁰ Integrante do grupo de *Blues Ale Ravello Blues Combo*. Lançou, também, o álbum instrumental *Roda Gigante*.

¹¹ Um dos dez guitarristas do mundo inteiro selecionados para participar da Competição de Guitarra do Festival de Jazz de Montreux 2013, lançou o álbum *A Jornada* em 2015 (PHILOMENA, 2017).

elementos similares, como timbres, escalas, harmonias não comuns ao *jazz*, entre outros.

Em meu processo criativo, normalmente sigo uma série de procedimentos: pego o instrumento e me aqueço; depois faço exercícios de algumas técnicas variadas, como palhetada alternada (movimento em que se alterna o sentido da palhetada na corda e na mudança de corda), palhetada *sweep* (movimento que mantém o mesmo sentido da palhetada na mudança de cordas), ligados (movimento de palhetar apenas a primeira nota e atacar as outras notas com a mão esquerda) e alguns encadeamentos de acordes. Assim me sinto mais confortável, tecnicamente, e posso direcionar minha atenção à criatividade.

A base de todas as minhas composições é a improvisação. Todas elas começaram com algum tipo de improvisação, seja melódica, harmônica ou rítmica. Ao começar o improviso, procuro escolher um gênero, por exemplo, a bossa nova. A partir daí escolho um dos três caminhos – harmônico, melódico ou rítmico.

Quanto à harmonia, gosto muito das notas de tensão, “notas que, acrescentadas ao som básico do acorde (tríade ou téttrade), criam novas sonoridades sem alterar a função (tipo) do acorde.” (FARIA. 2009). Assim escolho uma cadência e começo testando variações, como substitutos da dominante¹², diminutos de passagem¹³, modulações¹⁴, entre outros procedimentos harmônicos. Procuro não me prender a procedimentos harmônicos de algum gênero, então não me sinto induzido a seguir algum caminho pré-estabelecido. Como gosto de modulações, acabo por trabalhar bastante com elas. Em especial com a modulação abrupta, que muda o centro tonal sem interpolação¹⁵ de cadência ou acorde pivô¹⁶.

Melodicamente, sempre canto as melodias e busco uma identidade rítmica dentro de algum gênero. Se uma melodia é pensada em uma balada de *jazz*, por exemplo, a célula rítmica básica vai ser a colcheia com *swing*¹⁷, e a partir daí começo

¹² Acordes que possuem o mesmo trítano do acorde de dominante, mas fundamental diferente – localizados um semitom acima do acorde de repouso.

¹³ Acordes diminutos que não têm relação direta diatônica, mas possuem o trítano do dominante do acorde de repouso.

¹⁴ Passagem de uma tonalidade para outra através de técnicas específicas.

¹⁵ Acrescentar um ou mais acordes, diatônicos ou não em meio a uma cadência (CROOK, 1999).

¹⁶ Acorde que desempenha função harmônica nas duas tonalidades – principal e secundária – fazendo com que a mudança de tonalidade seja menos brusca (CROOK, 1999).

¹⁷ Execução do ritmo de duas colcheias aproximado, mas com certa oscilação, a uma tercina de semínima seguida de uma tercina de colcheia.

a trabalhar com as variações. Em geral, a melodia vem acompanhada da função harmônica dos acordes, e mais tarde eu trabalho em variações da mesma.

Na parte rítmica, escolho um motivo dentro de um gênero, gravo e fico improvisando sobre ele. Geralmente, utilizo um ou dois acordes e fico improvisando melodicamente, unindo o ritmo com a melodia e trabalhando com a harmonia somente no final do processo.

Meus procedimentos de composição se assemelham aos propostos por Howard (1999), como o uso de motivos, criação e transposição de frases musicais, texturas e dinâmicas. Quando crio uma ideia, a repito até surgir uma nova a qual eu possa usar em diálogo com a primeira. Assim transponho as duas frases ou apenas uma delas e repito o processo. Procuro utilizar dinâmicas variadas em partes diferentes das músicas e, também, modificar as texturas quando há repetições. Quanto à estrutura, me baseio nas técnicas descritas por Howard em seu livro:

Existem três maneiras possíveis de proceder para transformar uma pequena ideia musical em uma peça de maior extensão.

Repetindo a ideia musical, o que pode ser assim representado: A+A.

Concebendo uma coisa inteiramente diferente que faça contraste com a primeira ideia ou que ponha como resposta a essa: A + B.

Variando a primeira ideia: A + A' + A'' etc. (HOWARD. 1999, p. 15).

Após compor uma música, escuto-a e reflito sobre vários aspectos, como andamento, convenções a serem inseridas ou timbres que quero usar. No momento da execução, muitas vezes improviso alguma ideia que acho interessante e, mesmo após os ensaios, me vejo buscando formas variadas de arranjo para as músicas. Penso que o improviso é fundamental no conteúdo final das minhas composições, já que trabalho com ele em três níveis: primeiro, improviso para começar alguma ideia da nova composição (nível 1); após ter composto a música, improviso durante os ensaios, sendo induzido a criar algo novo pelas ideias que surgem (nível 2); por fim, além de gravar os solos improvisados no estúdio, sempre busco testar possibilidades diferentes de arranjo no momento da gravação (nível 3).

Para escolher os nomes das músicas eu apenas colocava as datas em que as compunha ou dava nomes descritivos, como *Uma Noite Só* – nome escolhido porque eu estava sozinho em casa quando a compus. Ou seja, não há uma pesquisa nem uma reflexão profunda por trás dos nomes das músicas, que ficaram da seguinte forma: *Samba Modal*; *Uma Noite Só*; *Verde* (decidi por esse nome porque quando

olho para a partitura, associo ela à cor verde); *Novos Caminhos*; #29149 (digitei aleatoriamente no teclado numérico e gostei da combinação dos números visualmente); *54* (tema composto em compasso cinco por quatro) e *Tenha Funk* (alusão à Tema Funk, nome dado em princípio à música).

Em todas as bandas que toquei, a ordem das músicas nas apresentações era definida pelo caráter das mesmas. As músicas mais agitadas eram tocadas no início, as mais lentas eram tocadas no meio e por último eram tocadas as músicas com sonoridade mais agressiva. Optei por me basear neste mesmo critério para ordenar as músicas compostas para o TCC, com exceção da primeira música (Samba Modal), que se deu por ser a mais antiga do álbum.

Acredito que para compor e me expressar devo utilizar minha carga emocional. Entendo que técnicas de composição e improvisação são ferramentas do meu processo, que alia intuição, experiência e conhecimentos teórico-musicais. Para mim, compor é uma forma de me conectar com quem escutará minhas músicas, e a técnica é um recurso para facilitar essa conexão.

3. COMPOSIÇÕES

Neste capítulo descrevo de forma detalhada como se deu o processo de composição e arranjo de cada uma das músicas, os quais estão interconectados no meu processo criativo. Os três níveis da improvisação dentro do processo criativo serão visualizados de forma prática neste capítulo.

Ao todo compus 10 músicas para trabalhar com a banda durante os ensaios, optando por gravar apenas 7, pois não tínhamos tempo de gravar todas. As músicas escolhidas para a gravação foram: *Samba Modal*, *Uma Noite Só*, *Verde*, *Novos Caminhos*, *#29149*, *54* e *Tenha Funk*.

Utilizarei os termos “Parte A” para a primeira melodia da música, “Parte B” para a segunda melodia e assim por diante. O termo “tema” será utilizado para o conjunto completo das diferentes partes. Ainda é importante definir os termos *chorus* – “extensão da música tocada uma única vez, do início ao fim”, podendo o arranjo ter diferentes números de *chorus* (Guest, 1996, p. 65) –, “levadas” – “A base ou centro do som do conjunto” (Guest, 1996, p. 69), as figurações rítmicas características de um gênero musical – e convenção – motivo que marca a passagem de uma parte para outra parte da música.

3.1. SAMBA MODAL

Música mais antiga do álbum, estabelece uma relação harmônica com os Afro-sambas de Baden Powell¹⁸, por ser modal e alternar repetidamente dois acordes em seções da música. Inicialmente, o modo utilizado é o eólio nos acordes de mi menor com sétima e nona e mi bemol menor com sétima e nona. A introdução é apenas um acorde ritmicamente articulado de maneira que aproxima o samba a uma levada *pop*.

A música surgiu de um exercício de improvisação¹⁹ em cima de dois acordes iguais, mas transpostos por um semitom. Enquanto improvisava, criei a melodia do tema A, e enquanto passava pela melodia várias vezes, o tema B surgiu

¹⁸ Ver “Canto de Ossanha”; “Canto do Caboclo de Pedra Preta”, do disco “Os Afrosambas” (POWELL & MORAES, 1966) e “Berimbau”, do disco “À Vontade” (POWELL, 1963).

¹⁹ Nível um.

espontaneamente em minha mente (figura 1). Procurei criar melodias bastante equilibradas para as duas partes, buscando utilizar os conceitos de Howard (1999, p.42) que diz que “[...] poderíamos dizer que o equilíbrio implica uma abordagem equilibrada da extensão das notas que uma melodia emprega durante determinado tempo[...].”

The image shows musical notation for two parts, A and B, in G major. Part A is divided into two staves. The first staff begins with a boxed 'A' and an $Em7(9)$ chord. The melody consists of eighth notes with slurs. The second staff begins with an $Ebm7(9)$ chord and continues the melodic line. Part B is also divided into two staves. The first staff begins with a boxed 'B' and a $Db7M$ chord, followed by a $C7(9)$ chord. The second staff continues the melody and ends with a $B7$ chord, which is then followed by a $C7$ chord and a $B7$ chord in the final measure.

Figura 1- Partes A e B de Samba Modal

Faço uso, também, de uma convenção rítmica no final do *chorus*. Tradicionalmente, o acorde de terça maior não é utilizado com quarta justa, no entanto optei por utilizá-la na convenção, pois a sonoridade, nesse contexto, me agradou. Escolhi utilizar uma convenção típica do samba – descida de um semitom, utilizando substituto da dominante seguido da dominante – no fim da parte B. Assim, usei o acorde de $C7$ para preparar o de $B7$, que por sua vez prepara o $Em7(9)$ que virá no retorno para a parte A (fig. 2).

The image shows a short musical phrase in G major. It consists of two measures. The first measure contains a $C7$ chord with a quarter note G and a quarter rest. The second measure contains a $B7$ chord with a quarter note G and a quarter rest. The phrase ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 2 – Convenção de Samba Modal

Compus as partes A e B em menos de trinta minutos. As partes não mudaram com os ensaios, sendo apenas acrescentada à música uma variação da parte A.

A versão gravada tem duração curta, aproximadamente três minutos. Há uma mudança na harmonia do improviso com relação ao tema – optei por modificá-la para não tornar a harmonia da música demasiado repetitiva e escolhi uma sequência de acordes que tivesse relação com a música. A harmonia dos improvisos é uma sequência modal que varia entre mi menor com sétima e nona maior - Em7(9) - e fá menor com sétima e nona maior - Fm7(9) -, ou seja, ao invés de descer um semitom, como fiz no tema, subi um semitom. O fim de cada volta é marcado pela mesma convenção rítmica do tema.

Solos 8x

The image displays two staves of musical notation for Samba Modal solos. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of Em7(9) in 4/4 time, followed by two measures of Fm7(9) in 4/4 time. The second staff also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of Em7(9) in 4/4 time, followed by one measure of Fm7(9) in 3/4 time, and concludes with two measures of C7 and B7 in 4/4 time.

Figura 3 – Harmonia dos solos de Samba Modal

Passados três ensaios, o baterista sugeriu mudar a célula rítmica da melodia após os improvisos²⁰. Decidi inicialmente, além de mudar a célula rítmica, mudar a harmonia da última exposição do tema, com a finalidade de criar um elemento surpresa. Coloquei mais movimento, com um acorde por compasso, mas não gostamos. Assim, decidimos manter apenas um acorde para cada quatro compassos, mas mudando para os seus anti-relativos, os “acordes diatônicos, vizinhos de terça inferior” em uma escala menor (Koellreutter, 1986, p. 26) - o que gerou maior dissonância, porque os acordes passaram a ser lídios²¹, havendo um choque melódico entre a quarta aumentada (11^aA) e a quinta justa (5^aJ), e destaca os acordes lídios e enfatiza o retorno de B com a mesma fluência rítmica inicial para finalizar.

²⁰ Nível dois de improvisação.

²¹ Acordes maiores com a quarta aumentada.



Figura 4 – Variação da Parte A de Samba Modal

A Estrutura da música ficou definida, após os ensaios, da seguinte maneira: parte A e parte B duas vezes; improvisos de guitarra e piano, e partes A e B duas vezes, com variação harmônica na segunda vez.

3.2. UMA NOITE SÓ

A ideia para compor a música *Uma Noite Só* veio de uma melodia a qual surgiu intuitivamente enquanto me deslocava para uma aula da cadeira *Encontro de Saberes* da UFRGS. Eu estava caminhando quando a melodia da parte A me veio à cabeça. Escrevi a harmonia no intervalo da aula e solfejei a melodia até chegar em casa. Chegando em casa, toquei a melodia na guitarra e já a gravei em um áudio no celular. A partir desse ponto, comecei a trabalhar com a harmonia e o ritmo da música, escolhendo levadas de vários gêneros distintos e alternativas para os acordes.

Optei por usar o ritmo de Bossa Nova, pois identifiquei várias afinidades da mesma com o gênero como na parte A, que é baseada em uma célula rítmica formada por colcheias e arpejos dos acordes. As *apojaturas*²² são parte essencial do tema, caracterizando a melodia.

²² Ornamento que consiste de uma ou duas notas as quais antecedem a principal.

The image shows a musical score for 'Parte A de Uma Noite Só'. It consists of two staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of quarter note = 65. The first staff begins with a box labeled 'A' and contains the following chords: Em7(9), C7M(#11), and another Em7(9). The second staff contains the following chords: Em7(b5), A7(b13), D7M(9), B7(b13) (first ending), and D7M(9) (second ending). The music features eighth and quarter notes with various accidentals and rests.

Figura 5 – Parte A de Uma Noite Só

Na parte B, a qual serve de transição entre as partes A e C, todos os integrantes da banda trabalharam em uma modulação métrica – ato de mudar a unidade métrica da música, dando a sensação de estar correndo ou arrastando a música (WEISBERG, 1993). A ideia da criação da modulação métrica veio de Saulo (contrabaixista), que sugeriu que fizéssemos uma modulação utilizando o andamento da música como parâmetro. Testamos em conjunto, mas não gostamos do resultado. Sugeri, então, que utilizássemos a menor unidade de tempo do tema como parâmetro. Compusemos, assim, a modulação métrica a qual pode ser vista na próxima figura²³.

The image shows a musical score for 'Modulação métrica 1 de Uma Noite Só'. It consists of two staves of music in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of quarter note = 65. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 9/8, 5/8, 3/8, and 9/8. The chords are: F7M(9), Eb7M(9), B7M(9), and B7(b9). The music features eighth and quarter notes with various accidentals and rests.

Figura 6 – Modulação métrica 1 de Uma Noite Só

Na primeira e na segunda repetição da parte B ocorrem as modulações métricas. Na segunda repetição (após o improviso) decidimos utilizar como referência a semicolcheia para baixo e bateria.

²³ Nível dois de improvisação.

Figure 7 shows a musical score with two systems. The first system is in 9/8 time and contains four measures with chords F7M(9), Eb7M(9), B7M(9), and B7(b9). The second system is in 16/16 time and contains one measure with a B7(b9) chord.

Figura 7 – Modulação rítmica 2 de Uma Noite Só

Na parte C ocorre modulação para o homônimo, contrastando com as partes A e B. A partir do C#m7(9) optei por descer os baixos dos acordes de tom em tom até o A7M (#11), para gerar mais movimento.

Figure 8 shows a musical score for Part C. It consists of three staves of music. The first staff starts with a 'C' section marker and contains chords E7M, C#m7(11), and A7M. The second staff contains chords G#7(b13), C#m7(9), and C#m7(9)/B. The third staff contains chords A7M(#11) and B7(b9), followed by a 'Fine' marking.

Figura 8 – Parte C de Uma Noite Só

Formada por 3 partes, de forma que aconteça um aumento gradual em sua dinâmica, há sempre elementos novos entrando, como modulações métricas nas repetições e mudança da fórmula de compasso nos improvisos, que sai de um compasso em dois por dois (2/2) para um em quatro por quatro (4/4) e depois retorna ao 2/2. Os improvisos de guitarra e teclado são feitos sobre a harmonia nova e, em seguida, sobre a harmonia de partes já existentes na música.

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff is marked '(Solos)' and shows two measures of Em7(9) and two measures of Gm7(9), both with a '2' above them. The second staff shows Em7(9) (2 measures), Gm7(9) (1 measure), F#m7(b5) (1 measure), and B7(b9) (1 measure), with slashes indicating improvisation. The third staff shows Em7(9) (2 measures), C#m7(9) (2 measures), Em7(9) (2 measures), C#m7(9) (1 measure), and B7(b9) (1 measure), with slashes indicating improvisation.

Figura 9 – Harmonia dos improvisos de Uma Noite Só

A estrutura da música ficou definida, após os ensaios, da seguinte maneira: parte A (00:00); parte B (00:30) e parte C (00:38) – com repetição das três partes e modulação métrica na repetição da parte B (1:22); improviso de guitarra sobre nova harmonia (1:44); improviso de guitarra sobre a parte C (2:14); improviso sobre a parte A (2:28) com mudança de compasso; parte B (2:58) com modulação métrica; parte C (3:06); improviso de piano sobre nova harmonia (3:21); improviso de piano sobre a parte C (3:50); improviso sobre a parte A (4:05) com mudança de compasso; parte B (4:34) com modulação métrica e parte C (4:42).

3.3. VERDE

No final do sétimo semestre do curso de música popular da UFRGS, eu estava escutando vários músicos brasileiros, entre eles, Toninho Horta. Instigado, após escutar uma de suas músicas – *Canto dos Pássaros* –, intuitivamente improvisei uma melodia vocal, a qual veio a tornar-se a parte A desse tema. Escolhi o ritmo de partido alto dentro do samba, pois creio que o caráter desse ritmo encaixou melhor com a melodia.

Figura 10 – Parte A de Verde

Optei por fazer a parte B em samba, posto que me soou uma mudança sutil e que carregou a música para uma dinâmica um pouco mais forte. Utilizei notas mais longas no começo da parte B e utilizei os compassos finais da parte A transposta para finalizá-lo. A escala em semicolcheias no final B surgiu quando eu mostrei a música para o meu irmão, Esley Bittencourt, o qual também é formando em música popular junto comigo, e ele sugeriu que eu colocasse um motivo de conclusão nos últimos dois tempos do último compasso da parte B. Testamos, então, vários motivos, por fim compondo em conjunto a frase original deste trecho da música.

Figura 11 – Parte B de Verde

Os improvisos de piano e guitarra são sobre a harmonia do *chorus*, e após os mesmos repito o *chorus* inteiro até a parte final da música. Essa parte surgiu, novamente, a partir de uma ideia que meu irmão me sugeriu – para finalizar a música, utilizamos uma rerepresentação da parte A alterando os quatro últimos compassos,

mas mantendo o mesmo motivo melódico dentro da escala pentatônica. Criamos em conjunto a harmonia e melodia da parte final.

The image displays two staves of musical notation in E major. The first staff features a melodic line starting with an E7M chord, followed by an A7M(9) chord. The second staff shows a harmonic line with chords C#m7(11), B7sus, B7(9)(#11), and E6/9. A 'rall.' marking is present under the final chord.

Figura 12 – Parte final de Verde

A estrutura da música ficou definida, após os ensaios, da seguinte maneira: introdução; parte A; parte B; improviso de guitarra sobre a harmonia do *chorus*; improviso de teclado sobre a harmonia do *chorus* e parte final.

3.4. NOVOS CAMINHOS

A música Novos Caminhos surgiu quando me vi instigado a compor uma música sem quadratura²⁴ após uma aula de improvisação, cadeira do quinto semestre do curso de música popular da UFRGS. Compus a música em ritmo de Bossa Nova, pois eu estava me aprofundando nos estudos deste gênero musical.

A música tem apenas uma parte, que é dividida em dois motivos. O motivo A é composto por poucas notas e pouca tensão (fig. 13, em vermelho). O motivo B é composto de mais notas, com mais movimento rítmico e mais tensão, sendo tocado em cima de acordes com maior tensão (fig.13, em azul).

²⁴Princípio que estabelece a simetria da frase musical mediante a divisão desta em fragmentos de igual duração.

Figura 13 – Motivos A (vermelho) e B (azul) de Novos Caminhos

O último acorde do tema, utilizado como preparação para repetir o mesmo, é uma tétrede de sétima maior com a quinta aumentada do terceiro grau do acorde de tônica, funcionando como acorde de dominante, a qual está contida dentro dele (fig.14).

Figura 14 – Cadência final de Novos Caminhos

Como o tema é de curta duração, esta música tem ênfase no arranjo e no improviso. Como parte do meu processo composicional, tenho o hábito de criar convenções em momentos de mudanças nas músicas. Em algumas músicas as convenções exigem mais destreza técnica, nesse caso, optei por uma convenção mais simples, que é tocada pela banda toda, para iniciar os improvisos. O motivo de criar a convenção simples é para manter a característica principal da música – com pouco movimento harmônico e rítmico, apenas intercalando-os.



Figura 15 – Convenção de Novos Caminhos

Após escutar *Acalanto pro Einhorn*²⁵, de Gabriel Grossi²⁶, me vi instigado a testar variações harmônicas e acabei por mudar um acorde da música, buscando uma sonoridade à qual eu me vejo mais atraído. Optei por mudar o acorde de ré maior com sétima menor e nona bemol – D7(b9) – pelo acorde de fá sustenido diminuto com a décima terceira bemol – F#°(b13), no antepenúltimo compasso do tema. Preferi esse acorde ao outro por eu usá-lo mais em outras músicas e em rearmonizações, o que me deixa mais à vontade para improvisar pensando nele.

A estrutura da música, após os ensaios, ficou da seguinte maneira: tema tocado duas vezes; improvisos de guitarra e teclado sobre nova harmonia e tema tocado após improvisos.

3.5. #29149

Nessa composição, optei por criar um tema com menos acordes e com cadências diferentes de alguns gêneros de música instrumental, como *jazz* e bossa nova, os quais fazem uso de cadências perfeitas em grande parte das músicas.

A introdução foi a primeira a ser composta. Escolhi, intuitivamente, quatro acordes e os gravei para que pudesse pensar na melodia da parte A. Compus toda a melodia da parte A de uma vez, e a da parte B compus em dois momentos diferentes. Primeiro, dois dias após ter composto a melodia da parte A, compus uma melodia que veio a ser a base da parte B original. Uma semana depois, após testar várias possibilidades no ensaio, cheguei à versão final da parte B.

²⁵ A música mencionada pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HRIGUeJ3kug>.

²⁶ Harmonicista integrante do Hamilton de Holanda Quinteto, conjunto vencedor do prêmio Tim 2007 e finalista do Grammy Latino por três vezes consecutivas (Grossi, 2016).

Na parte A os motivos são compostos por colcheias, notas longas e pausas na melodia. Destaca-se a aproximação cromática no terceiro compasso, gerando uma tensão em cima do acorde menor (fig.16).

Figura 16 – Parte A de #29149

Na parte B, há uma maior densidade harmônica, com mais acordes aparecendo e com maior movimentação harmônica. Predominância de colcheias fazem essa parte B fluir, melodicamente. Na repetição, a melodia é tocada uma oitava acima.

Como a parte A tem pouco movimento, tanto harmônico quanto melódico, optei por aumentar a movimentação na parte B. Utilizando um acorde por compasso e aumentando o número de notas na melodia, além de repeti-la uma oitava acima.

Figura 17 – Parte B de #29149

O tema passou por gêneros variados no ensaio – tocamos em bossa latina, em *funk* e em bossa nova. Mas a ideia do arranjo como está veio depois de eu escutar algumas músicas do músico Brad Meldhau²⁷, o qual faz uso de *ostinatos*. *Ostinato* é um “motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura, e

²⁷ Pianista norte-americano, o qual mistura jazz, rock e pop em suas composições.

pode ser “um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa ” (KAMIEN, 2003, p. 611). Sugerir, então, que o piano utilizasse essa técnica e que a bateria mantivesse uma mesma célula rítmica, variando pouco durante os temas, criando uma espécie de *looping*²⁸. A célula da bateria foi testada várias vezes até acharmos algo que combinasse com o arranjo instrumental da música. Decidimos que o contrabaixo utilizaria muitas pausas para dar espaço à melodia e causar sensações de preenchimento e esvaziamento.

Sugeri que no improviso a dinâmica aumentasse até a modulação para a próxima tonalidade. Assim, há um aumento constante de dinâmica, já que a música modula subindo um tom a cada volta do *chorus*.

Optamos, também, por colocar mais pausas na célula rítmica da bateria após os improvisos²⁹, quando o tema é reapresentado na guitarra. Na última apresentação do tema, utilizamos um *rallentando*³⁰, e a música finaliza com um acorde de si menor com sétima maior e nona maior – Bm7M(9), pois a sétima maior no acorde menor cria, a meu ver, uma sensação mais triste que a sétima menor no acorde menor, e esta era a sensação que queria transmitir neste ponto.



Figura 18 – Compassos finais de #29149

Durante as gravações, optamos por eu improvisar a partir das modulações, pois o Joel (tecladista) não estava se sentindo à vontade para improvisar³¹.

A estrutura da música ficou definida, após a gravação, da seguinte maneira: introdução; parte A e parte B; improviso de teclado e guitarra e parte A.

²⁸ Repetição automática de uma ocorrência; andar em círculos.

²⁹ Nível dois de improvisação.

³⁰ Redução gradual do andamento (*cf.* MED, 1996).

³¹ Nível três de improvisação.

3.6. 54

A música 54 foi a última a ser composta, dois meses antes das gravações. Foi uma sugestão do professor orientador do primeiro semestre, Júlio Herrlein, que eu compusesse um tema em compasso irregular. Exemplo, – quinário ou septenário³². Decidi compor uma música em um compasso quinário e comecei a trabalhar em ideias a partir do contrabaixo. Escolhi dois acordes de sonoridades diferentes – lá menor com sétima menor (Am7) e si bemol maior com sétima maior (Bb7M) – e compus uma linha que, ao meu ver, pudesse dar estabilidade rítmica à música.



Figura 19 – Linha inicial do contrabaixo de 54

Assim, comecei a tocar várias melodias que me soassem bem junto com o baixo. Não conseguindo compor algo que me agradasse, tentei novamente uma semana depois, quando compus uma melodia muito parecida com a que escolhi para ser a original – a versão final da melodia original, no entanto, só foi ser finalizada um mês depois, quando alterei suas primeiras notas. A parte A é composta de uma melodia pensada em compasso quaternário, terminando no terceiro tempo do segundo compasso, caracterizando uma polirritmia³³ sobre o compasso quinário, e acrescentando mais dois tempos para completar o compasso, soando como dois compassos de quatro tempos mais um de dois. Compus a parte B quando, ao tocar a parte A, uma melodia na escala pentatônica surgiu intuitivamente. Comecei, então, a testar várias cadências de acordes, procurando um caminho a partir da harmonia, terminando por criar a harmonia antes da melodia na parte C. Posteriormente, trabalhei em uma melodia que soasse bem aos meus ouvidos.

³² Respectivamente, compassos de cinco e sete tempos

³³ Superposição de divisões rítmicas contrastantes.

Figura 20 – Parte A de 54

Juntando as três partes, fiquei com a impressão de que faltava mais uma seção na música. Comecei a procurar fragmentos de ideias que eu tinha escrito anteriormente. Encontrei um desses fragmentos em um baião que estava compondo. Precisei alterar esse fragmento para sair de um compasso binário (fig. 21) para um quinário (fig. 22), formando, assim, a parte C da música.

Figura 21 – Melodia utilizada como base para a parte C de 54, como era antes, na melodia do baião

Figura 22 – Melodia como ficou depois, utilizada na parte C de 54

No primeiro ensaio da música, já criamos praticamente o arranjo completo. O baterista tocou, por uma brincadeira, um compasso ternário (três tempos) na introdução e nós gostamos. Decidimos fazer uma sobreposição, na introdução e na parte D, com três tempos na bateria, cinco tempos no baixo e no piano e quatro tempos na melodia da guitarra³⁴.

Na parte B, sugeri que a bateria fizesse uma célula que remetesse ao *rock* – com o *cymbal* aberto – porque umas das características principais do *rock* é a escala pentatônica, e a melodia que compus é nesta escala também.

A parte C já tem uma dinâmica mais forte e eu quis que os instrumentos fizessem *staccatos*³⁵ na base enquanto eu fazia a melodia de notas mais longas para acentuar a disparidade da base com a melodia. Compus uma convenção em semínimas pontuadas e acordes lídios, o que soa, para mim, como uma sucessão de acordes e movimentos tensos os quais serão resolvidos na variação do C.

Figura 23 – Convenção parte C de 54

A parte D funciona de preparação para os improvisos. Usei acordes suspensos e diminuí o movimento rítmico da música, com todos os instrumentos fazendo notas mais longas, e retomei a convenção que criei para o final da parte C.

³⁴ Nível dois de improvisação.

³⁵ Designa um tipo de fraseio ou de articulação no qual as notas devem ser tocadas com curta duração.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'D', shows a guitar chord progression in the treble clef: B7sus2, B7sus2(b9), and B7sus2. The bass line in the bass clef consists of a sequence of notes: D, E, F#, G, A, B, C, D. The second system shows a guitar chord progression: C#7sus2, C#7sus2(b9), and Eb7sus2. The bass line for this system consists of notes: C#, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D.

Figura 24 – Parte D de 54

A estrutura da música ficou definida, após os ensaios, da seguinte maneira: introdução; parte A; parte B; parte C; parte D; improviso de guitarra sobre o *chorus*; improviso de teclado sobre o *chorus*; parte A; parte B; parte C finaliza com o acorde que iniciaria a parte D.

3.7. TENHA FUNK

A melodia da parte A de *Tenha Funk* surgiu quando eu estava tocando junto com um *play-along*³⁶. Enquanto improvisava em cima da harmonia do *play-along*, criei a melodia da parte A³⁷.

³⁶ Música apenas com a base instrumental ou sem algum instrumento, voltada a prática e com caráter didático. Normalmente é traduzido para o português como “toque junto” (cf. FÁRIA, 2008).

³⁷ Nível um de improvisação.

Figura 25 – Parte A de Tenha Funk

Escrevi a harmonia e improvisei até surgir uma ideia para a parte B, a qual, inicialmente, não tinha a aproximação cromática³⁸ da nota fá sustenido para a nota sol e tinha a mesma harmonia da parte A. Levei para os músicos a parte A e a melodia do B com a harmonia da parte A.

Durante o ensaio, rearmonizamos a parte B (fig. 25). O baterista (Diego Poletto) criou uma introdução na célula rítmica de sextina, que terminou por ser a chamada inicial para a entrada dos outros instrumentos³⁹.

Figura 26 – Parte B de Tenha Funk

Chegamos à conclusão, no segundo ensaio, que funcionaria muito bem um improviso de bateria após os solos de teclado e guitarra, e que faríamos uma convenção durante o solo (fig. 27).

³⁸ Notas que estão a um semitom de distância da nota alvo (*target note*) (cf. FARIA, 2016).

³⁹ Nível dois de improvisação.

(Solo bateria)

Figura 27 – Convenção do solo de bateria de Tenha Funk

Após o solo de bateria, repetimos a parte A com algumas mudanças no arranjo – a melodia é tocada em uníssono por todos os instrumentos três vezes, e na quarta vez o baixo executa uma melodia descendente na escala de cromática de dó menor, começando na nota dó (C) e terminando na nota mi (E).

Três primeiras vezes:

$\text{♩} = 120$

Figura 28 – Uníssono da parte A de Tenha Funk

The musical score for the bass line of 'Tenha Funk' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with triplet markings over the first three measures. The second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line with triplet markings. The third staff is in bass clef and contains a bass line with triplet markings. Above the first staff, the chord Cm7(9) is indicated for the first three measures. Above the second staff, the chord Ab7M is indicated for the fourth measure, and above the third staff, the chord G7(b13) is indicated for the fifth measure. The piece concludes with a double bar line.

Figura 29 – Frase do baixo no final da parte A de Tenha Funk

Destaque para a frase final, que dialoga com a frase inicial da bateria, pela semelhança com seu padrão rítmico. É tocada em semicolcheias e começa no contratempo – inspirada na frase final da música *Brooklyn High (Partindo pro Alto)*⁴⁰ de Nelson Faria. Utilizo a escala alterada de sol.

The musical score for the final phrase of 'Tenha Funk' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of a single staff in treble clef. The first measure is marked with a 7/8 time signature, indicating a contra-tempo. The melody is composed of eighth notes and quarter notes. Above the first measure, the chord G7alt is indicated. Above the final measure, the chord Cm7(9) is indicated. The piece concludes with a double bar line.

Figura 30 – Frase final de Tenha Funk

A estrutura da música ficou definida após os ensaios da seguinte forma: parte A; parte B; repetição do *chorus*; improviso de teclado sobre o *chorus*; improviso de guitarra sobre o *chorus*; improviso de bateria sobre a parte A e parte B com frase final.

⁴⁰ A música mencionada pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=L7CdDmU9pQ4>.

4. AS GRAVAÇÕES⁴¹

As gravações foram feitas no estúdio Soma com os técnicos Clauber Scholles e Cristiano Ferreira. O estúdio possui duas salas de gravação e duas salas técnicas para mixagem e masterização⁴² – sala A e sala B. Marquei cinco sessões de gravação – a primeira e a segunda com quatro horas e as outras três com seis horas cada uma. Todos os instrumentos foram gravados em canais separados, possibilitando correções posteriores. O amplificador da guitarra ficou em uma sala separada e o contrabaixo e o teclado foram ligados em linha⁴³.

Todas as mudanças musicais feitas durante as gravações descritas neste capítulo ocorreram em virtude do terceiro nível da improvisação dentro do processo criativo.

A primeira sessão estava marcada para a sala A, a qual é projetada para gravações ao vivo. Na manhã do dia da gravação fui avisado de que teríamos de gravar na sala B, mudando a ideia inicial de gravação onde todos estariam na mesma sala. Separamos baixo e bateria na sala e guitarra e teclado na técnica para gravarmos ao vivo com uma boa qualidade – nós nos ouvíamos por meio de fones e tocamos todos ao mesmo tempo. Duas músicas estavam preparadas para o dia – *Samba Modal* e *Tenha Funk*. Por falta de experiência, tivemos problema para gravar com o metrônomo. Levamos mais de quatro horas para gravar o *Tenha Funk* e não conseguimos gravar o *Samba Modal*, deixando apenas uma guia gravada para a próxima sessão.

A segunda sessão foi mudada para a sala B também, então utilizamos o mesmo esquema da primeira sessão – baixo e bateria na sala e guitarra e teclado na técnica. Estávamos mais relaxados e aumentamos para seis horas a sessão, então sem maiores problemas. Estava combinado para gravarmos o *Samba Modal* e a *54*, mas acabamos gravando, além desses, as músicas *#29149* e *Verde*. Gravamos o *Samba Modal* com metrônomo e sem metrônomo. Como fizemos três *takes* de cada, acabei por criar motivos melódicos para os improvisos e utilizá-los nos últimos *takes*, criando

⁴¹ As músicas estão disponíveis junto com o TCC no Lume.

⁴² É uma forma de pós-produção de áudio, sendo o processo de preparar e transferir o áudio gravado de uma fonte contendo a mistura final para um dispositivo de armazenamento chamado *master*, a fonte a partir da qual todas as cópias serão produzidas.

⁴³ Ligados diretamente na mesa de som, o sinal não passa por amplificadores.

um caminho no qual todos os membros me seguiram, deixando a música mais natural no *take* final. Decidimos gravar a *54* com metrônomo, pois a polirritmia dificultava sua execução precisa. Fizemos três *takes* também e guardamos para regravar alguma parte que precisou. Gravamos vários *takes* da música #29149, todos com metrônomo. Como eu havia mudado a harmonia do improviso duas semanas antes, os *takes* não ficaram bons e decidimos fazer mais um ensaio para trabalhar melhor esta música. A música *Verde* foi a última a ser gravada no dia e já estávamos cansados, por isso decidimos regravá-la na próxima sessão.

Na terceira sessão fomos apenas eu e o Joel (tecladista). Foi uma sessão para corrigir erros e decidir timbres. Regravamos algumas partes do *Tenha Funk*, mudando consideravelmente timbres e arranjos. Sugi ao Joel que ele fizesse uma certa célula rítmica quando repete a parte A e decidimos manter assim na gravação final. Ele regravou o improviso, aproveitando algumas partes do improviso de um dos *takes* da primeira sessão. Aproveitou, também, toda a base das partes A e B que já tinha gravado na primeira sessão. Testei alguns timbres na hora de gravar e decidi utilizar um timbre com distorção. Regravei toda a música e gostamos da sonoridade. Gravei mais três *takes* de improviso e escolhemos o último, pois nos soava mais natural e cadenciado, visto que eu já estava mais aquecido e relaxado. No meio da sessão o técnico pediu para terminarmos outro dia, pois não estava se sentindo bem. Terminamos a terceira sessão com quatro músicas gravadas, sendo que a *Tenha Funk* só faltava eu gravar a base para o improviso do teclado.

A banda toda gravou junto na sala A na quarta sessão, e o Saulo (baixista) gravou separado apenas a linha de contrabaixo das músicas *54* e *Uma Noite Só*. Gravamos as músicas *Novos Caminhos*, *Verde*, *Uma Noite Só*, #29149 e *54*.

Eu pedi ao Saulo (baixista) que ele regravasse com o contrabaixo acústico a música *54*, pois eu não queria que as músicas ficassem todas com os mesmos timbres, então começamos a sessão com essa música. O contrabaixo foi gravado na sala B, a qual já tinha sido usada para gravar contrabaixo elétrico e bateria nas duas primeiras sessões. Ele gravou dois *takes*, e utilizamos partes diferentes de cada um na mixagem.

Sugi que gravássemos a música *Uma Noite Só* com o contrabaixo acústico também. Assim iniciamos a sessão com todos tocando juntos e com o Saulo na sala B. Por ser uma música com modulação métrica e mudanças de compasso, tivemos

mais dificuldades e regravamos algumas vezes as partes mais difíceis. Concluímos dois *takes* inteiros que ficaram bons para utilizarmos na mixagem.

A música *Novos Caminhos* não havia sido gravada, então fizemos três *takes* para escolher o melhor ou usar as melhores partes no dia de fazer a mixagem. Gravamos na sala A, com todos juntos. Optamos por colocar o amplificador da guitarra em uma sala separada, para não juntar com o som da bateria com a guia da guitarra na hora da mixagem, assim como nas outras sessões. O contrabaixo foi ligado em linha e também não há o som da bateria na guia do baixo. Fizemos os três *takes* do começo ao fim, não paramos de tocar. Assim, decidimos gravar do mesmo modo que gravamos as outras músicas – três *takes* e escolher a melhor versão para trabalhar a partir dela na mixagem. Tivemos problema no primeiro *take*, pois estávamos cansados e a música soava fora de sincronia. Após passarmos algumas partes mais complicadas, gravamos o segundo e o terceiro *takes*, os quais tocamos do início ao fim, mas tiveram muitos erros. Conversamos mais um pouco sobre as dificuldades da música, treinamos algumas partes mais difíceis e gravamos mais dois *takes*, que ficaram bons, e optamos por utiliza-los na mixagem.

A quinta sessão foi no estúdio B, para regravarmos algumas partes da guitarra e do teclado. Teve duração de seis horas. Joel (tecladista) regravou as músicas *Uma Noite Só*, *54* e a *#29149*. Utilizamos as três primeiras horas para a gravação do teclado.

Ele começou regravando a música *#29149*, pois optamos por gravar dois arranjos: um com ele fazendo todos os improvisos e outro comigo fazendo apenas o improviso a partir da modulação que ocorre no meio do solo. Optamos por utilizar a versão em que improviso, pois nos agradou o contraste gerado pela mudança de timbre.

No tema *54* ele regravou o improviso. Gravou quatro *takes*, assim decidimos o melhor para usar como base e fomos regravando apenas as partes que nos agradaram.

A sexta sessão teve duração de seis horas e foi apenas para eu corrigir as partes de guitarra que não estavam bem gravadas. Gravei trechos em todas as músicas, como improvisos, bases para os solos de piano e partes dos temas. Regravei inteiras as músicas *54* e *Samba Modal*, pois o timbre da guitarra não estava me agradando.

A música 54 foi a mais difícil, pois já estava no fim da sessão e eu estava cansado, não conseguindo organizar as ideias no improviso. Gravei cinco *takes* do improviso e em todos houve erros. Decidimos, então, trabalhar a partir do melhor *take*, ajeitando as partes que estavam ruins. Usei a maior parte da sessão para finalizar essa música.

No *Samba Modal*, a gravação foi dividida em quatro *takes*, cada um para um trecho da música, da seguinte forma: 1) trecho que precede o improviso da guitarra; 2) todo o improviso de guitarra; 3) trecho após o improviso de guitarra; 4) base para o solo de piano. Tive problemas em gravar a base, pois não estava me agradando a marcação rítmica, então optei por gravar várias vezes e escutar para decidir qual me soou melhor.

A mixagem foi parte importante para a conclusão do trabalho final, pois ao escutar as músicas, observamos – eu e o técnico Cristiano Ferreira – alguns pontos que precisavam de ajustes para que eu pudesse transmitir melhor minhas aspirações expressivas. Então modificamos alguns improvisos de piano ao juntar dois *takes* diferentes; mantivemos o contrabaixo elétrico na música 54, pois a gravação com o acústico tinha algumas imperfeições técnicas e equalizamos todas as músicas para soar como se tivessem sido gravadas na mesma sala, já que foram gravadas em salas diferentes.

Ao final, foram sete músicas gravadas, nas quais todos os músicos tiveram a liberdade para opinar e mudar elementos do arranjo durante as gravações, criando um álbum plural no que tange as ideias. Utilizei diferentes timbres e procurei dar espaços aos outros instrumentos, a fim de que pudessem se expressar o máximo possível. A ideia inicial era gravar ao vivo e sem metrônomo, mas com o passar das sessões, optamos por utilizar o metrônomo para corrigir erros, visto que a dificuldade das músicas era grande e não tivemos muito tempo de ensaio. Apesar das dificuldades pela mudança de salas e de as gravações ocorrerem de maneira diferente da que estávamos acostumados, o resultado das gravações após a mixagem me agradou e agradou aos outros membros da banda, resultando em um trabalho, a nosso ver, de ótima qualidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise de como funciona meu processo criativo de composição musical, aliando minha experiência musical anterior ao curso de Música Popular da UFRGS e os conhecimentos adquiridos durante o curso. Assim, ao fim desse processo de aprendizagem, é possível identificar de maneira mais fácil as qualidades e pontos ainda a desenvolver que possuo em relação a meu processo composicional. Todas as etapas foram importantes para criar o resultado final do trabalho, as quais ficaram divididas da seguinte forma: concepção da ideia – compor e gravar as músicas para serem distribuídas; composição das músicas – entender a que gêneros minhas composições pertencem, quais ritmos eu utilizei e com quais procedimentos criativos eu trabalhei; ensaios – como os ensaios modificaram as músicas e por que; gravações – como o processo de gravação influenciou na sonoridade das músicas e em suas estruturas, apesar de já estarem ensaiadas; mixagem – as mudanças e correções que ajudaram na qualidade e expressividade das músicas.

Ao trabalhar as músicas com o grupo, percebi que suas formas originais se alteravam no ensaio, pois o processo criativo estava vinculado também aos músicos integrantes, os quais alteravam as músicas por meio de variadas ideias. Pude, então, compreender que ao compor uma música eu não poderia estagná-la, visto que uma composição está sempre em processo de transformação. O objetivo principal foi então parcialmente alcançado, pois o próprio objetivo está em processo de transformação junto com as músicas.

A experiência de gravação em estúdio demonstrou ser parte importante do processo criativo, pois levou à alteração de parte dos arranjos e composições e permitiu obter dados mais consistentes sobre as etapas do processo, me exigindo um alto grau de autoconhecimento e conhecimento musical. As mixagens também foram parte importante do processo criativo, pois foram descobertos e corrigidos pontos defeituosos, propiciando uma sonoridade de alta qualidade e ajudando na expressividade das músicas.

Minha reflexão sobre o processo como um todo conseguiu mostrar que a improvisação se situa em três diferentes níveis no meu processo criativo: o primeiro nível é a primeira fase da composição, quando uso técnicas variadas de improviso para compor; o segundo nível acontece nos ensaios, nos quais os músicos integrantes, a partir da improvisação, sugerem caminhos musicais diferentes dos propostos por mim, e eu conseqüentemente modifico a estrutura das composições através de variadas ideias que surgem a partir dessa interação; o terceiro nível ocorre nas gravações, quando as músicas já estão ensaiadas, mas o ambiente, o humor dos integrantes, o horário da sessão, entre outros fatores modificam os arranjos. A partir dessa análise, acredito que meu processo criativo será facilitado nas próximas composições.

É importante desenvolver formas de agilizar as partes mais demoradas do processo de composição e torná-las mais eficazes. Durante o estudo desse processo, aprendi estratégias variadas de composição, as quais me ajudaram a desenvolver um caminho musical que minha experiência musical até aquele momento não pudera trilhar. Creio que uma reflexão sobre tais procedimentos possa ajudar a encurtar caminho e tempo a compositores que se encontrem em momentos de dificuldade em seus processos criativos, assim como eu me encontrei por várias vezes. Nesse sentido, espero que a utilização de recursos técnicos dispostos no presente estudo auxilie outros músicos a realizar seus processos composicionais de forma mais rápida e eficiente.

Por uma questão de tempo e busca de maior qualidade técnica e expressiva optei por gravar apenas sete das dez músicas inicialmente compostas para o TCC, as quais serão distribuídas nas plataformas mencionadas no trabalho. Ainda há objetivos a alcançar para que eu consiga comunicar de forma mais completa minhas aspirações expressivas.

O curso de Música Popular da UFRGS, assim como o desenvolvimento deste projeto, me mostrou variados caminhos musicais, os quais influenciaram profundamente o meu processo criativo, me conduzindo a diferentes formas de compor e de me expressar através da música. Posso dizer, então, que me sinto mais confiante para entrar no mercado de trabalho, dando aulas sobre composição e performance, apresentando minhas músicas em concertos ou compondo para diferentes contextos – ou ainda para seguir meus estudos acadêmicos em um curso de pós-graduação em música.

6. REFERÊNCIAS

CROOK, Hal. **Ready, aim, improvise!**. [S.l.]: Advance Music, 1999.

F. JUNIOR, José; R. A. C. JUNIOR. **Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 60 no processo de (des) construção do jazz brasileiro**, 2017.

FARIA, Nelson. *Aproximações cromáticas*. **Youtube**, 2016 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fQLo3VOZ1w8>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

FARIA, Nelson. *Brooklyn High (Partindo pro Alto)*. **Youtube**, 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=L7CdDmU9pQ4>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2017.

FARIA, Nelson. **Harmonia aplicada ao Violão e à Guitarra: técnicas em Chord Melody**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

FARIA, Nelson. **Toque Junto Bossa Nova: violão**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012.

FARIA, Nelson. **Biografia**. 2017. Disponível em: <http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Home.html>. Acesso em: 21 dez. 2017.

FRITH, Simon. **Rock Music**. 2017. Disponível em <<https://www.britannica.com/art/rock-music>>. Acesso em 31 de dezembro de 2017.

GROSSI, Gabriel. *Acalanto pro Einhorn*. **Youtube**, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HRIGUeJ3kug>>. Acesso em: 24 de novembro de 2017.

GROSSI, Gabriel. **Biografia**. 2016. Disponível em <<http://gabrielgrossi.tumblr.com/>>. Acesso em 13 de dezembro de 2017.

GUEST, Ian. **Arranjo: Método Prático**. 6. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HOWARD, John. **Aprendendo a compor**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

KAMIEN, Roger. **Music: An appreciation**. 11. ed. Nova Iorque: McGraw-Hill Education, 2014.

KOELREUTTER, H. J.. **Harmonia funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas**. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1986.

MARÇAL, Juçara. **Biografia**. 2017. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/jucara-marcal/biografia>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

METHENY, Pat. **Bio**. 2017. Disponível em: <<http://www.patmetheny.com/bio/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

PHILOMENA, Marcio. *A Jornada*. **Youtube**, 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iPVxtBk6Xtl&t=207s>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

PIEDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos**. Belo Horizonte: *Per musi*, n. 23, p. 103 – 112, 2011.

POWELL, Baden. **À Vontade**. Elenco Recods, 1963. LP.

POWELL, Baden; MORAES, Vinícius. **Os Afro-Sambas**. Forma, 1966. LP.

RAVANELLO, Alexandre. *Ale Ravanello Blues Como – Teaser*, 2012. **Youtube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jPSrZdWzfQ8>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

Rudboyz. *Pra Que Parar de Amar*, 2017. **Youtube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=awwUK-GsDSY>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

RUDBOYZ. **Facebook**. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/rudboyzreggae/>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

SPOLIDORO, Nicola. *Roda Gigante*, 2017. **Youtube**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=88VbkILm-Jg>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

WEISBERG, Arthur. **Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists**. New Haven: Yale University Press, 1993.

7. ANEXOS

ANEXO A – Samba Modal

Samba modal

(Samba)

Elvys calai

Intro ♩ = 120
Am7(9)

1.

2.

A Em7(9)

Ebm7(9)

B Db7M C7(9) B7(#9)

Em7(9) C7 B7

Solos 8x

Em7(9) 4 Fm7(9) 4

Em7(9) 4 Fm7(9) 3 C7 B7

A Em7(9)

Ebm7(9)

Db7M C7(9) B7(#9)

Em7(9) C7 B7

A' C7M(#11)

B7M(#11)

F#7M C7(9) B7(#9)

Em7(9) C7 B7

ANEXO B – Uma Noite Só

Uma noite só

(Bossa Nova)

Elvys Calai

$\text{♩} = 65$

A Em7(9) C7M(\#11)

Em7(b5) A7(b13) D7M(9) B7(b13) D7M(9)

B F7M(9) Eb7M(9) B7M(9) B7(b9)

C E7M C\#m7(11) A7M(9)

G\#7(b13) C\#m7(9) C\#m7(9)/B

A7M(9)(\#11) B7(b9) B7(b9)

D (Solos) Em7(9) Gm7(9)

Em7(9) Gm7(9) F\#m7(b5) B7(b13)

Em7(9) C\#m7(9) Em7(9) C\#m7(9) B7(b9)

C E7M C#m7(11) A7M(9) G#7(b13)

C#m7(9) C#m7(9)/B A7M(9)(#11) B7(b9)

A Em7(9) 2 C7M(#11) 2 Em7(b5) A7(b13)

D7M(9) B7(b13) D7M(9)

B F7M(9) Eb7M(9) B7M(9) B7(b9)

C E7M C#m7(11) A7M(9)

G#7(b13) C#m7(9) C#m7(9)/B

A7M(9)(#11) B7(b9)

Repete solo e
D.S. al Coda

Em7(9)

ANEXO C – Verde

Verde

(Partido alto/Samba)

Elvys calai

Intro ♩ = 126

Eadd9 A7M(13)

A E7M A7M(9) 1. 2.

C#m7(11) C7(#11) B7sus B7(b9)

B Em7(9) C7M C#m7(b5) F#7(b13) F#7(#11)

Bm7(9) Bm7(9)/A A/G F#7(b13)

Bm7(11) Bb7(#11) A7sus A7(b9)

A e B para solos 2x

E7M A7M(9)

C#m7(11) B7sus B7(9)(#11) E69

rall.-----

ANEXO D – Novos Caminhos

Novos Caminhos

Elvys Calai

$\text{♩} = 120$

Chords: Cm7/G, F7sus4, Dm7(b5), G7(b13), Eb7M(9), Eb7M(#5), Am7(b5), D7(b9), Eb7M, Cm7, F#°(b13), Gm7(11), Bb7M(#5), Bb7M(#5), Eb7M, Cm7, F#°(b13), Gm7(11), Bb7M(#5), B7M(#11)(#5)

Instructions: D.C. para solos 8x, D.C. al Coda, rall.

ANEXO E – #29149

#29149

Elys calai

Intro ♩ = 116

Bm7(9) 2 F#m7 2 Em7(6) 2 F#7(b13)

A Bm7(9) F#m7 Em7(6) F#7(b13)

B Segunda vez 8ª acima
Gadd9 Aadd9 Bm7(9) F#m7

Em7(6) Em7/D C#m7(b5) F#7(b13) F#7(b13)

Bm7(9) F#m7

Em7(6) F#7(b13)

Gadd9 Aadd9 Bm7(9) F#m7

Em7(6) Em7/D C#m7(b5) G#7(b13)

C#m7(9) 2 G#m7 2 F#m7(6) 2 D#m7(b5) Bb7(b13)

Ebm7(9) 2 Bbm7 2 Abm7(6) 2 Fm7(b5) C7(b13)

Fm7(9) 2 Cm7 2 Bbm7(6) 2 Gm7(b5) D7(b13)

Gm7(9) 2 Dm7 2 Cm7(6) 2 Am7(b5) E7(b13)

Am7(9) 2 Em7 2 Dm7(6) 2 Bm7(b5) F#7(b13)

Bm7(9) F#m7

Em7(6) F#7(b13)

Bm7M(9)

rall.

ANEXO F – 54

54

Elvys Calai

Intro ♩ = 175
Am7

Am7(9)

Bb7M(#11)/F

A Am7

Bb7M

B Am7

Bb7M Ab7M G7M Bm7(9)

C Am7(9) Ab7(#11) Gm7(9) Gb7(#11)

Fm7(9) E7(#11)

Db7M(#11) Eb7M(#11) E7M(#11) F7M(#11) F#7M(#11) G7M(#11) Ab7M(#11)

Am7(9) Ab7(#11) Gm7(9) Gb7(#11)

Fm7(9) E7(#11)

F7M(9) Bm7 Eb7(9) Dm7(b5)(9) Db7(9) C6(9)

D B7sus2 B7sus2(b13) Fine

C#7sus2 C#7sus2(b13) Eb7sus2

A, B e C para solos 2x
 Após solos D.S. al Fine

ANEXO G – Tenha Funk

Tenha Funk

(Funk)

Elvys calai

A $\text{♩} = 120$

Cm7(9) Ab7M G7(b13) Ab7M G7(b13)

Cm7(9) Ab7M G7(b13) Ab7M G7(b13)

B Ab7M G7(b13) Cm7(9) F7

Ab7M Fm7(9) G7sus G7(b13)

A e B para solos 4x

C (Solo bateria)

Cm7(9) Ab7M G7(b13)

Cm7(9) Ab7M G7(b13) Cm7(9)

A Cm7(9) Ab7M G7(b13) Ab7M G7(b13)

Cm7(9) Ab7M G7(b13) Ab7M G7(b13)

B' *Ab7M* *G7(b13)* *Cm7(9)* *F7*

Ab7M *Fm7(9)* *G7sus*

G7alt *Cm7(9)*