

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

Angelo Primon Júnior

**CICLOS E ARCOS RÍTMICOS COMO ESTRUTURA
NO PROCESSO COMPOSICIONAL**

Porto Alegre, 2018.

Angelo Primon Júnior

**CICLOS E ARCOS RÍTMICOS COMO ESTRUTURA
NO PROCESSO COMPOSICIONAL**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentado 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.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Prass

Porto Alegre, 2018.

CIP - Catalogação na Publicação

Primon, Angelo

Ciclos e Arcos Rítmicos como Estrutura no Processo Composicional / Angelo Primon. -- 2018.

145 f.

Orientadora: Luciana Prass.

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, 2018.

1. Arranjo musical. 2. Ciclos rítmicos. 3. Arcos
rítmicos. 4. Processos composicionais. 5. Timelines.
I. Prass, Luciana, orient. II. Título.

*Este trabalho é dedicado à memória do Professor
Fernando Lewis de Mattos que de ícone transformou-se em meu professor,
de professor transformou-se em meu mestre,
de mestre em meu amigo e de amigo em meu irmão.
Saravah e Carpe Diem, Mattos!*

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer em primeiro lugar à Nise, ao Luca e ao Franco que me ajudaram e apoiaram nestes quatro anos de uma verdadeira “apnéia” familiar. As pessoas que passam por estas provas sabem bem do que falo e ter apoio de quem compartilhamos os dias e noites fora da academia é fundamental para qualquer tipo de realização.

Ao meu pai Angelo, minha mãe Iolanda e meus irmãos Susi, Fabi e Regis pela torcida incondicional.

À minha querida amiga e orientadora Professora Luciana Prass que desde há muito mostrou-se uma grande incentivadora de meus caminhos musicais dos tempos em que tocávamos juntos até hoje, dando-me a honra em poder ser seu aluno e orientando. Partilhamos muito neste caminho, aprendemos muito. Isto será com certeza mais um início de outras tantas jornadas. Aproveito para cumprimentar e agradecer na pessoa de minha orientadora, todo o corpo docente da Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul a quem tenho muito orgulho de ter sido aluno.

Agradeço a todos os meus colegas nestes anos de saudável convivência e, em especial, ao “núcleo duro” da coragem e da obstinação composto por André Benitz, Diogo “Fox” Azeredo, William “Willy” Lovato, Nikolas “Nik” Ferranddis e Isadora “Zazá” Nocchi. Muito obrigado amigos!

Especial agradecimento aos colegas músicos que de maneira incondicional somaram-se ao trabalho com paixão e amizade: Diih Neques, Bruno Coelho, Lucas “Kino” Kinoshita, Bruno Vargas, Handyer Alakies, Matheus Kleber, Alexandre Diel, Leonardo “Léo” Perroni, Victória “Vicky” Gautto e minha querida Adrianè “Dri” Müller; aos amigos técnicos de som que fizeram tudo acontecer: Clauber Scholles e Richard Thomaz; à Raquel Grabauska pela força na produção de estúdio e a todo o pessoal do Estúdio SOMA.

Agradeço à professora Márcia Ivana por todas as dicas na época do vestibular, ao Richard Serraria pelos sábios conselhos que subverteram a cronologia dos semestres e a todos que contribuíram de maneira direta ou indireta para deste trabalho dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



RESIST!

(Palavra gravada na camiseta das crianças do projeto social de Educação Musical OUVIRAVIDA em participação na música "Another brick in the wall" ao vivo no palco durante o show de Roger Waters em Porto Alegre, no Estádio Beira Rio em 30/10/2018 que, entre aplausos, algumas vaias e a censura sofrida por parte de um dos patrocinadores, resistiram por nós e resistirão por todos).

Resumo

O presente projeto de graduação em música popular consiste na gravação de uma produção fonográfica com composições próprias e um memorial descritivo que abrange tópicos sobre as construções composicionais, os processos de arranjo das composições, elaborações e discussões sobre o registro gráfico das mesmas e de suas performances, bem como, relatos dos procedimentos de pré-produção, produção e pós-produção do material fonográfico. Reflito sobre ciclos e arcos rítmicos, ideia central nos processos composicionais deste projeto. As composições são inéditas e compreendem em sua maioria, minha produção entre os anos de 2015 a 2018, período em que fiz parte do corpo discente do curso de Bacharelado em Música, Habilitação em Música Popular da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Música Popular. Produção fonográfica. Processos composicionais. Arranjo musical. Ciclos e arcos rítmicos.

LISTA DE IMAGENS

<i>Figura 1 – Clave de Ijexá - Agogô.....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 2 – Clave de Ijexá - tambor Lê.....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 3 – Clave de Ijexá - tambor Rumpi.....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 4 – Partitura de samba-funk.....</i>	<i>20</i>
<i>Figura 5 – Partitura de Maracatu.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 6 – Ciclos híbridos</i>	<i>21</i>
<i>Figura 7 – Frases de Konnakol.....</i>	<i>24</i>
<i>Figura 8 – Partitura com figuras geométricas da obra 21 do Grupo UAKTI.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 9 – Experience 1.....</i>	<i>27</i>
<i>Figura 10 – Tala de Konnakol para Traktatak.....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 11 – Clave de tango (3 + 3 + 2).....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 12 – Partitura de Poli Cello</i>	<i>33</i>
<i>Figura 13 – Clave inicial de Dos Manos.....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 14 – Clave rítmica inicial de Dos Manos com ghost notes produzidas pelo rasgueio.....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 15 – Dos Manos, fusão de clave com extensão rítmica.....</i>	<i>36</i>
<i>Figura 16 – Dos Manos tema principal – 29 pulsos.....</i>	<i>36</i>
<i>Figura 17 - Konnakol com notação tradicional em Dos Manos.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 18 – Konnakol do tema principal de Dos Manos.....</i>	<i>38</i>
<i>Figura 19 – Figuras geométricas do tema principal de Dos Manos.....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 20 – Media Zamba.....</i>	<i>43 e 44</i>
<i>Figura 21 – Hoquetus entre flauta e clarinete em Canção da Garoa.....</i>	<i>45 e 46</i>
<i>Figura 22 – Crescendo entre flauta e clarinete em Canção da Garoa.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 23 – Ostinato final flauta e clarinete em Canção da Garoa.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 24 – Clave de 3 contra 2.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 25 – Reposicionamento da clave 3 contra 2 das Kalimbas em Canção da Garoa.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 26 – Maquete de Traktatak.....</i>	<i>50</i>
<i>Figura 27 – Detalhamento da maquete de Traktatak.....</i>	<i>51</i>
<i>Figura 28 – Maquete de Canção da Garoa.....</i>	<i>51</i>

<i>Figura 29 – Maquete de Dos Manos.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 30 – Manuscrito do Konnakol e das partituras geométricas.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 31 –Esboço das formações instrumentais das músicas</i>	<i>57</i>
<i>Figura 32 –Esboço da grade de gravação.....</i>	<i>59</i>

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1. Ciclos e Arcos Rítmicos como Estrutura no Processo Composicional....	12
1.1. <i>Timelines</i> , claves-rítmicas, DNA rítmico.....	13
1.2. Ciclos rítmicos.....	16
1.3. Arcos rítmicos.....	19
Capítulo 2. As músicas.....	25
2.1. TRAKTATAK.....	25
2.2. POLICELLO.....	27
2.3. DOS MANOS.....	30
2.4. MEDIA ZAMBA.....	37
2.5. CANÇÃO DA GAROA.....	40
Capítulo 3. Relatos gerais em pré – produção, gravação e mixagens.....	44
3.1. Os 3 agrupamentos de músicas: Gravação direta, maquetes MIDIs para <i>overdubs</i> e abordagens mistas.....	44
3.2. As maquetes.....	45
3.3. As reuniões de preparação, oficinas e distribuição dos áudios, partituras e materiais alternativos.....	49
3.4. Marcação das sessões no Estudio SOMA e montagem da grade de gravações.....	52
3.5. Gravando! Sons e histórias.....	56
3.5.1 SOMA Sessão 1 - 22 de outubro.....	56
3.5.2 SOMA Sessão 2 – 23 de outubro.....	58
3.5.3 SOMA Sessão 3 – 24 de outubro.....	62
3.5.4 SOMA Sessão 4 – 29 de outubro.....	66
3.6. Mixando.....	68
Considerações finais.....	71
Referências.....	73
Ficha técnica dos fonogramas.....	78
Partituras.....	80

Introdução

Nasci em Porto Alegre, RS, em 11 de abril de 1968. Filho da costureira Maria Iolanda Carnette Primon e do barbeiro Angelo Primon, ela vinda de Uruguaiana, cidade fronteiriça com a Argentina e meu pai vindo da colônia italiana perto de Encantado RS.

Eu, minhas irmãs Fabiane Primon e Susana Primon, mais meu irmão caçula Regis Primon tivemos uma infância simples, sem luxos, porém sem que faltasse nada do essencial.

Minha mãe contava que desde cedo eu manifestava interesse pelo som, quando ainda usava fraldas, montava “baterias” com as painéis dela no chão da sala, ou com as tampas das painéis percutidas uma contra a outra, as colocava cada uma ao lado de um dos ouvidos para ouvir o “som”.

Ganhei meu primeiro violão aos quatro anos de idade, porém meu interesse primeiro foi “brincar” com o instrumento de maneira menos convencional do ponto de vista da música. Apesar de não nos faltar nada, meus pais não tinham condições para pagar aulas de violão que, àquela época, além de muito raramente contemplar crianças, também não eram oferecidas em profusão. Seria necessário entrar em alguma escola, ou conservatório, o que se inviabilizava pela inacessibilidade.

Muito tempo depois, aos doze anos, ganhei outro violão já na pré-adolescência. Porém as condições de um Brasil de inflação galopante impunham o mesmo destino quanto ao aprendizado formal do instrumento. À esta altura, os aprendizados se davam pelas vias mais pitorescas possíveis. Ao mesmo tempo em que eu compunha músicas de acordo com as afinações do instrumento no dia, pelo fato de simplesmente não saber afiná-lo, acabava tomando “aulas” com músicos boêmios que passavam pela rua em que eu morava, no bairro da Cidade Baixa. Músicos estes que normalmente tocavam nos bares do bairro Menino Deus, berço da boemia da época.

Já na metade da década de 80, pós-*Rock in Rio* eu, adolescente, transitava musicalmente pelo universo roqueiro da cidade, dando preferência ao rock pesado e ao rock progressivo. Apesar de parecerem antagônicos, estes dois estilos me fascinavam àquela altura da vida pois a visceralidade e a energia

que o Heavy Metal possuía, convivia em harmonia com as paisagens psicodélicas das pinturas do Rock Progressivo e seus longos discursos musicais.

Apesar dos processos pouco ortodoxos da minha musicalização, comecei a vida profissional antes do final daquela década de 80, junto a bandas de Rock. O Rock Progressivo também me levou a conhecer o jazz, principalmente o tipo de música instrumental produzido pela gravadora alemã ECM Records. Assim, John Abercrombie, Ralph Towner, Pat Metheny passaram a ser parte da minha discografia básica e a ponte que me aproximou de músicos brasileiros como Toninho Horta, Naná Vasconcelos, Tom Jobim, Moacir Santos, entre outros.

Este final de década marca também minha incursão pelos festivais de música do Rio Grande do Sul e minha primeira gravação profissional, ainda em vinil, para o Festival da XIV Vindima da Canção de Flores da Cunha (1989) com a música “Os Versejantes”, de Jaime Vaz Brasil¹ e Dado Jaeger². Em uma guitarra emprestada, com um cabo emprestado, uma palheta feita com sobras de um cartão de crédito sem uso e muitos acordes “inventados” e encaixados em *voicings* como uma composição dentro de uma composição, registrei minha primeira gravação discográfica. Toquei também em outros festivais como Moenda da Canção, Tafona da Canção e Musicanto³.

Esta foi a tônica de muitas atividades naqueles períodos duros de pouquíssima grana e sem nenhum estudo formal. Passei a ter aulas de guitarra, harmonia e improvisação com alguns músicos como Edilson Ávila⁴, dentro da COOMPOR (Cooperativa de Músicos de Porto Alegre); mais tarde, no início da década de 90, com Carlos Badia⁵ e, mais ao seu final, com Julio “Chumbinho” Herrlein⁶.

No final da década de 90, ingressei em uma produtora de áudio para trabalhar com publicidade e, a partir daí pude exercitar vários tipos de processos

¹ (1962) Nascido em Bagé –RS, é psiquiatra, escritor, poeta e compositor.

² (1956) Tecladista e compositor portoalegrense.

³ Os anos 80 e até meados dos anos 90 foram marcados por uma grande profusão de festivais de música no Rio Grande do Sul. Os festivais desta época contemplavam em sua maioria a música tradicionalista gaúcha, porém alguns possuíam uma categoria livre ou nativismo progressivo que aceitavam outros gêneros musicais e formações instrumentais.

⁴ (1962) Guitarrista, compositor e psiquiatra portoalegrense.

⁵ (1964) Violonista e compositor pelotense.

⁶ (1973) Doutor em música pelo Programa de Pós-Graduação da UFRGS e professor desta mesma instituição. Músico e compositor portoalegrense.

composicionais em *jingles*, *spots* e trilhas. Neste período, ingressei definitivamente no mercado musical local acompanhando e gravando com vários músicos, cantoras e cantores, dentre os quais, Arthur de Faria, Adriana Deffenti, Antônio Carlos Falcão, Cláudio Levitan, Christine Amoretti, Danny Calixto, Hique Gomez, Muni, Mônica Tomasi, Marcelo Delacroix, Marisa Rotenberg, Nei Lisboa, Nico Nicolaiewsky, Richard Serraria e Vanessa Longoni.

Como músico instrumentista integrei concertos com a Orquestra de Câmara da ULBRA sempre sob a regência do maestro Tiago Flores⁷ nos concertos: Clássicos do Rock I e II, Clássicos do Rock Gaúcho, Clássicos do Rock Nacional, Beatles Magical Tour, Orquestra de Câmara da ULBRA toca Raul, Queen com Orquestra de Câmara da ULBRA e Grupo Vocal TAKT, Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro em concerto com a cantora e compositora Mônica Tomasi e concerto com a cantora Marisa Rotenberg. Participei também do Projeto Encontrabanda I e II com a Banda Municipal de Porto Alegre como artista solo convidado.

Atuei com artistas em nível nacional como Caíto Marcondes, Nazy, André Mattos, Frejat e Gilberto Gil, além de artistas do Prata como Samantha Navarro, Ana Prada, Queyi, Sebastián Jantos, Daniel Drexler e Dany Lopez.

A partir daí comecei não só a trabalhar como músico de apoio como, principalmente, a arranjar e a compor, tendo a oportunidade de ser contemplado em 2003 com um financiamento do FUMPROARTE⁸ para a produção do *Mosaico*, meu primeiro CD como compositor e instrumentista. A partir desta época comecei a investir em pesquisas empíricas sobre a viola de 10 cordas. Passei também a incorporá-la em meu *set* de instrumentos como também a compor *com* o instrumento e *para* o instrumento.

Nesta mesma trajetória tive o desejo e a oportunidade de estudar instrumentos singulares brasileiros como rabeca e viola de cocho, além de instrumentos representativos de outras culturas como *sitar* indiano, e posteriormente, o *oud* árabe. Esta primeira década dos anos 2000 foram de processos muito intensos nesta “inquietude” estético-musical. Neste período,

⁷ (1960) Músico e maestro portoalegrense, formou-se em regência pela UFRGS em 1990 com especialização em São Peterburgo – Rússia, é regente na Orquestra de Câmara da ULBRA (Universidade Luterana do Brasil).

⁸ FUMPROARTE – Fundo Municipal da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Porto Alegre destinado a financiar parcialmente projetos artísticos de várias áreas, como música, fotografia, teatro, dança, audiovisual, etc.

tive meu trabalho selecionado pelo Projeto RUMOS da Fundação Itaú Cultural, a partir do qual tive, por dois anos, a oportunidade de trabalhar com músicos de várias partes do país, culminando na apresentação final no auditório da Fundação Itaú Cultural e, posteriormente, na minha participação na banda de apoio de Gilberto Gil, no show de aniversário desta mesma fundação, no Auditório do Ibirapuera em São Paulo.

Em 2015, com 26 anos de profissão, tive a oportunidade de ingressar no Bacharelado em Música Popular, na UFRGS, realizando um antigo sonho de estar em contato com estudos mais formais e trocas de experiências musicais em âmbitos extremamente especiais. Trazer na bagagem minha “estrada” e uní-la aos ensinamentos e compartilhamentos vividos até aqui na academia, têm sido combustível ainda mais potente para minhas necessidades expressivas e criativas musicais.

No decorrer do curso tive oportunidades de tomar contato com diferentes disciplinas e diversos conhecimentos que abordam o fazer musical. Isso tudo foi agregando e construindo novas perspectivas para meu trabalho como compositor. Em minhas composições, as relações rítmicas possíveis estabelecidas dentro de um discurso musical são elementos sempre presentes e fomentadores do processo criativo. Assim, as reflexões que me acompanharam durante quase todo o curso de graduação me aproximaram de uma melhor compreensão e maior exploração das relações rítmicas em minhas composições, conduzindo meu interesse para a temática Ciclos e Arcos Rítmicos como Estrutura no Processo Composicional, foco do desenvolvimento de uma produção fonográfica destas composições e do memorial descritivo que aqui apresento.

Dessa forma, esse memorial abrangerá tópicos sobre as construções composicionais, os processos de arranjo das composições, elaborações e discussões sobre o registro gráfico das mesmas e de suas performances, bem como, relatos dos procedimentos de pré-produção, produção e pós-produção do material fonográfico. Reflito ainda sobre ciclos e arcos rítmicos, ideia central nos processos composicionais deste projeto. As composições aqui apresentadas são inéditas e compreendem parte de minha produção entre os anos de 2015 a 2018, período em que fiz parte do corpo discente do curso de Bacharelado em Música, Habilitação em Música Popular da UFRGS – Universidade Federal do

Rio Grande do Sul.

Capítulo 1. Ciclos e Arcos Rítmicos como Estrutura no Processo Composicional

Neste memorial, procuro mostrar as várias camadas que estruturam os meus projetos musicais. Quais são os elementos musicais basilares para a construção de uma composição, que elementos são lançados para organizar o arranjo dos temas e, principalmente, quais as inquietações expressivas que movem a confecção final dos temas registrados.

Entendo que para a melhor compreensão prática do que proponho, seja necessário a utilização de “maquetes” de cada uma das composições. Estas “maquetes” são geradas a partir de um software de sequenciamento que permite deixar claro na tela do computador as camadas de instrumentos a serem utilizados, suas inter-relações, os panorâmicos de distribuição estereofônicas, volumes de cada instrumento nas diversas partes da música e utilização dos eventos MIDI para posterior confecção das partituras revisadas, com a utilização desta ferramenta serão geradas portanto, as grades – ou *grid*⁹ - com todos os eventos musicais constantes em cada um dos temas do trabalho, facilitando assim, a exportação destas estruturas para as seções abertas no estúdio de gravação e a consequente celeridade entre as etapas de pré-produção e produção, além da geração de material para ser distribuído aos músicos participantes.

Como músico compositor há muito tempo os ritmos, as divisões, subdivisões e interpolações rítmicas fazem parte do meu arcabouço experimental, improvisatório e composicional. Porém, talvez eu nunca tenha percebido tal saliência como agora, tendo-os como ponto de partida para a estruturação composicional em um trabalho acadêmico.

Existem dois conceitos por mim propostos que cabem, em primeira análise, serem compreendidos dentro destes processos estruturais composicionais: “ciclos

⁹ Grid ou Grade é uma projeção gráfica em que uma música pode ser colocada. É gerado a partir de um projeto criado individualmente em um software de gravação. Neste projeto, os eventos musicais são dispostos e separados por eixos horizontais e verticais (x/y), em que o eixo horizontal expõe a faixa do evento sonoro gravado e o eixo vertical, sua disposição no tempo gerando assim, a visão esquemática da distribuição espaço/tempo deste evento musical em “batidas por minuto”(BPM) por tempo de execução (duração temporal da música). A partir daí pode-se gerar com precisão o andamento de uma música além de outras ferramentas de gravação como panorâmicos estereofônicos, automações de volumes, efeitos sonoros e uma série de outras emulações.

rítmicos” e “arcos rítmicos”. Antes de abordá-los, é necessária uma exposição fundamental para a sua compreensão, pois cada um deles pode também ser resultado ou defluência de porções rítmicas ainda mais específicas.

1.1. *Timelines*, claves-rítmicas, DNA rítmico

Estas porções rítmicas são definidas por autores que utilizam diferentes terminologias. Carvalho (2010), utiliza o termo “linha-guia” o define como

[...] uma marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que, sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado. Esta marcação pode ser efetivamente tocada por um instrumento ou não (CARVALHO 2010, p. 792).

O mesmo autor também aborda o termo “*timeline*”, tendo como base o musicólogo J.H. Kwabena Nketia, quando reflete que a *timeline*, “pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade” (NKETIA apud CARVALHO, 2010, p. 789).

Outro exemplo de definição do termo *timeline* é apresentado por Herrlein (2018) afirmando que “a *timeline* não é apenas um ritmo repetitivo, um *ostinato*, mas um ritmo particularmente fácil de memorizar, e que atua como elemento estrutural na composição e performance (HERRLEIN, 2018, p.127).”

Outro termo utilizado é “*formula*”. Harrison diz que

uma fórmula é um padrão (composto por uma série de notas e pausas) que é imposto a uma subdivisão. Uma vez imposto, o padrão deve ser respeitado rigidamente, mesmo que ele possa atravessar as barras de compassos e contra uma mínima parte do ritmo (HARRISON, s/d, p. 8). (tradução minha).

Um outro termo trazido para este mesmo conceito é o “DNA rítmico”. Alcinhado pelo músico baiano Letieres Leite¹⁰ em um ensaio aberto¹¹ de sua Orkestra Rumpilezz para alunos da UFRGS, em 25 de setembro de 2015, realizado

¹⁰ Letieres Leite (1959) é maestro, saxofonista, flautista e percussionista baiano.

¹¹ Informação oral durante ensaio aberto em 25 de setembro de 2015 no Teatro São Pedro em Porto Alegre, dentro do evento “Música Popular no IA 2015: Palestra sobre a música afro-brasileira” (Projeto de Extensão do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS; Coordenação Prof. Jean Presser).

no Theatro São Pedro em Porto Alegre. Leite associou o termo “DNA rítmico” como a mais profunda particularidade rítmica identitária de um gênero ou estilo musical. A partir do “DNA rítmico” são construídas todas as estruturas musicais de um tema.

Ainda sobre o conceito de “DNA” em música, Leite complementa:

[...] Percebi que esse DNA do samba [por exemplo] está presente em várias músicas derivadas. O choro, a bossa nova, os sambas de breque, partido alto, samba-enredo, samba-canção, todos têm uma coisa que os une (LEITE, 2016, s/p)¹².

Leite também utilizou de maneira conceitual o termo “clave”, referenciando-o ao estudo da música cubana:

[...] Em Viena [...] eu] tocava na cena da música instrumental brasileira e percebi que ela [a música instrumental brasileira] estava sempre calcada em dois polos: o samba e seus derivados ou o baião e seus derivados. Digo isso do ponto de vista da clave do samba. Clave é a menor porção musical que representa um ritmo, o padrão rítmico. É como eu aprendi com os cubanos. Muito da minha inspiração veio da maneira como os cubanos lidam com a música ancestral deles (LEITE, 2016, s/p)¹³

Carvalho (2008) também traz o conceito de clave rítmica afirmando que:

[...] a clave, vista de forma bastante simplificada, nada mais é do que uma maneira de se marcar o tempo, e sob este enfoque pode facilmente ser compreendida por qualquer pessoa: um tipo de metrônomo. Vista desta maneira a clave não apresenta diferenças conceituais e práticas consideráveis em relação às time-lines africanas. No entanto ela é bem mais do que uma marcação realizada por um instrumento de percussão. [...] A principal particularidade da clave é que o padrão rítmico por ela definido orienta o fraseado de todas as vozes de uma performance, mesmo quando ele não é tocado por algum instrumento (CARVALHO, 2008 s/p).

Para Carvalho além das atribuições funcionais estruturais às quais as claves rítmicas estão ligadas, também estas podem apontar para uma definição de estilo.

Por entender estar contido na expressão “clave rítmica” todo arcabouço do que anteriormente foi referenciado e ser largamente utilizado por músicos brasileiros como “senso comum”, além de entender que possa ser uma ampliação prática destes conceitos para este trabalho, uma vez que a clave é também uma espécie de “chave” de tudo aquilo que se inter-relaciona a partir de uma micro porção musical, vou utilizar esta expressão como a mais apropriada para o que proponho.

Sendo a clave rítmica um pequeno ciclo que traz em si os principais pontos de

¹² Revista Raça – Páginas Pretas - publicada em 27/10/2016 em <http://revistaraca.com.br/?s=Orkestra+Rumpilezz+Letieres+Leite&submit=Pesquisar> - acesso em 09/12/2018.

¹³ Revista Raça – Páginas Pretas – publicada em 27/10/2016 em <http://revistaraca.com.br/?s=Orkestra+Rumpilezz+Letieres+Leite&submit=Pesquisar> - acesso em 09/12/2018.

acentuação e estruturação de algum ritmo autóctone ou autoral, destaco aqui como exemplo, a clave do Ijexá. Este ritmo afro-brasileiro possui uma estrutura instrumental com três atabaques - Lê¹⁴, Rumpi e Rum – geralmente tocados por Alabês¹⁵ ou Ogãs¹⁶, e o agogô. Este último, é o instrumento que mantém a clave rítmica do Ijexá de maneira constante e imutável.



Figura 1 – Clave de Ijexá - Agogô

Sobre clave rítmica do agogô, portanto, todas as outras claves são defluídas ou associadas. As claves iniciais do Lê e do Rumpi estão diretamente associadas como ponto de partida ou de execução inicial, variando por vezes em função do tipo de canto ao Orixá homenageado.

No atabaque Lê temos como ponto de partida a clave rítmica abaixo:



Figura 2 – Clave de Ijexá - tambor Lê

Já no Rumpi, há o reforço da clave inicial em algumas notas sem no entanto, haver um dobramento literal:



Figura 3 – Clave de Ijexá - tambor Rumpi

O atabaque Rum desde o início da execução rítmica assume o papel de resposta ou contraponto rítmico ao canto. Temos como resultado, a partir de uma clave rítmica inicial cíclica e imutável, a justaposição de outras claves inerentes às funções dos demais atabaques que, somados ao canto, compõem o todo

¹⁴ Lê ou Lé, estas duas escritas e pronúncias do nome deste tambor utilizado no Ijexá são encontradas, assim como o tambor Rumpi ou Rumpri.

¹⁵ Nos rituais afro-brasileiros, chefe dos tocadores de atabaque, por vezes, designação geral de tocador de atabaque.

¹⁶ “Aquele que bate, toca e canta.” São aqueles que cantam, os responsáveis pela orientação das curimbas (cânticos) e os que tocam atabaques.

característico do ritmo do Ijexá.

As claves rítmicas, suas associações, as consequentes estruturas sobre as quais são construídas todas as bases harmônico-melódicas e idiomático-musicais como conceitos práticos “sulearam” (Campos, 1991) muitas de minhas performances musicais durante boa parte da minha trajetória profissional. Nas diversas funções dentro das produções musicais como instrumentista, compositor ou arranjador, por exemplo, observei que a compreensão das claves rítmicas e seus efeitos apontavam não só para um entendimento dos micro aspectos estruturantes de um gênero ou estilo musicais, como também, suas associações histórico-culturais, relações com a ancestralidade e abertura de campo para possíveis estilizações, fazendo com que em última análise, o resultado musical obtivesse relevância em conteúdos práticos, artístico-conceituais e contextualizatórios para além da tradição.

As claves rítmicas, portanto, serviram como elemento de entendimento para decodificação rítmica em várias situações de trabalho em minha carreira. Por exemplo, em uma seção de gravação por várias vezes o arranjador ou diretor musical responsável pelo trabalho fornecia não só a grade de harmonia, mas uma indicação de gênero – samba dobrado, ijexá, tango, etc – e que rapidamente era por mim incorporada por compreender de maneira direta não só a estrutura rítmica principal, como possibilidades de ampliação e possíveis improvisações dentro das características do gênero. Passei e entender as claves rítmicas em última análise, como elemento dinâmico de entendimento musical prático e também, como uma potente ferramenta de ampliação criativa.

1.2. Ciclos rítmicos

De maneira prática, o conceito dos ciclos rítmicos se deu no meu trabalho a partir da união rítmica à situações harmônico-melódicas não características do ponto de vista da “tradição” do gênero musical, ou do que é entendido como tal, apontando para uma maior liberdade sonora. Por necessidade estético-criativa, mais do que “estilizar” ou “jazzificar” o material rítmico, o objetivo era levar o material musical para além das fronteiras estilísticas genéricas, o que passou a ser objeto de meu interesse.

Ao “abrir mão” ou transpassar as fronteiras conceituais mais estáticas entre alguns gêneros musicais, observei que quando as claves eram estendidas ou “quebradas”, estas apontavam para um conceito de ciclos rítmicos.

A partir desta necessidade criativa, lancei mão destes procedimentos muito seguidamente, tendo como resultado por exemplo, sambas com métricas ímpares, ou chacareiras com compassos irregulares. É importante ressaltar que o conceito aplicado aqui não é apenas a adaptação simples de compassos originais para compostos ou ímpares, mas uma sutil, e profunda mudança no “caráter expressivo”, sem prejuízo, conjecturo, da caracterização idiomática do estilo ou gênero musical.

O conceito de um ciclo rítmico estaria posto, sob a perspectiva da performance musical, como potência criativa de um fazer musical para além do gênero ou estilo, ainda que estruturalmente vinculado a um ponto de retorno ou um padrão definido. Segundo Gramani (1988, s/p), o ciclo rítmico é um período em que podem haver modulações rítmicas, ritmos cruzados, aditivos, etc.

Isto parece apontar para uma ampliação dos sentidos rítmicos contidos em uma música podendo trazer à execução musical relevos que estariam na sublimaridade em outras circunstâncias.

De posse deste conceito passei a utilizar elementos de diferentes gêneros musicais aplicando-os em arranjos e performances como elemento estrutural-rítmico basilar sobre o qual todo o arranjo, tanto em uma porção específica da música como no todo de um tema, fosse montado. A aplicação do conceito dos ciclos rítmicos tornou-se portanto, uma ferramenta estrutural e expressiva muito prática.

A seguir, apresento um exemplo de uma aplicação dos ciclos rítmicos no arranjo que fiz para a música *Odum*, de Danny Calixto¹⁷ e Márcio Celli¹⁸, gravada no CD Quintais do mundo (2017). *Odum* apresenta como base o samba-funk, uma fusão do samba com elementos rítmicos do Funk Americano. Este subgênero do samba foi muito comum no Brasil dos anos 60 com seu auge nos anos 80.

Nesta música utilizei, como estrutura rítmica para o refrão, a fusão de dois ciclos rítmicos, o samba funk e o maracatu. No excerto abaixo apresento, como exemplo, o rítmico do samba-funk que usei como base.

¹⁷ Danny Calixto ou Danielle Calixto (1965), nascida em Porto Alegre, é cantora, compositora e artista plástica.

¹⁸ Márcio Celli (1970) é cantor, compositor e radialista portoalegrense.

SAMBA FUNK
3 Hihat

Bombo e Caixa

Bmb.

Figura 4 – Partitura de samba-funk

Observa-se a figura do deslocamento da caixa como elemento mais característico do funk e o apoio do bombo como característico do samba, mesmo este sofrendo ligeiro deslocamento para melhor resposta ao desenho da caixa.

Para o arranjo do refrão desta música, achei que encontraria maior potência rítmica se fizesse a fusão com elementos rítmicos do maracatu¹⁹. Abaixo, destaco os elementos rítmicos principais do gênero.

MARACATU
Gonguê

Alfaia Maracatu
Bombo de Bateria

Bombo

Figura 5 – Partitura de Maracatu

No excerto, já procurei fazer a adaptação do desenho rítmico da alfaia²⁰ para o bombo da bateria, fazendo uma projeção tímbrica sobre a instrumentação a ser usada na música. Chamo a atenção para a relação rítmica entre o bombo e o gonguê²¹. Temos aí o DNA básico do gênero e os elementos que utilizei como destaque para minha montagem final do ritmo do refrão. O resultado da montagem segue abaixo:

¹⁹ Maracatu é um ritmo/dança/ritual vinda de sincretismo religioso originário do estado de Pernambuco.

²⁰ Alfaia é o principal tambor utilizado no Maracatu porém também encontrado em Côcos, Cirandas e outros ritmos típicos do nordeste. Tambor cilíndrico geralmente grave, de percussão direta, com pele dupla, são utilizadas baquetas e possui cordas laterais para afinação.

²¹ Gonguê é um instrumento de herança africana e consiste de uma espécie de sino metálico, geralmente de ferro, com a boca achatada e que é percutido com um pedaço de ferro ou madeira. Instrumento muito característico do Maracatu.

Figura 6 – Ciclos híbridos

Aqui já vertido para as peças básicas da bateria – bombo, caixa e hi-hat - apresento o resultado da fusão deste dois ciclos rítmicos. Na primeira parte do trecho, o samba-funk de maneira direta, apoiando-me na hibridez que o ritmo já possui em sua forma original com seus deslocamentos de caixa, apoios de bombo e acentuações de hi-hat nas primeiras semicolcheias. A seguir, faço a fusão com elementos das características do ciclo do maracatu, apoiando a inter-relação do bombo da bateria no desenho da alfaia, mantendo a caixa como único elemento remanescente do samba-funk. Na região aguda, ainda que como figura de fundo permaceça o hi-hat em semicolcheias, este faz apoio rítmico com o bombo, para que na soma de todos os elementos rítmicos, o ciclo resultante tenha equilíbrio. Por questões estético-funcionais em relação à letra do refrão, abri mão da utilização da clave rítmica produzida pelo gonguê.

O resultado musical deste novo ciclo proporcionou ao refrão da música força e potência rítmica além de auxiliar e conduzir com eficiência todos os demais elementos harmônico-melódicos do tema de maneira muito particular²².

1.3. Arcos rítmicos

Com a compreensão e a prática das claves rítmicas e suas ampliações para as multi-possibilidades proporcionadas pelos ciclos rítmicos, o meu fazer musical como instrumentista, arranjador e compositor obteve ampliação significativa de resultados performáticos e criativos. Neste sentido, as necessidades expressivas foram aguçadas e estimuladas para uma defluência natural destas práticas. Passei a entender que poderia haver dentro dos vários patamares rítmicos ainda maiores possibilidades para além da clave, para além do ciclo. A necessidade expressiva como compositor/arranjador apontava para uma espécie de maior desenvolvimento

²²Odum (Danny Calixto/Márcio Celli). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-t8yr9JQMjQ>

rítmico-frasal, portanto. O que poderia haver no espectro que apontava para além do ciclo? Que terrenos e que resultados estéticos poderiam ser trazidos à tona a partir do perpassamento de uma fronteira imposta pela compreensão do ciclo? E depois deste rompimento de fronteira, quais seriam as defluências em meu fazer musical?

Estas e tantas outras perguntas gradualmente foram me levando para um terreno de experimentação que se assemelhava ao desenvolvimento de uma espécie de “texto” musical. Icônicamente as claves rítmicas seriam o DNA, como uma palavra que associada à outra, formariam sentenças – os ciclos rítmicos – que, interrelacionando-se, formariam uma nova estrutura. Uma ponte que poderia levar de um lugar à outro, uma espécie de “arco” musical. Passei portanto, a tentar exercitar o conceito de arco musical de fundo rítmico, assim como existe um arco poético no qual um texto pode ser dito (ou lido) a seu tempo a partir da rítmica das palavras, intercalando significados, emoções e divisões particulares.

Cheguei, a partir destas elucubrações, ao conceito dos arcos rítmicos. Percebi que estas “ampliações” apontavam para uma extensão do ciclo rítmico que parecia levar inevitavelmente a uma quebra de expectativa rítmica, distendendo a percepção da sensação de *looping*²³ rítmico de um tema. O resultado prático parece resultar em uma espécie de desenvolvimento frasal que, em última análise, proporciona uma estrutura ainda maior para que outras estruturas rítmicas, cíclicas ou não, interajam e venham a compor partes ou o todo em uma construção musical, dando a ideia de camadas que se perpassam.

Encontrei no decorrer destas pesquisas algumas práticas musicais que se aproximam desta abordagem dos arcos rítmicos. O *Konnakol* por exemplo. Segundo Andersen (2004) :

Konnakol. Um sistema de ritmo fonético do sul da Índia. Soa como "drumm-rap" indiano. Em combinação com Tala²⁴. Torna-se um dos sistemas de ritmo mais sofisticados do mundo. Há um alfabeto básico de 10 frases de Konnakol. (ANDERSEN, 2004, p.11) (Tradução minha).

²³Looping ou Loop é uma palavra da língua inglesa que significa aro, laço, circuito, sequência, etc. No âmbito musical significa um trecho ou fragmento musical repetido.

²⁴Tala é uma espécie de “coreografia de mão” em que são distribuídos movimentos de palmas simples, palmas com o dorso da mão e marcações com os dedos em ciclos como uma maneira visual de indicar o pulso, as métricas e compassos musicais e.g. (ANDERSEN, 2004). Existem 7 tipo de Talas básicas e 175 combinações de Talas na música do sul da Índia.

The 10 Konnakol phrases

Each phrase lasts a specific *length of time*.

It is of great importance that these 10 basic syllables are learned by heart so that you are able to combine them in various patterns later on.

1	-	<i>Tha</i>	
2	-	<i>Thake</i>	
3	-	<i>Thakita</i>	
4	-	<i>Thakadhime</i>	
5	-	<i>Thake-Thakita</i>	(2+3)
6	-	<i>Thake-Thakadhime</i>	(2+4)
7	-	<i>Thakita-Thakadhime</i>	(3+4)
8	-	<i>Thakadhime-Thakadjonno</i>	(4+4)
9	-	<i>Thakadhime-Thake-Thakita</i>	(4+5)
10	-	<i>ThakeThakita –Thadikidatum</i>	(5+5)

Figura 7 – Frases de Konnakol Fonte: My guide to the theory of south-indian music – Shortcut to Nirvana Vol.1 Henrick Andersen p.12

O Konnakol possui uma espécie de ritmo fonético, o *drumm-rap*²⁵, e este pode ser entendido como um tipo de “solfejo rítmico onomatopaico” em que cada sílaba, ou grupo destas, está íntimamente ligado a um arco rítmico pelo qual perpassam distintas possibilidades de subdivisões rítmicas. Esta maneira onomatopaica indiana de subdivisão de notas veio diretamente ao encontro de uma atividade que eu desenvolvia de maneira empírica desde muito tempo, no sentido de entender melhor algo rítmico a partir de sua reprodução cantada. Acredito que tudo o que se “canta” de alguma maneira nos faz introjetar sua compreensão e sua reprodução instrumental, parece ser uma decorrência natural. Não obstante, percebi similaridades complexas vindas de culturas irmãs pela tradição da oralidade em suas transmissões de saberes. A América Latina o Brasil em especial, o continente africano, a Índia, o mundo árabe são exemplos.

Os reflexos destas associações rítmico-frasais em arcos rítmicos nas minhas composições fizeram romper algumas vezes os processos de escrita musical. Em certas situações, a escrita musical hegemônica parecia não dar conta do conteúdo mais específico de algum trecho. Ainda que em determinadas situações se apresentasse de maneira clara, o resultado musical ficava aquém da expressividade pretendida. Seria necessário portanto, uma nova decodificação, uma escrita alternativa para que as estruturas fossem mais orgânicamente compreendidas e executadas.

²⁵ Drumm-rap é uma espécie de canto cíclico em que a voz substitui o som de cada uma das peças de uma bateria ou instrumentos de percussão.

Há quase duas décadas atrás, eu tive a oportunidade de participar de um festival de música popular em Santa Catarina, o Festival de Música de Itajaí. Este festival contava com várias apresentações musicais de músicos do cenário nacional e dez dias de várias oficinas musicais distribuídas em vários pontos da cidade, mas tendo como sede principal a Casa de Cultura Dide Brandão. Particpei da oficina de performance com o grupo mineiro UAKTI²⁶ e tive contato com a obra “21”, uma música feita especialmente para o Balé 21²⁷ do Grupo Corpo²⁸ (MG). Os músicos do UAKTI relataram que precisaram adaptar uma nova escrita para que a música ficasse, além de exequível, mais precisa em relação à coreografia. Por isso lançaram mão do que chamaram partitura com “figuras geométricas”.

Estes ícones nada mais são do que figuras geométricas que foram adaptadas para indicarem as alternâncias de compasso. Por exemplo, um quadrado equivaleria a um compasso quaternário, um triângulo a um ternário, um círculo, um unário, um semi círculo, um binário. Assim como algumas variações, por exemplo, um quadrado com um triângulo menor desenhado em seu centro equivaleria a um compasso de sete por quatro.

Esta representação gráfica alternativa gera grande variação métrica e execução orgânica muito dinâmica. No excerto abaixo, a partitura da música 21 para o Balé 21 do Grupo Corpo.

²⁶Grupo UAKTI (1978 – 2015) grupo mineiro de música instrumental. Conhecido por trabalhar com instrumentos não convencionais feitos a partir de vários materiais como tubos de PVC, vidro, borracha etc. Os instrumentos foram idealizados e construídos pelo músico Marco Antônio Guimarães. Era formado por Arthur Andrés, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos.

²⁷ O Balé 21 (1992), é um espetáculo produzido pelo Grupo Corpo(RJ) com coreografia de Rodrigo Pederneiras e contava com 21 bailarinos em palco. Foi um marco na história do grupo pois pela primeira vez o Grupo Corpo teve uma trilha musical especialmente criada para seu espetáculo.

²⁸ O Grupo Corpo, companhia de dança fundada em 1975 em Belo Horizonte MG. Tem como diretor artístico Paulo Pederneiras e o coreógrafo Rodrigo Pederneiras.

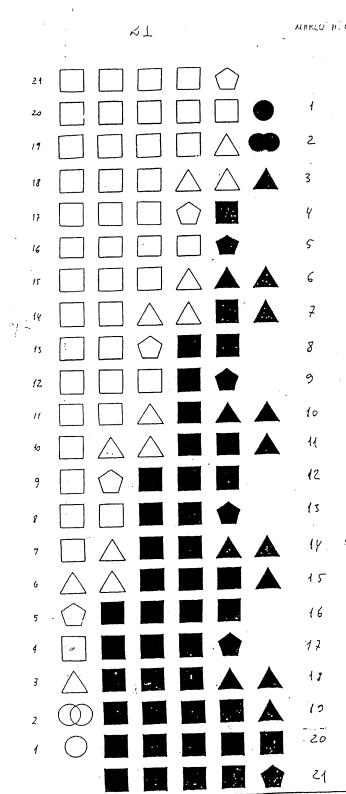


Figura 8 – Partitura com figuras geométricas da obra 21 do Grupo UAKTI

Com estas novas possibilidades ficava cada vez mais claro para mim o contexto da abordagem estrutural em uma composição a partir de articulações de arcos rítmicos, porque além das informações rítmico-frasais vindas da herança polirrítmica brasileira, suas apresentações em claves e ciclos rítmicos expandidas em um discurso ainda mais amplo como um arco rítmico, havia múltiplas possibilidades nas ferramentas de subdivisão e aumento vindas do Konnakol, como também uma grafia clara e orgânica a partir da partitura de figuras geométricas do Grupo UAKTI.

Minhas primeiras experiências em grupo com composições a partir destas estruturas foram apresentadas nas disciplinas de Prática Coletiva V e Improvisação I na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ambas ministradas pelo Prof. Dr. Júlio Herrlein. Trabalhamos a música Shiva Agô de minha autoria, em que apresentei uma abordagem afro-brasileira junto a elementos de Konnakol aos colegas de Prática Coletiva V. O tema teve boa aceitação e resultado musical. Trabalhamos em grupo Experience 1, em que propus além de vários tipos de improvisação – livre, idiomática, modal, etc – também a estruturação musical a partir

das partituras de figuras geométricas e a utilização do Konnakol com uma Tala quinária, quaternária, ternária, binária e unária respectivamente.

EXPERIENCE 1 (BENITZ, PRIMO, FOX, WILLY, WALLAUER)

1. **IMPROV. LIVRE** (TANGOLOS) **TRITTI** **CONT.** (Dm7 (9))

2. **TRITTI** **CONT.** (Dm7 (9))

3. **TRITTI** **CONT.** (Dm7 (9))

4. **KONNAKOL**

THA DEE KE NA THUM THA KA DI ME THA SI TE THA KA THA

FINAL ICICLO ICICLO ICICLO ICICLO INTERIO THA! FFF FIM!!

The image shows a handwritten musical score for 'Experience 1'. It is divided into four sections. Section 1 is titled 'IMPROV. LIVRE' and 'TANGOLOS', with a 'TRITTI' section and a 'CONT.' section marked with '(Dm7 (9))'. Section 2 is also titled 'TRITTI' and 'CONT.' with '(Dm7 (9))'. Section 3 is a melodic line with notes and rests, marked with 'TRITTI' and 'CONT.' and '(Dm7 (9))'. Section 4 is titled 'KONNAKOL' and contains the lyrics 'THA DEE KE NA THUM THA KA DI ME THA SI TE THA KA THA'. Below the lyrics is a musical staff with notes and rests, marked with 'FINAL ICICLO ICICLO ICICLO ICICLO INTERIO THA! FFF FIM!!'. The score includes various musical notations such as chords (Dm7, Db7, C7M, Esus, Dsus, C7(9), F#m7(11), C7(9)11sus), time signatures (12/8, 9/8, 12/8), and dynamic markings (D.C. Ad, 3x, FFF FIM!!).

Figura 9 – Experience 1

Ressalto que nesta música, diferentemente do UAKTI, eu utilizei para cada figura geométrica um acorde, o que fez com que a métrica resultante neste trecho contivesse muitas variações. No caso do “21” do grupo UAKTI as figuras estão assentadas como marcas para contagens de números de *beats*²⁹ ou pulsos. Começando com um arco de 21 *beats* na primeira linha e suprimindo um *beat* a cada linha até chegar em uma porção unária. O abordagem por mim seguida com arcos rítmicos como estrutura composicional de fundo, mesmo em um trabalho de improvisação, ficaram explicitados nos momentos 2, 3 e 4 de Experience 1.

No momento 2 as estruturas rítmicas geradas a partir das figuras geométricas, o momento 3 como arco estrutural mais convencional tendo

²⁹ Beat é uma batida, uma unidade de tempo. Um compasso quaternário, por exemplo, contém um grupo de 4 beats.

inicialmente uma melodia harmonizada e o momento 4 com o Konnakol e a Tala anteriormente referida, com as notas de partida para cada um dos integrantes do grupo assinaladas na partitura. Portanto, dentro de um arco rítmico os processos harmônico-melódicos associados a estas estruturas podem seguir os mesmos conceitos em qualquer uma das condições de movimentos harmônicos, sejam estes tonais, modais ou atonais. É como um centro pelo qual gravitam em órbitas elípticas os vários elementos estruturantes de um tema. Alguns elementos mais próximos de um ciclo central outros mais distantes porém, todos interrelacionados, como camadas, como um grande arco rítmico que pode interligar distintas paisagens musicais.

Capítulo 2. As músicas

2.1 TRAKTATAK

O título desta música é uma bricadeira onomatopaico-percussiva com desdobramentos para uma discussão de fundo em que, através da transmissão oral dos conhecimentos, irmanam-se as culturas brasileira, hindu, africana e árabe. Esta interlocução perene dos saberes ancestrais que, através dos séculos nos conectam, confluem em nossas experiências do hoje e defluem para além da performance artística, são homenageadas com esta composição.

Apresento como introdução na composição um ciclo inspirado nas claves de matriz africana. Este ciclo é distribuído em um compasso 7/8 para que a fluabilidade do tempo forte fique diluído no espaçamento do ciclo rítmico. Os instrumentos de percussão vão aos poucos compondo a levada principal, incorporando-se paulatinamente à clave principal para formar o ciclo total desta introdução. Quanto à instrumentação da seção rítmica utilizo *shakers*, *cajón*, guizos, agogô, clavas, tambor Ilú e sopapo. Adiciono a esta formação piano, contrabaixo, guitarra elétrica, violoncelo e duas flautas doces tocadas simultaneamente por um único instrumentista.

A transição da introdução para o tema é feita a partir de uma chamada de atabaque. Sobre o piano é construída a nova base com forte apelo percussivo, tornando as funções da mão esquerda e direita bastantes independentes. Na mão esquerda uma levada com oitavas e na mão direita um subtema de características harmônicas quartais. O violoncelo é incorporado para reforço da frase da mão esquerda do piano enquanto as flautas doces apresentam uma proposição rítmico-melódica em segundas. A opção deste tipo de execução nas flautas se deve a uma tentativa de aproximar o som do instrumento do som dos pífanos.

Depois da apresentação inicial do tema, subitamente são retirados vários elementos da instrumentação geral, abrindo espaço para uma passagem com violoncelo, *shakers* e acordes soltos do piano. Neste ponto há importante contraste instrumental na música, mostrando outra paisagem sonora. A ponte para a próxima seção da música é feita com um pequeno contraponto entre o piano em notas agudas e uma flauta doce seguido de um *crescendo* que leva para a estrutura harmônica quartal e percussiva que acomodará um solo de guitarra. O contrabaixo começa a ser tocado exatamente aí, surgindo não só como um elemento funcional

como, principalmente, um elemento tímbrico novo. Esta é uma estrutura de dinâmica ascendente levando do *mf* ao *ff*.

A saída do solo de guitarra é marcada por uma convenção como ponte para a retomada da estrutura rítmica completa da introdução. Neste momento são lançados dois ciclos rítmicos alternados. O “afro7/8” da introdução por 4 compassos em contraposição a uma Tala de Konnakol criada especialmente para esta parte. Esta Tala é executada com vozes e com uma caixa de bateria. Abaixo, o esquema que representa este arco rítmico interativo.

TALA KONNAKOL PARA TRAKTATAK

4 comp [7/8]
 [**THA** KI TE **THA** KA **THA** KI TE **THA** KA
THA KI TE **THA** KA **THA** KI TE **THA** KA]

4 comp [7/8]

[**THA** KI TE **THA** KA DHI ME
THA KI TE **THA** KA DHI ME
THA KE **THA** KA DHI ME
THA KE **THA** KA DHI ME]

[**THA** KE **THA** KE
THA KE **THA** KE
THA KE **THA** KE] [**THA**] [7/8]...

[**THA** KE **THA** KE **THA**]

Figura 10 – Tala de Konnakol para Traktatak

Ao final deste arco há uma marca com um ataque na última sílaba “Tha” retomando diretamente o motivo inicial do tema quartal apresentado no início da música. Este tema segue a mesma quadratura até a convenção final.

2.2 POLI CELLO

Durante o primeiro semestre do ano de 2017 frequentei a disciplina Instrumentação e Orquestração 1. Neste período tive a oportunidade de estudar especificamente instrumentos de arco e sopro, além de algumas técnicas de orquestração. A disciplina, conduzida pelo professor Felipe Adami³⁰, também trabalhou técnicas expandidas para alguns instrumentos, contando com algumas participações de colegas instrumentistas em sala de aula para falar especificamente sobre seus instrumentos. No transcorrer do semestre eram solicitados trabalhos como exercícios de passagens musicais e pequenas composições a partir dos assuntos tratados.

O tema das técnicas expandidas me causou grande interesse, pois eu já havia trabalhado ao longo da minha carreira com algo neste sentido, mudando a maneira mais convencional da utilização do violão, por exemplo. A ideia era ir além das afinações alternativas, percutindo o tampo, friccionando as cordas com os dedos, mãos, palhetas ou arcos de rabecas. Até mesmo soprando e cantando por entre as cordas, próximo à boca do instrumento para produzir efeitos em estúdio.

O último trabalho da disciplina era produzir uma pequena composição utilizando em alguma parte desta, pelo menos uma técnica expandida. Como compositor, na maioria das vezes em meus trabalhos em disciplinas eram direcionados para estruturas musicais neste sentido, o que fez com que eu guardasse várias ideias musicais vindas dos resultados de exercícios e estudos de várias outras disciplinas que enfocam as técnicas musicais. Neste sentido, o desafio na ocasião seria pensar a técnica expandida como ponto de partida para uma composição musical e não apenas como um efeito ocorrente em um exercício.

Resolvi compor uma peça para violoncelo porque eu havia, àquela época, voltado a montar um grupo de músicos para tocar minhas composições visando as apresentações às quais fui convidado a fazer, como também já mirando o trabalho

³⁰ Músico, compositor portoalegrense (1977), é membro do corpo docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

final do curso do Bacharelado em Música Popular. O grupo se constituía de um percussionista, um flautista, um pianista e um violoncelista.

Fazendo alusão à abertura de possibilidades que as técnicas expandidas dão como resultado e suas múltiplas possibilidades no fazer musical, resolvi utilizar o prefixo “*poli*” adicionando o sufixo “*cello*” como título da composição, portanto, Poli Cello. Mesmo antes de nascerem as ideias sonoras da peça, esta já possuía, em seu título seus conceitos básicos de direcionamento musical.

Utilizei em Poli Cello duas técnicas expandidas básicas: o “*after the bridge*”³¹ e o “*slap*”³² além de outras técnicas expressivas mais comumente utilizadas como “*tremolos*”³³, “*pizzicatos*”³⁴ e “*glissandos*”³⁵. Tudo indicado na partitura e com consulta ao instrumentista para que o que ali estivesse escrito fosse naturalmente exequível. A rítmica da peça ficou valorizada, a partir das técnicas empregadas. Como uma figura de fundo, permeando toda a peça, a clave de tango (3 + 3 + 2) é distendida, fracionada e percutida sem que venha à tona sua explicitude formal. Abaixo a clave trabalhada na peça.

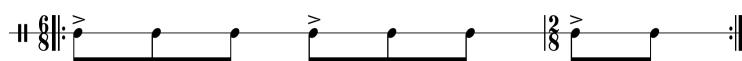


Figura 11 – Clave de tango (3 + 3 + 2)

As demais necessidades técnico-expressivas são indicadas em pequenas bulas ao longo da partitura ou previamente definidas com o instrumentista executante. Abaixo, a partitura com todas as indicações.

³¹ Técnica que consiste em friccionar o arco “depois” da ponte do instrumento, produzindo efeitos de harmônicos em cada uma das cordas. Pode-se utilizar para cada corda independentemente ou em cordas simultâneas.

³² É uma batida com a mão, dedos, costas dos dedos com as unhas e uma corda ou grupo de cordas. Um efeito percussivo.

³³ Ornamento que consiste na rápida repetição de um ou mais sons, geralmente sem divisão rítmica, para produzir um efeito de trêmulo.

³⁴ Técnica de execução de instrumentos de corda em que as cordas são “pinçadas” com os dedos.

³⁵ É o deslizamento com o dedo de uma nota para outra. Este deslizamento percorre todos os semitons e comas de tons, permitindo perceber todas as sutilezas das notas compreendidas entre a nota de partida e a de chegada.

Poli Cello

Peça para violoncelo

Angelo Primon

$\text{♩} = 138$ *Loco sfrenato*
After Bridge

ff Slap com a mão esq.

5

9 **fff** *gliss.* *Pizz.*..... *c/Arco*.....

14 *dim.* - -

19 $\text{♩} = 90$ *Dolce* **mp**

21 *Arpeggio*.....

24 *Arpeggio*.....

26 *Tenuto*

31

35 *cresc.* - - - - $\text{♩} = 139$ **f** *After Bridge* Slap com a mão esq. **fff**

Figura 12 – Partitura de Poli Cello

2.3 DOS MANOS

Dos manos sintetiza muito as inquietações criativas e as estruturas propostas para análise neste trabalho. É nesta peça em que faço todo o trânsito estrutural que parte de uma clave rítmica, amplia-se para um ciclo rítmico e tem seu tema melódico principal todo estruturado em um grande arco rítmico em que perpassam elementos harmônicos, melódicos e percussivos.

O nome traz uma dubiedade entre os sons das palavras de dois idiomas, o português e sua coloquialidade e o espanhol. É uma música em que homenageio meus amigos músicos uruguaios e argentinos com os quais tenho compartilhado experiências musicais nos últimos cinco anos. Da coloquialidade da língua portuguesa “dos manos” significa dos parceiros, dos amigos. Já na acepção espanhola, “dos manos” significa duas mãos, o que, em última análise, aqui se juntam para se ajudar, para se irmanar em música.

Originalmente, foi composta “a partir” da viola de dez cordas na afinação “*rio abaixo*”³⁶. Cabe aqui uma rápida explicação do porquê do uso da expressão *a partir da* viola de dez cordas e não *para a* viola de dez cordas. Muitas vezes o compositor cria para um instrumento específico sem tocá-lo ou sem ter o domínio prático deste determinado instrumento – caso, por exemplo, do meu trabalho na música anteriormente referida, Poli Cello. Não sou violoncelista, mas criei uma peça – com as devidas adaptações e revisões – para o instrumento. O que ocorreu com a música Dos Manos foi que eu efetivamente a construí tocando no instrumento e, ainda dentro do processo compositivo, estruturei ciclos e outros timbres instrumentais percussivos a serem incorporados à música, assim, a partir da relação direta do fazer musical ao instrumento, criei uma expansão para outros instrumentos no arranjo final.

Dos manos possui uma estrutura geral dividida em seis partes interligadas por transições: introdução (claves e ciclos rítmicos), transição 1, tema principal (arco rítmico), transição 2, subtema 1 (ou B), estrutura harmônica para solo temático (subtema 2), subtema 3 (uníssonos), reapresentação da introdução, reapresentação de parte do tema principal e coda final.

³⁶ Rio abaixo é uma afinação largamente utilizada no Brasil. Divide com a afinação Cebolão em Ré ou em Mi a preferência dos violeiros do sudeste, sul e centro-oeste do país. Muito utilizada do sertão de Minas Gerais até Goiás, na região pantaneira. É estruturada da seguinte forma: Sol – Re – Sol – Si – Re (do 5° ao 1° par, do grave para o agudo).

Inicialmente, na introdução é apresentada a clave rítmica e sua defluência interna para um ciclo rítmico. A clave rítmica inicial é inspirada em uma levada autóctone afro-brasileira de atabaque, em que a viola faz a condução com movimentos rápidos e subdivididos de maneira percussiva, sem fazer soar as cordas soltas. Com este procedimento, ouve-se através do *rasgueado*³⁷ muito mais o abafamento das cordas do que um acorde específico, assumindo como resultado a soma da clave rítmica e as *ghost notes*³⁸.

A clave grafada abaixo ilustra a estrutura de fundo do início da música.

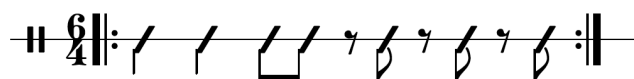


Figura 13 – Clave inicial de Dos Manos

No excerto a seguir, procuro mostrar o encontro da clave rítmica inicial e as *ghost notes* produzidas pelo rasgueio.

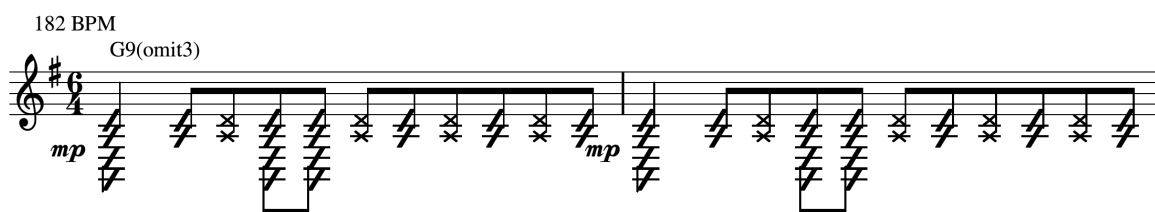


Figura 14 – Clave rítmica inicial de Dos Manos com ghost notes produzidas pelo rasgueio

Esta portanto, é a base da introdução de Dos Manos. A clave rítmica é diluída com acréscimo de bordões soltos na viola, mantendo a levada rasgueada e logo sucedida por um novo ciclo rítmico formado a partir da fusão da clave com uma extensão rítmica de compasso ímpar, como exemplificado no excerto abaixo.

³⁷ Maneira de tocar instrumentos cordofones como violão, alaúdes, vihuelas e violas percutindo as cordas com as costas dos dedos e voltando com o polegar. Podem ser usados abafamentos para reforçar o ataque nas cordas. Este abafamento, no linguajar dos violeiros chama-se “matada”.

³⁸ Pela tradução literal Nota(s) fantasma(s). Termo vindo do estudo técnico específico da caixa da bateria. São notas que soam como “sombras” às notas de tempos fortes. As notas de cabeças de tempo são tocadas junto à pequenos rufos ou sobras do peso da baqueta, formando um grupo tímbrico de notas próximas às notas principais. Em instrumentos de corda é tocado soando como uma corda mutada, isto é, silenciada até o ponto em que é mais perceptível sua percussivamente do que sua vibração.

The image shows a musical score for a guitar piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/4 time signature. The score is divided into two main sections: 'Parte ímpar (pergunta)' and 'Parte par (resposta)'. A bracket labeled 'Ciclo Rítmico' spans across both sections. Above the first measure, there is a note 'Rasgueio aberto G9(omit3)'. The first section is marked with a dynamic of *mf*. An arrow labeled 'Intersecção' points to the transition between the two sections. The second section consists of a series of chords.

Figura 15 – Dos Manos, fusão de clave com extensão rítmica

A pequena intersecção faz uma espécie de trânsito facilitador para a modulação rítmica conferindo ao ciclo, fluidez e um “amacramento” dos tempos fortes característicos de cada metro e, como resultado, uma flutuabilidade rítmica em que o tempo tético passa também a ficar em segundo plano. Há uma transição a partir daqui com base nos acordes de G e Gsus4 que levará a música para a primeira exposição do tema principal.

O tema principal é todo estruturado em um arco rítmico que compreende, dentro da métrica na escrita hegemônica 10 compassos (com ritornelos), ou 29 pulsos³⁹. Para entender a estrutura do arco rítmico do tema principal partimos do ponto inicial após a transição e, 29 pulsos depois, temos sua chegada para a retomada da transição. Abaixo apresento o tema principal na escrita hegemônica, a seguir explicarei como se deu o processo de estruturação da criação melódico-harmônico-rítmica do tema.

The image shows two staves of musical notation for a Viola 10. The first staff starts at measure 13 and ends at measure 15. It features a 7/4 time signature and a key signature of one sharp. Above the staff, chords are indicated: F/G, G, F/G, G, Dm, Gsus4, G, G, G4, G, G4, G. The second staff starts at measure 16 and ends at measure 18. It features a 5/4 time signature and a key signature of one sharp. Above the staff, chords are indicated: Bb, C, Bb, C, G. A note 'Harm. 12ª casa' is written above the final measure. The notation includes various rhythmic values and dynamics like *f*.

Figura 16 – Dos Manos tema principal – 29 pulsos

Como se percebe claramente, as alternâncias entre os compassos podem em princípio, imprimir certo grau de complexidade no entendimento inicial do tema.

³⁹ A saber, 7+5+6+5+6= 29 pulsos que compreendem o arco rítmico do tema principal de Dos Manos.

Porém, quando a estrutura sobre a qual foi composto o tema principal é colocada sob a perspectiva melódica, as divisões, alturas e dinâmicas ficam mais organicamente distribuídas e sentidas. Inicialmente procurei utilizar, dentro do processo composicional a partir da viola, notas onomatopaicas que, ora pelo canto em cima de uma harmonia tocada, ora por articulações melódicas no instrumento junto a uma linha de voz imitativa, começaram a dar os contornos iniciais do material que, mais adiante, seria definido como o tema. Esta prática individual foi muito importante para que dentro do processo de estruturação eu tivesse a clareza e a precisão na articulação, tanto tocando a viola, como cantando onomatopaicamente ou percutindo o arco rítmico em uma superfície qualquer.

Passei a usar como elemento de registro dois tipos não convencionais de grafia musical: o primeiro, vindo do Konnakol, pois encontrei aí uma estreita relação entre as notas onomatopaicas e suas possíveis grafias além de precisão nas acentuações rítmico-melódico das frases do tema. Usei o Konnakol como elemento de registro, abrindo mão da sua utilização tradicional vinculada a uma Tala clássica Indiana, admitindo que meu arco rítmico “antropofagicamente” funcionasse como tal.

No excerto abaixo, um exemplo híbrido de grafia musical em que as sílabas de Konnakol estão distribuídas em cada uma das notas da grafia tradicional tendo como duração a colcheia.

The image shows three lines of musical notation in a hybrid style. Each line starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like accents (>) and slurs. Below the notes are the corresponding lyrics in a stylized font.

Line 1 (measures 8-9):
 8 Tha ki te Thake Tha ki te Thake Thake Thake

Line 2 (measures 10-11):
 10 Thakite Tha-kite Thake Tha Tha Tha ki te Tha ke Tha ke Tha ThaThake Tha

Line 3 (measures 12-13):
 12 Thakite Thaki te Thake Thake Tha ki te Tha ki te Thake Thake Tha

Figura 17 - Konnakol com notação tradicional em Dos Manos

Vale lembrar que no Konnakol cada sílaba *Tha* é acentuada, por isso o

caráter fraseológico e polirrítmico fica caracterizado, incorporando em si a ideia de um arco rítmico com ponto de partida e chegada delimitados, os 29 pulsos. Com este arco rítmico estruturado, recebe coberturas harmônicas que ajudam na sustentação do discurso musical. Abaixo, a Tala gerada pelo arco rítmico do tema principal de Dos Manos.

THA KI TE THA KE THA KI TE THA KE
THA KE THA KE THA KI TE
THA KI TE THA KE
THA THA THA KI TE
THA KE THA KE THA THA THA KE THA
THA KI TE THA KI TE
THA KE THA KE
THA KI TE THA KI TE THA KE THA KE THA

Figura 18 – Konnakol do tema principal de Dos Manos

Após ter cantado e praticado por muito tempo, as notas onomatopaicas foram substituídas pelas notas do Konnakol, fazendo com que a fluidez resultante fosse determinante, em última análise, no “solfejo” do arco rítmico e na sua execução instrumental. Acredito muito fortemente que quando praticamos e introjetamos uma clave, ciclo ou arco através do canto, os materiais musicais resultantes desta “corporeidade” passem a ser mais facilmente executáveis em um instrumento musical.

A segunda forma de grafia musical deflui do conceito do Grupo UAKTI e sua partitura de figuras geométricas, gerando um material iconográfico no qual a comunicação com os músicos é alcançada de maneira orgânica e precisa em detrimento à quebras paradigmáticas relacionadas ao vocabulário rítmico individual. Depois de estruturar o tema principal como composição e performance individual, senti a necessidade de achar um caminho alternativo para a compreensão geral desta parte da música. É muito comum por exemplo, encontrarmos-nos em situações em que embora um material musical seja bem escrito por outro lado, o *feeling* pode não estar explícito – caso do blues por exemplo, em que por convenção, sua escrita

é 4/4 porém seu *feeling* é de um 12/8 e, a partir desta sutileza estrutural, sua interpretação e expressividade podem soar distintas. Entendo como de extrema importância como compositor elucidar não só as dúvidas, mas principalmente mostrar com clareza as estruturas mais ocultas, tanto do processo criativo, como dos elementos estruturantes subliminares de uma música ou trecho, para que se tenham ampliadas as possibilidades de interpretação e execução.

No caso de Dos Manos eu já havia resolvido os aspectos estruturantes na composição do arco rítmico musical, mas necessitaria de uma grafia para além da escrita convencional para expor todos os detalhamentos e sutilezas da música. Ao considerar a Tala resultante, passei a organizar a partitura com figuras geométricas com base nas durações de colcheias, similar ao Konnakol porém, com a dupla função que as figuras poderiam trazer. Primeiramente, a definição das notas em sua divisão assumindo como pulso a frase de colcheia e a nota principal acentuada de cada figura. Por exemplo, um quadrado equivaleria a 4 colcheias sendo a primeira levemente acentuada para estar em acordo com a sílaba “Tha” do Konnakol portanto, sendo esta, a nota principal da frase. E em segundo lugar, o resultado visual que o corpo da partitura geométrica propicia pois, através desta grafia alternativa todas as interpolações e modulações rítmicas que são delimitadas pela escrita tradicional estariam incorporadas ao longo do arco rítmico representado, possibilitando não só sua execução temática como também, campo fértil à improvisação. Assim, a figura de um quadrado representaria 4 colcheias ou poderia-se pensar em 4 pulsos livres para que o músico os subdividisse da maneira que quisesse.

Se tomássemos como exemplo o seguinte conjunto de figuras: um quadrado seguido por um triângulo e um círculo, teríamos como ponto de partida 4 pulsos, 3 pulsos e 1 pulso respectivamente. Se fecharmos o grupeto com um *ritornello* teremos um pequeno ciclo rítmico. Se acentuarmos apenas as notas iniciais de cada figura, obteremos uma clave, assim como se associarmos estas três figuras a outras figuras dispostas em um número determinado de pulsos totais, teremos um grande arco rítmico.

No excerto abaixo apresento o resultado da partitura geométrica do arco rítmico do tema principal de Dos Manos.

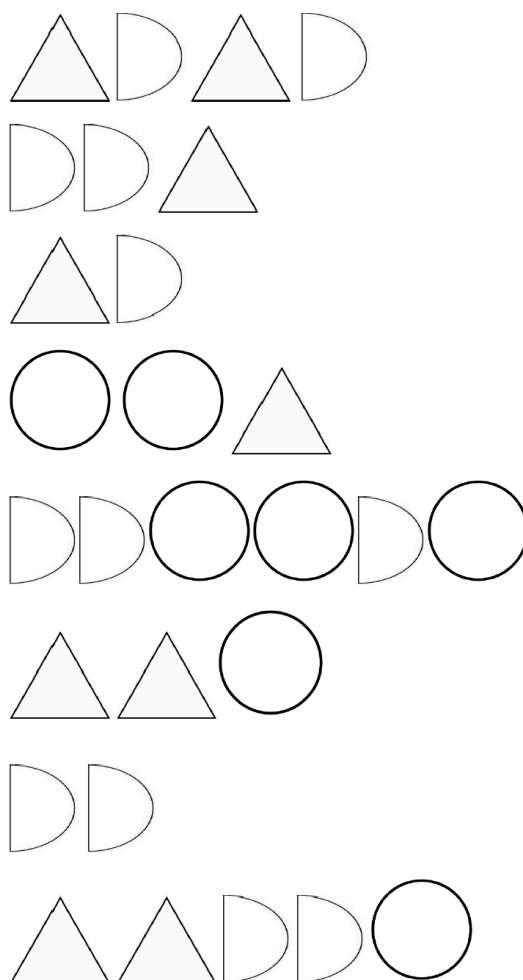


Figura 19 – Figuras geométricas do tema principal de Dos Manos

Cada figura pode ser considerada como um grupo de *beats* ou pulsos, de colcheias ou, dependendo da intenção, de compassos. O triângulo 3 pulsos, o semicírculo 2 pulsos, um círculo 1 pulso. Admitem-se variações como, por exemplo, um quadrado teria 4 *beats* ou poderia ser um 4/4, um pentágono teria 5 *beats* ou um 5/4, um quadrado com um pequeno triângulo dentro poderia ser 7 colcheias, 7 *beats* ou 7/4, 7/8, etc. As variações são muitas! No caso desta parte de Dos Manos optei pelas figuras com no máximo 3 pulsos por estarem mais próximas das divisões vindas das sílabas onomatopaicas da estrutura frasal, além de deixar o arco rítmico muito dinâmico e com o necessário caráter expressivo da melodia preservado.

Em Dos manos, após a apresentação do tema, segue para a transição 2 que leva para uma terceira parte, o subtema 1, que está estruturado em padrões mais tradicionais em 6/4. Na sequência, o subtema 2 com uma nova estrutura harmônica para um solo temático de acordeon, tendo como característica a figura de fundo da

clave de *chacarera*⁴⁰. O solo leva para o subtema 3, de forte característica melódica, em que se incorporam, em uníssono a viola, o violoncelo.

Após o subtema 3 a música retoma os ciclos rítmicos iniciais e é reapresentado o tema principal com uma coda final em uma dinâmica ascendente.

2.4 MEDIA ZAMBA

Ao longo destes últimos cinco anos, nestas andanças pela Argentina e Uruguai tive muitas oportunidades de conhecer músicos dos mais diversos estilos, compositores e artistas da palavra, os *cantautores*⁴¹ de múltiplas vertentes artísticas. Nossa proximidade e similaridade sulista fez – e ainda faz - com que tenhamos um auto-reconhecimento tanto por nossas particularidades como por nossas universalidades. Neste sentido, fui suleando parte de minhas inquietudes musicais de compositor *mirando la pampa*⁴², uma pátria sem fronteira que une o sul do Brasil à Argentina, o Uruguai e parte do Paraguai tanto quanto o mar une Portugal, Brasil e a África.

Os sotaques das cidades pelas quais passei, a correria das capitais platinas e o *desayuno*⁴³, no qual todas as manhãs teimosamente meu esperado pão com manteiga era substituído pela *media luna*⁴⁴, mais um detalhe que não passou despercebido nas minhas observações.

Neste terreno pampeano em aparente oposição ao asfalto da cidade nasceu a ideia motívica de Media Zamba. A zamba - lê-se “samba” - é uma dança argentina de ritmo ternário muito lento e espessado, geralmente com algumas omissões de tempo forte quando executada de maneira instrumental.

Este tema assim como Policello e Canção da Garoa, também são temas em que a ideia inicial resultou de trabalhos apresentados ao longo dos semestres em disciplinas do bacharelado em Música Popular. Media Zamba surgiu a partir de um

⁴⁰ Dança e música do folclore do norte da Argentina. Tradicionalmente tocada com violão, bombo e violino. Pode ser acompanhada pelo canto tradicional espanhol ou em quechua. De característica rural, o gênero é também incorporado por *los gauchos* em várias partes do sul continental.

⁴¹ É um neologismo criado a partir da fusão de duas palavras: cantor e autor. Termo de provável origem na língua espanhola e que significa cantor, geralmente solista que canta suas próprias composições.

⁴² Constitui uma região natural e pastoril de planícies com coxilhas cobertas por campos localizada no sul da América do Sul. A origem da expressão pampa é quechua (idioma indígena sulamericano) e significa “região plana”.

⁴³ Palavra em língua espanhola, o mesmo que café da manhã.

⁴⁴ Significa “meia lua” um cofeito muito usado na Argentina e no Uruguai durante o café da manhã. É uma espécie de “croissant platino”.

trabalho sobre construções harmônicas em mediantes cromáticas, na disciplina de Harmonia C do primeiro semestre de 2017, ministrada pelo professor Fernando Mattos⁴⁵.

O tema possui uma instrumentação leve, com piano e flauta transversa interagindo através das estruturas harmônicas de maneira livre, *ad libitum*⁴⁶, porém mantendo a figura de fundo da Zamba. O fato de buscar esta flutuação de tempo junto a alguns arrefecimentos dos tempos fortes cria uma atmosfera etérea, reforçando o arco melódico. Nesta composição eu busquei a interação do ciclo rítmico distendido da figura de fundo da Zamba associado ao arco rítmico-melódico da flauta.

⁴⁵ (1964 - 2018) Músico, arranjador, compositor mestre e doutor em música e professor da graduação em Música na UFRGS.

⁴⁶ Ou *Ad Libitum*, é uma expressão latina que significa “à vontade”, “à bel prazer”, com resultado musical fluído pela comunicação interna dos músicos executantes.

Media Zamba

Angelo Primon

Zamba ♩ = 70

Flauta

Piano

Flt.

Pno

Flt.

Pno

Chords: Gsus4, C7M(9), Abm7(13), F7, Bb7M(9), Bb7(9), A7M(9), Bb7M(°11), F7M(°13), E7(°11), D7(°13), Ab7(°11), D/G, G7M(9), G7(b9)

Figura 20 – Media Zamba

14

Flt.

Pno

18

Flt.

Pno

23

Flt.

Pno

Figura 20 – Media Zamba (cont.)

Ainda que na partitura acima estejam colocados os 70 BPM, a orientação do compositor aos músicos é que a executem de maneira mais respirada, mais *ad lib*.

2.5 CANÇÃO DA GAROA

Esta é a terceira composição contida neste trabalho decorrente de resultados de exercícios em disciplinas da graduação, neste caso, a disciplina de Composição de Canção, também ministrada pelo professor Fernando Mattos, no primeiro semestre de 2018. As pessoas que convivem mais diretamente comigo sabem

muito bem do quão desafiador é para mim compor no gênero canção. Normalmente manifesto esta dificuldade especificamente por nunca ter conseguido, mesmo com muitos exercícios, compor uma letra que eu realmente gostasse. É realmente um mundo à parte para mim, uma inteligência além das minhas possibilidades saber lidar com a palavra escrita e preparada para as estruturas de canção. No entanto, quanto à parte musical, sinto-me mais à vontade para harmonizar, arranjar e compor tanto em estruturas de canção estrófica, como experimentais.

Para que conseguisse dar conta do trabalho final que, àquela ocasião seria submeter ao professor uma composição de uma canção completa, tomei refúgio nos versos de Mário Quintana⁴⁷ em sua Canção da Garoa. Com a concordância do professor, pude “exercitar” esta inusitada parceria. Utilizei uma instrumentação leve para o arranjo com violão de cordas de nylon, baixo, clarinete, flauta e kalimbas⁴⁸.

Nesta canção, as estruturas rítmicas abordadas neste trabalho estão respectivamente em três momentos: o primeiro, é um *hoquetus*⁴⁹ entre flauta, clarinete e kalimba na introdução da música; o Segundo, encontra-se no “2 contra 3” na passagem instrumental que leva para a porção final da música, em que as kalimbas tocam um ciclo rítmico binário e um ternário simultaneamente; e o terceiro momento, é um *ostinato*⁵⁰ entre flauta, clarinete e violão ao final da música.

Nos excertos abaixo, o *hoquetus* entre flauta e clarinete na introdução de Canção da Garoa.

♩ = 100

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Clarineta Bb (B-flat Clarinet). The score is in 4/4 time and has a tempo marking of ♩ = 100. The Flauta part begins with a rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The Clarineta Bb part also begins with a rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, mirroring the Flauta part. The score is presented in two staves, with the Flauta staff on top and the Clarineta Bb staff on the bottom.

Figura 21 – Hoquetus entre flauta e clarinete em Canção da Garoa

⁴⁷ Poeta, tradutor e jornalista gaúcho. Nasceu na cidade de Alegrete em 30 de julho de 1906 e faleceu em 5 de maio de 1994 em Porto Alegre.

⁴⁸ Instrumento de origem africana, pertence à família dos lamelofones (instrumentos no qual as notas estão distribuídas em lâminas, filetes metálicos ou pás que estão presas à uma base e esta à uma estrutura de vários formatos e materiais como cabaça ou madeira que possui a função de caixa acústica). Está na categoria de instrumentos dedilhados.

⁴⁹ Hoquetus é um termo latino da musicologia que designa uma técnica de alternância rápida de notas, alturas e acordes, gerando um ritmo entrecortado característico. A palavra tem sua origem no francês antigo – *hoquet* – que significa interrupção brusca, soluço.

⁵⁰ Ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura.

Figura 21 – Hoquetus entre flauta e clarinete em Canção da Garoa (cont.)

Figura 21 – Hoquetus entre flauta e clarinete em Canção da Garoa (cont.)

Figura 22 – Crescendo entre flauta e clarinete em Canção da Garoa

No excerto abaixo, parte do ostinato final entre clarinete e flauta.

Figura 23 – Ostinato final flauta e clarinete em Canção da Garoa

Abaixo, apresento a clave rítmica do 3 contra 2 das kalimbas executadas na ponte instrumental da música.

Capítulo 3. Relatos gerais em pré – produção, gravação e mixagens

3.1 Os 3 agrupamentos de músicas: Gravação direta, maquetes MIDIs para *overdubs* e abordagens mistas.

A pré-produção deste trabalho foi radicalmente direcionada a partir do número total de horas disponíveis em estúdio para as gravações⁵¹. Com um total de 40 horas ficou evidente a necessidade de cortes no repertório inicial.

Em reuniões com minha orientadora, a Prof^a Dr^a Luciana Prass⁵² fomos aos poucos redimensionando as ações e demandas. O projeto inicial previa oito músicas, em seguida, após o primeiro corte, passou a contar com seis músicas. Durante a fase de pré-produção houve a necessidade de mais um corte, finalizando o projeto, portanto, com cinco músicas. Entendi ser um número de músicas aceitável em que eu teria totais condições de mostrar todas as abordagens estruturais composicionais expostas neste trabalho.

Separei as cinco composições em três grupos com estratégias de gravação específicas: as que teriam o registro de performance musical gravada solo ou em grupo de maneira direta; as que seriam gravadas em *overdubs*⁵³; e uma música com a técnica de gravação mista, em que *overdubs* e o registro direto de performance em grupo seriam utilizados. O fator preponderante na separação das músicas nestes procedimentos estava ligado diretamente à formação instrumental de cada uma delas e algumas particularidades estruturais específicas como troca de metro e variações tímbricas, por exemplo.

No primeiro procedimento as músicas Media Zamba e Poli Cello teriam suas gravações diretas em suas performances. A primeira é um duo de piano e flauta transversa com uma característica de execução “respirada”, com variações de dinâmica e alguns tempos livres, sendo extremamente necessário o contato visual entre os instrumentistas no momento da execução. Poli Cello é uma peça para violoncelo solo tendo o registro direto como um caminho natural. Organizei partituras

⁵¹ Através de licitação, a UFRGS oferece aos formandos em música popular até 40 horas para utilização de estúdio de gravação para produção de seus Projetos de Graduação.

⁵² (1971) Cachoeira do Sul, é Bacharel em violão, Mestre em educação musical, Doutora em etnomusicologia e professora do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵³ Técnica de gravação que consiste em adicionar camadas de elementos musicais; gravação de diversos instrumentos musicais por sobreposição.

para cada um dos instrumentos contendo bulas de acordo com a necessidade, além da previsão de uma reunião com os músicos antes e durante as sessões de estúdio para últimas definições e direcionamentos.

O segundo grupo foi formado pelas músicas que teriam seus registros em *overdubs*. Por possuírem uma instrumentação mais pesada, com maior número de elementos percussivos, partes com distintos tratamentos rítmicos e tímbricos. Deste grupo fazem parte as músicas Traktatak e Canção da Garoa. Sabendo das projeções de horas disponíveis em estúdio – 40 horas (o que é bem pouco para determinados tipos de produção) – minha estratégia seria partir de procedimentos já utilizados por mim em várias experiências e produções musicais fora da universidade, em que por vezes, encontramos situações semelhantes. Obter o máximo de qualidade de performance com as horas disponíveis, atingindo resultados expressivos e estéticos convincentes seria o grande desafio. Para isto, lancei mão das “maquetes” - tema que tratarei oportunamente no sub capítulo a seguir - na pré-produção, na geração de material sonoro prévio e de partituras das músicas, com resultados práticos importantes dentro do ambiente de estúdio.

A gravação mista como terceiro procedimento, consiste de parte da música ser gravada em *overdubs* e parte em registro de performance em grupo ou naipes. Dos Manos estaria portanto, com esta estratégia de gravação.

3.2 As maquetes

Este procedimento tem relação direta com as pré-produções a partir da utilização de algum software de gravação de áudio e MIDI, no meu caso, o Logic Pro X⁵⁴ versão 10.2.4 da Apple Inc. Uma música pode ser montada e distribuída em um ambiente virtual em que em um eixo “x/y” (evento musical/tempo) ficam dispostas todas as informações musicais, canais de áudio gravados, instrumentos virtuais ou *loops*, além de *markers*⁵⁵ que podem indicar segmentos estruturais da música, troca de metro e andamento ou entrada de novos instrumentos. O software também

⁵⁴ O Logic Pro X é um software DAW (Digital Audio Workstation) de fabricação da Apple Inc. que permite gravação em áudio, programação MIDI ou com loops de áudio, além de ser uma plataforma de mixagem, masterização, editoração de partituras e sonorização de vídeo. Ferramenta muito utilizada em home studios.

⁵⁵ Marcadores. No caso de um software de gravação estes marcadores servem para indicar pontos de edição, início ou fim de seção musical, entrada ou saída de instrumentos ou efeitos e outras funções que necessitem de um ponto fixo dentro de um evento, faixa ou projeto musical.

possui um ambiente em que há uma mesa de som digital, o que possibilita projeções de entrada e saída de efeitos de ambiência, emulações, automações, pré-mixagens e distribuição panorâmica dos elementos musicais. Portanto, um estúdio virtual completo à disposição para a pré-produção das músicas.

Traktatak e Canção da Garoa foram inteiramente pré-produzidas a partir do Logic. Após compor em um instrumento virtual, eu sobrepos os demais instrumentos ou gravações de audio complementares nesta seção. Depois da definição da instrumentação, adicionava as demais coberturas com instrumentos virtuais da biblioteca de sons do software. Cada maquete pode também ser considerada um *grid* ou grade de gravação, exatamente igual às ferramentas utilizadas em estúdios profissionais de gravação. Abaixo, um *screenshot*⁵⁶ da tela do Logic com a maquete de Traktatak com todos os seus *tracks*⁵⁷.



Figura 26 – Maquete de Traktatak

Na maquete acima pode-se observar cada instrumento, trocas de compassos, BPM, etc. No excerto abaixo, a mesma maquete, com detalhamento de alguns

⁵⁶ Foto de uma imagem da tela de um computador.

⁵⁷ Track ou pista de gravação. Local específico ocupado por instrumento ou evento musical dentro de um projeto de áudio. Um projeto pode conter um track ou tantos quantos a música requerer.

tracks, seus volumes já apontando para uma pré-mixagem e os panorâmicos.

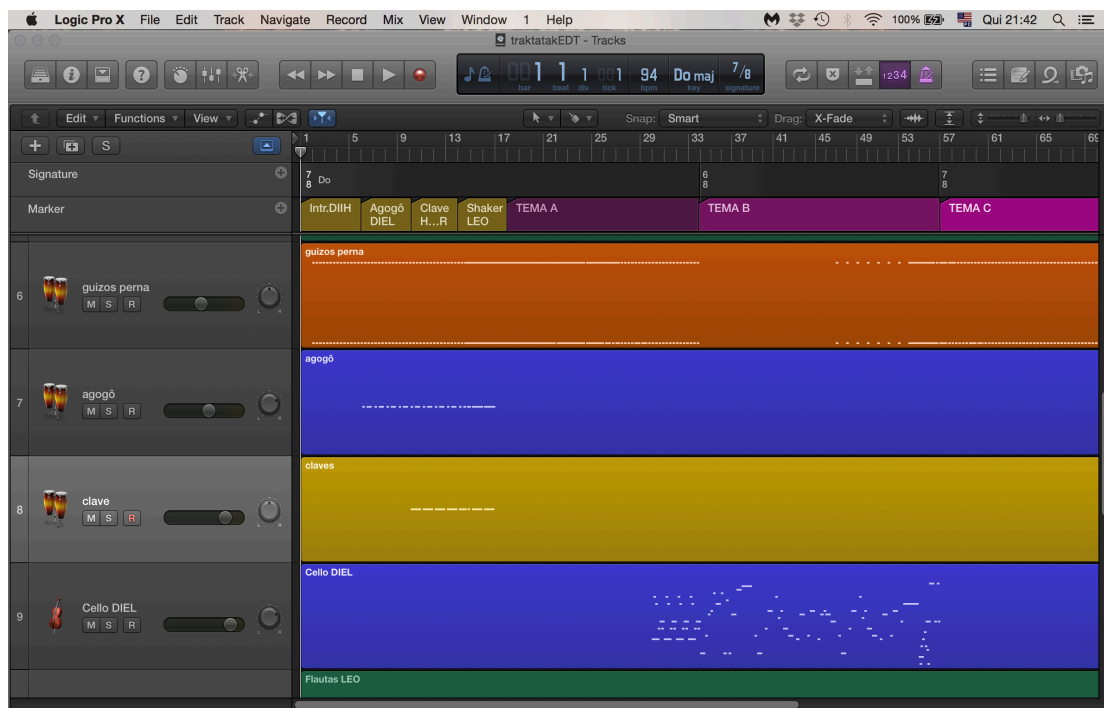


Figura 27 – Detalhamento da maquete de Traktatak

Abaixo, a maquete de Canção da Garoa que teve também seu procedimento composicional todo feito a partir do software, seguido do registro em audio dos violões da etapa de pré-produção.

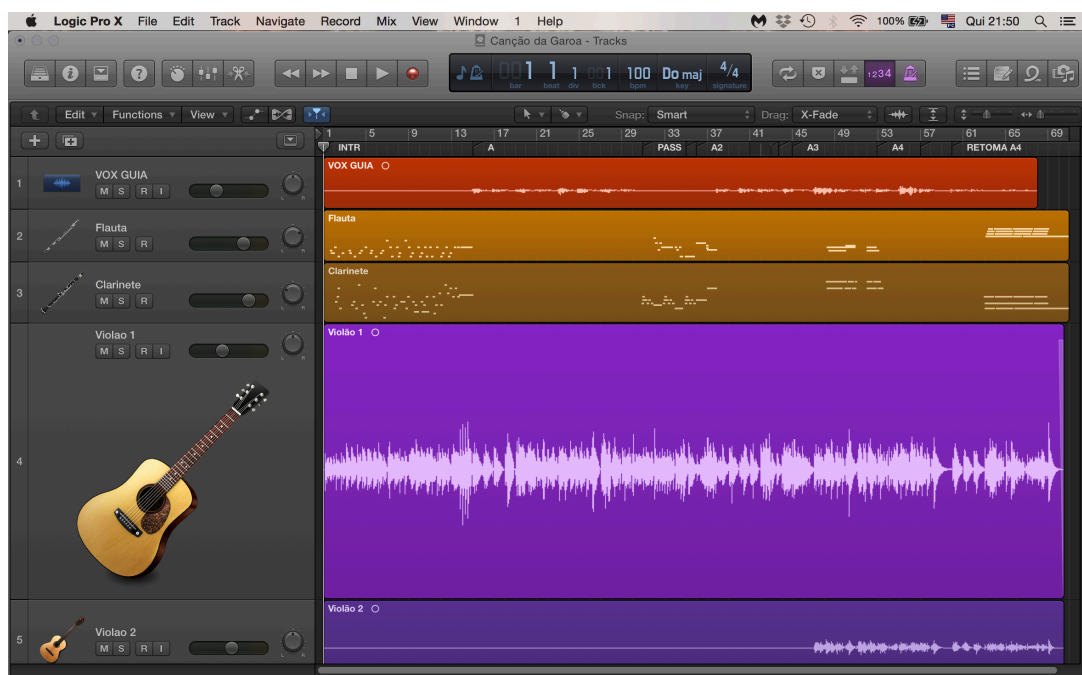


Figura 28 – Maquete de Canção da Garoa

A música Dos Manos teve um procedimento misto. Esta música é central no trabalho pois apresenta as claves, ciclos e arcos rítmicos aqui exemplificados. Foi toda composta em uma viola de dez cordas na afinação “rio abaixo”. A composição mais antiga das contidas neste trabalho. Foi gravada uma viola guia no studio SOMA dentro de uma sessão de estúdio da disciplina de Prática de Estúdio Digital 2017/1, ministrada pelo professor Luciano Zanatta⁵⁸. Teve seu *track* importado para uma nova seção no Logic e sobre esta gravação, acomodados os demais instrumentos de cobertura do arranjo.

No excerto abaixo, a maquete de Dos Manos. Todos os demais elementos foram dispostos tendo como ponto de partida o audio previamente gravado da viola de dez cordas desta música e suas coberturas colocadas a partir desta base consolidada.

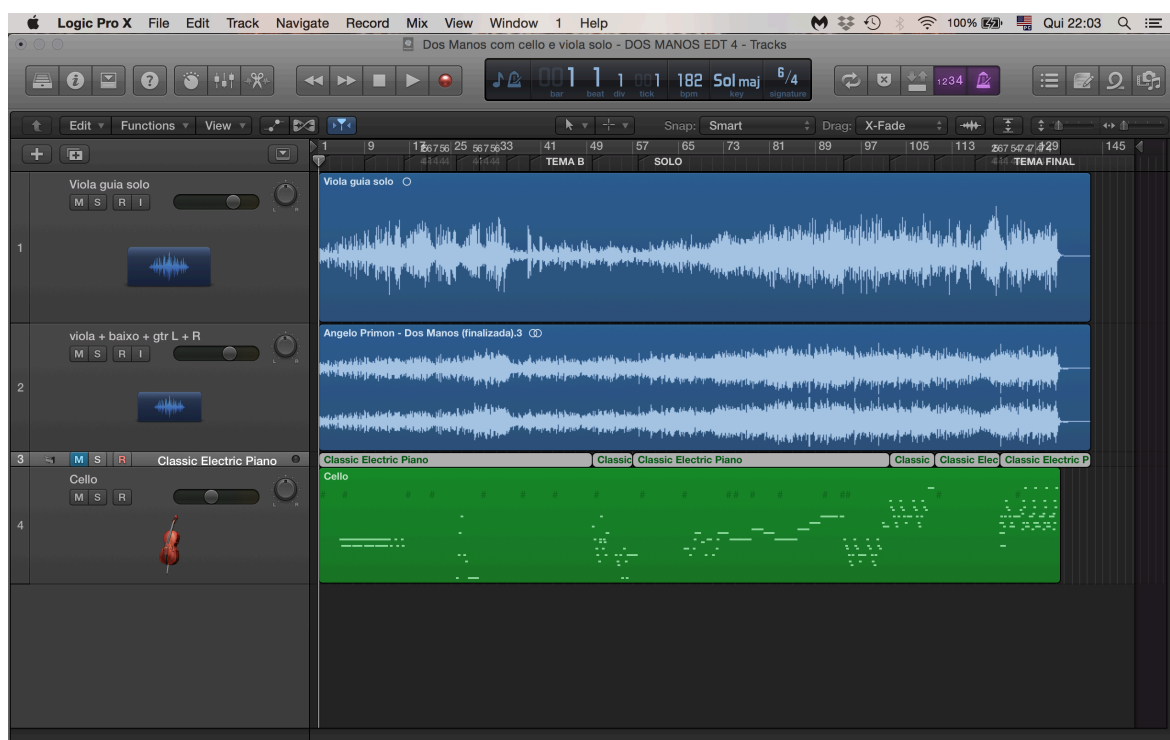


Figura 29 – Maquete de Dos Manos

O procedimento de preparação para a exportação da maquete para o estúdio SOMA é finalizado extraindo cada pista consolidada como arquivo de audio, tendo seu início no ponto zero, para que todos os demais instrumentos gravados mantenham-se em sincronia. São exportados também os andamentos de cada uma

⁵⁸ (1973) É mestre em composição, músico e compositor portoalegrense. É membro do corpo docente da UFRGS.

das partes integrantes das músicas. Assim, o técnico de som no estúdio montará uma seção com o nome da respectiva música, colocará o andamento e por fim, importará os *tracks* da maquete referente. Habilitará novos canais para gravações a serem registradas e irá substituindo cada *track* da maquete por seu audio definitivo.

3.3 As reuniões de preparação, oficinas e distribuição dos áudios, partituras e materiais alternativos

A compreensão do funcionamento dos ciclos e arcos rítmicos é fundamental para o caráter da execução, ao mesmo tempo em que pode dotar o instrumentista de um vasto campo de possibilidades. Neste sentido, a escolha dos músicos que participam do trabalho deveria dialogar diretamente com estes princípios de compreensão além de atuação colaborativa, comprometidos com a generosidade musical. Encontrei estas características pessoais e profissionais neste grupo de grandes pessoas/músicos: Matheus Kleber⁵⁹, Hanyer Alakies⁶⁰, Alexandre Diel⁶¹, Diih Neques⁶², Bruno Coelho⁶³, Lucas Kinoshita⁶⁴, Bruno Vargas⁶⁵, Léo Perroni⁶⁶, Adrianè Müller⁶⁷ e Victória Gauto⁶⁸.

As particularidades implicadas neste trabalho fizeram-me perceber, desde o início do processo composicional e de estruturação de arranjo, que deveria haver reuniões prévias individuais e em grupo priorizando os naipes. Determinei que as reuniões individuais ocorreriam dentro das sessões em estúdio pois, as temáticas para os trabalhos individualizados seriam menos complexas. Nos processos de

⁵⁹ (1985) Natural de Montenegro - RS é compositor, acordeonista, pianista, possui graduação em música com ênfase em Composição pela UFRGS, é mestrando com a linha de pesquisa de Estudos Instrumentais e Performance na Música Popular pela UNICAMP.

⁶⁰ (1997) Handyer Borba Alakies é Pianista, percussionista e bacharelado em Música Popular pela UFRGS, iniciou seus estudos musicais no Projeto Villa Lobos na Lomba do Pinheiro.

⁶¹ (1972) Violoncelista. Nasceu em Montenegro – RS atua em várias orquestras destacando-se na Orquestra de Câmara da ULBRA, é Mestre em Violoncelo pela University of South Carolina - EUA.

⁶² (1994) Natural de Porto Alegre, Jordi Ericson da Silva Neques é alabê desde os 13 anos de idade, licenciando em Música pelo IPA – Instituto Metodista Porto Alegre, iniciou seus estudos musicais nos projetos OUVIRAVIDA – Núcleo do Umbú em Alvorada, RS – e Nação Periférica na mesma localidade.

⁶³ (1986) Percussionista portoalegrense.

⁶⁴ (1986) Lucas Jum Kinoshita Machado é baterista, percussionista, produtor musical e técnico de som. Possui licenciatura em Música pelo IPA. Nasceu em Porto Alegre.

⁶⁵ (1986) Baixista portoalegrense é formado em Licenciatura em Música pelo IPA.

⁶⁶ (1991) Leonardo Perroni nasceu em Alvorada – RS, é flautista e cursa o Bacharelado em Música ênfase em flauta doce pela UFRGS. Iniciou seus estudos musicais dentro do Projeto OUVIRAVIDA em Alvorada - RS e Nação Periférica na mesma localidade.

⁶⁷ (1965) Adriane Müller Gonçalves é cantora, violonista, compositora e radialista nascida em Porto Alegre.

⁶⁸ (1997) Nascida em Armação do Búzios – RJ, Victória de Oliveira Gauto é clarinetista e formanda no Bacharelado em Música, ênfase em clarinete pela UFRGS.

gravação por *overdubs* eu teria possibilidades de parar as gravações para eventuais redirecionamentos. Em algumas sessões eu desenvolveria junto aos instrumentistas uma rápida oficina de performance, assunto que tratarei mais adiante, no capítulo sobre as gravações.

Com os percussionistas senti a necessidade de fazer uma reunião de pré-produção/oficina em minha casa por entender que eles teriam funções diferenciadas nos processos de gravação. Deveriam funcionar de maneira individual no processo de gravação *overdub*, mas também em grupo como naipes de percussionistas, tocando em conjunto. No início do mês de outubro fizemos a reunião em minha casa. Apresentei a eles as maquetes das músicas a serem registradas e as situações em que estas seriam gravadas: *overdub* ou em grupo.

Na foto abaixo, a reunião com Lucas, Bruno e Diuh.



Foto: Reunião de pré- produção com percussionistas em 3/10/18 em Proto Alegre

Fizemos audição das maquetes e algumas práticas para entendermos as estruturas rítmicas a partir do Konnakol, representações geométricas e arcos rítmicos. As estruturações das “levadas rítmicas” tendo como ponto básico a hibridez de cada compartimento das músicas, foram os temas centrais deste encontro. Abaixo, apresento um manuscrito trabalhado naquela noite.

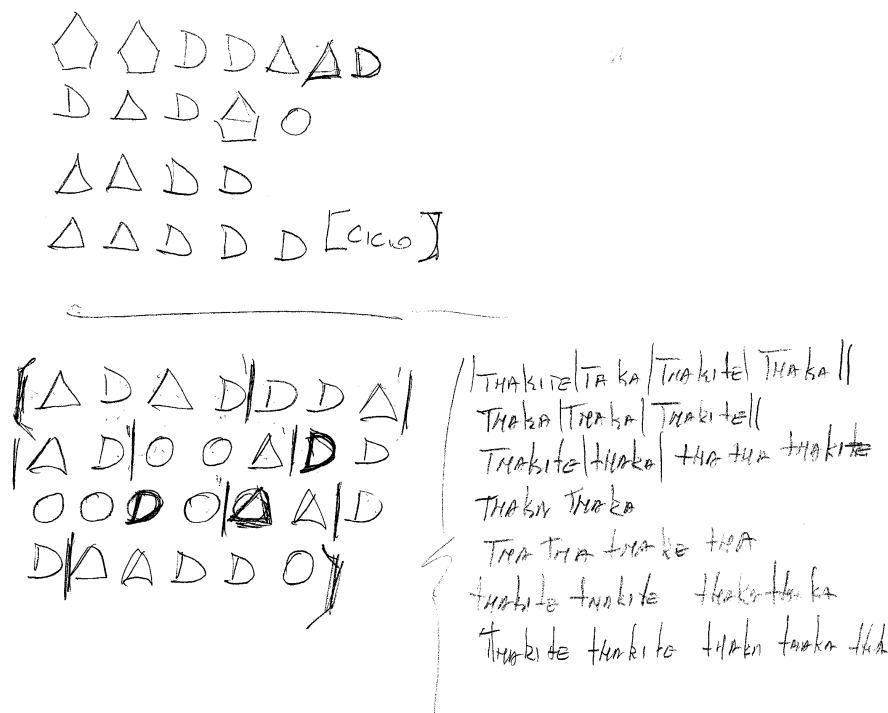


Figura 30 – Manuscrito de preparação para Konnakol e das partituras geométricas

Este manuscrito possui um exercício gradual sobre o arco rítmico principal da música Dos Manos. E nesta mesma música graváramos a performance em conjunto em que cada um dos músicos tocava ilú e atabaques como registro da performance conjunta.

Os demais materiais gerados pelas maquetes como trilhas em mp3 e partituras foram distribuídos a todos os músicos no decorrer daquela semana, fazendo com que cada participante soubesse com anterioridade quais músicas tocar e o que fazer. O próximo passo era fazer as marcações das sessões no estúdio e dar segmento à programação.

Tudo apontava para o equilíbrio, em cada uma das funções práticas de execução das performances, porém, seria de importância vital a escolha do técnico de som, pois dadas as especificidades do que eu queria produzir, seria fundamental contar com um profissional que dialogasse e entendesse desde a captação até o tratamento de som, os objetivos composicionais e a proposta estética. Para isso, chamei Cláuber Scholles⁶⁹ que, além de ser meu companheiro de trabalho em várias produções fora da universidade, também integra o quadro de colaboradores do estúdio SOMA. Optamos por uma captação que priorizasse o equilíbrio tímbrico de cada instrumento e sua relação com o ambiente de sala acústica, para dar um

⁶⁹ (1981) Músico e técnico de som nasceu em Osório - RS.

tratamento de captação camerística a cada registro gravado.

3.4 Marcação das sessões no Estúdio SOMA e montagem da grade de gravações

Era 21 de setembro, quando entrei em contato com o Estúdio SOMA para o agendamento das minhas sessões de gravação. Ao entrar em contato, o funcionário me disse que agenda, àquela altura, estava muito tranquila e que até então, poucas horas haviam sido requisitadas pelos demais colegas formandos. Foi a oportunidade ideal para que eu fizesse uma locação com sessões em sequência para que em uma semana, eu tivesse os resultados esperados. Assim, estaria muito próximo do ideal para a dura tarefa de gravar tudo em 40 horas. O que seria fundamental para esta fase do trabalho era contar com pelo menos uma sessão no estúdio A, pois este espaço possui um piano e estrutura física ampla. Seria nesta sessão que eu faria o registro de parte das performances ao vivo, de piano e flauta e percussões. A complexidade estrutural das músicas, em relação direta ao número de horas disponíveis para seus registros e a pós-produção subsequentes foram determinantes para que eu, enquanto produtor musical, vetasse naquela oportunidade o registro da sexta música integrante no projeto original. Ficaram portanto, marcadas 4 sessões das 13 às 22h assim dispostas: dia 21/10 estúdio A, 23, 24 e 29/10 no estúdio B.

Trabalhar com horários e agendas de várias pessoas é sempre um grande desafio (uma tarefa hercúlea por vezes!) a que todo o produtor musical está exposto, sem exceções. Depois de ter em mãos os horários disponibilizados pelo estúdio, passei a fazer os contatos com cada músico para formatar a grade de gravação.

Fiz um esboço das formações instrumentais de cada música para ter um controle visual do que deveria ser prioritário dentro daquelas sessões. O excerto abaixo mostra o rascunho das funções de cada músico e suas distribuições nas músicas a serem gravadas.

MÚSICAS

① TRAK TA TAK

- Perc: ✓
- BEUDO * CARINA ✓ → Bx' ✓
- * CLAVES ✓ → PIANO (A) ✓
- * SNAKES ✓ → FLAUTAS DOB ✓
- * ACCORDI ✓ → CORD ✓
- KINO * SONORO + CLASSIC ✓ → GTR ✓
- DIH * ATABAQUES ✓

CX no Kanonok ✓
 RIDE ✓
 GUIZOS DE PIANO ✓
 PANDOS ✓
 COPA ✓
 (EDITORA FIVOL DO SONO)

② POLICELLO ✓ NO PERC.
 → Violoncelo

③ DOS MUNDOS

- GAITA (MATHEUS) ✓
- VIOLA 10 ✓
- CORD ✓
- Bx' ✓
- Perc ✓
- * CHITA } KINO → BINO
- * PANTOS } KINO
- * SNAKES } BEUDO → 2 SONORO
- * CAXIXIS } BEUDO
- * Atabaque's DIH → ADSONO
- LEONORO ✓ → 125

④ MEDIA ZAMBA

- PIANO (A) ✓
 - FLAUTA (A) ✓
 - ~~GTR (A)~~ ✓
- SEÇÃO ~~MATHEUS~~ MATHEUS
 ÚNICA
 ANTON + LEO
 ANTON + MATHEUS
 NO PERC

⑤ CANÇÃO DA GARÇA

- VIOLA ✓
 - Bx ✓
 - CLARINETE (VICTÓRIA) ✓
 - FLAUTA (LEO) ✓
 - CALIMBA ✓
 - VOX (DEI) ✓
- NO PERC

⑥ GEOPATRES

- Perc
- Bx
- PIANO/TECLADO
- GTR
- CORD
- SNAK
- VIOLA 10
- VIOLINO (MIQUE)
- PADs
- OBOE (?)

- BEUDO: 3 MÚSICAS 2 VINHETOS
- DIH: 2 MÚSICAS 2 VINHETOS
- KINO: 2 MÚSICAS 2 VINHETOS

- BEUDO VARGAS: 4 MÚSICAS ✓
- HANDYER: 2 MÚSICAS ✓
- LEO: 3 MÚSICAS ✓
- ALEXANDRE: 3 MÚSICAS ✓
- * DEI: 1 MÚSICA ✓
- * ~~MATHEUS~~
- * ~~MATHEUS~~
- * MATHEUS: 2 MÚSICAS ✓ VINHETA
- * VICTÓRIA: 1 MÚSICA ✓

- BASES VINHETOS
- PERC
- ① "PANCOS"
- ② "AFRO"
- ③ ~~MATHEUS~~ EXTRA 1 VINHETA
- [PIANOS]

Figura 31 –Esboço das formações instrumentais das músicas

Tive de lidar com a disponibilidade da agenda de todos os envolvidos. Não houve a possibilidade de contar um dos três percussionistas para o dia 22/10 no estúdio A. Mesmo assim, contornei a situação chamando os dois percussionistas e organizando as performances ao vivo para a música Media Zamba cuja a formação instrumental era piano e flauta transversa. Aproveitei também para avisar aos músicos envolvidos nesta gravação que usaríamos toda aquela sessão para gravar suas participações em todas as músicas que foram escalados. Portanto, naquela sessão além de Media Zamba seria gravado o acordeom de Matheus em Dos Manos e a flauta transversa de Canção da Garoa, além das flautas doces de Traktatak pelo Léo. A sequência daquela sessão ficaria por conta dos primeiros registros de performances das percussões do Diih e do Bruno.

Na semana anterior ao início das gravações recebi a solicitação de liberação de horário da sessão do dia 24. O estúdio realocou horários e pediu que minha sessão tivesse início não as 13h mas às 17h daquele dia, indo até as 23h. Haveria um saldo de horas que negociaríamos no decorrer do processo. Coisas de produção, isso pode acontecer, é a vida real. Justamente naquele dia eu havia marcado com os percussionistas as gravações, mas um deles só poderia chegar a partir das 18h. Interessante brincadeira do destino!

A grade ficou com este desenho final:

Dia 22/10 das 13 – 22h no estúdio A, Piano e flauta transversa performance direta em Media Zamba, os *overdubs* de acordeom, flautas doces e transversa, piano do Handyer e percussões de Diih e Bruno em Traktatak e Dos Manos.

Dia 23/10 das 13 – 22h no estúdio B, clarinete em Canção da Garoa, violoncelo em Traktatak, Dos Manos e Poli Cello, violão, guitarra e viola de 10 em Canção da Garoa, Traktatak e Dos Manos; mixagens de Media Zamba e Poli Cello.

Dia 24/10 das 17 – 23h no estúdio B, percussões gerais em gravações de performances coletivas e *overdubs de* Traktatak e Dos Manos.

Dia 29/10 das 13 – 22h no estúdio B, contrabaixo de Traktatak, Dos Manos e Canção da Garoa e vocais de Canção da Garoa.

Eu inicialmente iria gravar meus instrumentos – viola de 10, violão e guitarra – em intervalos entre a chegada e saída dos músicos, mas em função dos horários e disponibilidades de agendas tínhamos, a partir do final da tarde do dia 23/10, tempo mais do necessário para gravar. Usaria também os intervalos para possíveis adiantamentos de edições de músicas cujas as instrumentações fossem leves. No

excerto abaixo, a grade de gravação.

<p>22 (B) ESTUDIO A</p> <p>MEDICINA ZONE 64</p> <p>PANO: MATHEUS KUBER</p> <p>TRAJE: LEO BELOM</p> <p>CHD: BRUNO</p> <p>* DEBATE SOBRE OS HONRARIOS</p> <p>18H - FÍSICA (TRAJE: TATÁ)</p> <p>18H - BRUNO / DRY (650)</p>	<p>23 (B)</p> <p>13H - ANÁLISE: CONTABILIDADE</p> <p>14:30 - BRUNO / DRY</p> <p>16H - CELSO (TRAJE: TATÁ, 650, 650, 650)</p> <p>18H -</p> <p>* PARTICIPAÇÕES</p> <p>* HONRARIOS</p>	<p>24 (B)</p> <p>17H - BRUNO / DRY 8</p> <p>18H - CELSO</p> <p>18H - 15100</p> <p>TRAJE</p> <p>23H</p> <p>17-23</p> <p>5H</p>	<p>25 (B)</p>
<p>25 (B)</p> <p>13H - BR (TRAJE: 054)</p> <p>13H - DR. MILLER</p> <p>15</p> <p>17H -</p> <p>18H -</p> <p>19H -</p> <p>20H</p> <p>21H -</p> <p>22H -</p> <p>23H -</p> <p>24H -</p> <p>25H -</p>	<p>30 (B)</p> <p>27</p> <p>33</p> <p>40</p> <p>7</p>	<p>31 (B)</p>	<p>32 (B)</p>

Figura 32 –Esboço da grade de gravação

3.5 Gravando! Histórias gravadas

3.5.1 SOMA Sessão 1 - 22 de outubro

O movimento inicial a ser feito seria o de descarregar os áudios das maquetes para que fossem montadas as seções de gravação na plataforma do estúdio, o Protools. Das cinco músicas pré-produzidas, três tinham maquetes estruturadas quais sejam: Traktatak, Dos Manos e Canção da Garoa. As duas músicas restantes, Media Zamba e Poli Cello, não necessitavam de maquetes porque seriam registradas em performances diretas, como anteriormente colocado.

Carregamos o Protools com as informações das maquetes e abrimos a sessão do dia 22/10 com piano e flauta transversa, o duo de Media Zamba. Enquanto o técnico Clauber Scholles microfônava a flauta, fazíamos a passagem das partes da música, definíamos caminhos, respirações. A ideia era gravar esta música sem metrônomo, para que tivéssemos fluência de execução e comunicação não verbal entre os músicos durante a performance. Quando se grava de maneira direta, assumimos na produção possíveis vazamentos de áudio e até mesmo pequenas imprecisões de execução. Em prol da expressividade, eu estava disposto a isso.

Um dos comentários interessantes veio de Matheus Kleber ao referir sua expectativa sobre a música Media Zamba. Relatou que antes de olhar a partitura em casa para estudar pensou “vai ser uma daquelas músicas tranquilas com alguns pedais de notas, afinal o Angelo é Zen...”. Porém quando tomou contato com a partitura relatou ter ficado impressionado com as estruturas harmônicas propostas e que tivera sua expectativa pega de surpresa. Um campo composicional diferente do que estava habituado em relação ao meu trabalho.

Aos poucos, na prática de pré-gravação, Matheus e Léo foram se soltando cada vez mais na performance. Indagado pelo Matheus sobre a obrigatoriedade na formação de alguns acordes eu expliquei que o mais importante seria fazer a música acontecer e que algumas indicações seriam passíveis de adaptações sem maiores problemas. Afastei-me do estúdio por uns minutos. Quando voltei para dar uma última orientação, eles estavam tocando uma linha musical completamente diferente, ao que perguntei de que se tratava aquele trecho lindo. Responderam que haviam criado para me apresentar uma pequena introdução. Era uma pequena evolução improvisada sobre dó menor e lá bemol. Eu achei muito bom, porque vi ali consolidada a “apropriação” musical mais definitiva no que entendo por performance:

fazer música *com* música.

Media Zamba teve seis gravações registradas, a melhor performance foi escolhida como a versão definitiva.

A sessão de gravação continuou com as flautas para aproveitar o set de microfones já colocados. Fomos direto para as gravações em *overdubs*. O sistema de maquetes funcionou perfeitamente pois o instrumentista iria tocar sobre uma base pronta, interagindo com a maioria dos instrumentos do arranjo final, o que se traduz em uma confortável vantagem em um ambiente de estúdio. Fomos direto para Canção da Garoa que foi gravada em três *takes*.

A seguir, a música a ser gravada exigiria alguns tratamentos pouco convencionais para tocar as flautas doces. Pedi ao Léo que usasse duas flautas, uma soprano e uma sopranino para gravar Traktatak. Desafio número um, tocar ambas ao mesmo tempo; desafio número dois, usar o *frullato*⁷⁰ em uma parte de transição da música. Destes dois desafios, o Léo já havia feito o primeiro ao vivo comigo quando tocamos juntos esta mesma música em uma apresentação aqui em Porto Alegre. E o *frullato* soou muito bem na transição e pedi que gravasse novamente com notas próximas, para buscar o “batimento” da frequência de 2ª menor no caso, si e dó, sobrepostos ao mi e fá já gravados. Assim, finalizamos todas as participações de flautas do trabalho. O passo seguinte era gravar o acordeon da música Dos Manos, finalizando assim as participações de Matheus Kleber.

Matheus já conhecia a música. Dos Manos já havíamos tocado várias vezes em diversas situações em ensaios, shows, em rádios e até em programas de televisão. Sem maiores dificuldades ou novidades, gravamos a linha de acordeom. “A hora da academia”, referiu Matheus Kleber ao final de sua sessão, dada a intensidade que a música exigia. E foi mesmo intenso, não só pelas estruturas envolvidas nesta música - o que considero central neste trabalho -, mas pela performance do próprio músico, valorizando ainda mais o resultado final.

Handyer entrou em estúdio e sem maiores dificuldades, registrou seu piano em Traktatak. Apenas dois *takes* foram necessários.

Finalizando este primeiro dia de gravações faríamos as primeitas gravações de percussão, a música a ser trabalhada: Traktatak. Estavam presentes àquela

⁷⁰ Pronuncia-se ao soprar a letra “r”, sem voz, enquanto o instrumentista toca, dando à nota uma intermitência. Esta técnica também é conhecida como *Flutterzung* e sempre foi característica da flauta, com seu uso mais evidenciado recentemente.

ocasião dois dos três percussionistas: Bruno Coelho e Diih Neques. Optei por iniciar com o instrumento sobre o qual são construídas e amarradas todas as estruturas rítmicas de Traktatak: o cajón. Para tanto, a opção seria Bruno. O registro do cajón foi limpo, em dois *takes* chegamos rapidamente ao resultado pleno.

Na sequência a consolidação da base através da gravação dos caxixis, ainda executados por Bruno e aproveitando quase a mesma microfonação do cajón, apenas com as adaptações de alturas dos pedestais de sustentação destes equipamentos para que o percussionista tivesse maior conforto para a execução. Mais um *take* limpo, gravado em tomada única, sem reparos.

A sessão do dia 22/10 teria seus últimos registros com o Ilú. Cabe aqui ressaltar que no caso de toda a pré-produção desta música o Ilú nunca havia sido referido. Aqui há a interferência criativa do compositor, de maneira que, tendo uma boa pré-produção, o alto rendimento em estúdio foi preponderante para que houvesse tempo *em* estúdio e *de* estúdio para potencializar ideias musicais naquele tempo e espaço e registrar coberturas alternativas, ampliando ainda mais o espectro tímbrico da música e suas inter-relações rítmicas mais sutis. Para tanto, a orientação que foi dada para a execução do Ilú estava baseada na utilização dos espaços rítmicos da levada principal de Traktatak de maneira improvisada, mesmo tendo como função a base na estrutura musical. Não há dúvidas que a música cresceu sob o aspecto tímbrico e performático pois registros assim normalmente tendem a desengessar o resultado de estruturas gravadas em *overdubs*. A técnica da pré-produção com as maquetes, a transferência destas para a grade de gravação em estúdio, a divisão gradual entre performance direta de registro ao vivo e as de substituição dos *tracks* pré-gravados das maquetes fizeram sobrar as horas de estúdio para coberturas, o que, por fim, traduziria o sucesso completo da estratégia de abordagem nesta fase da produção. Estava finalizada com cumprimento de todos os objetivos a primeira sessão de gravação deste trabalho.

3.5.2 SOMA Sessão 2 – 23 de outubro

A sessão começou com a gravação da participação da clarinetista e minha colega de UFRGS Victória Gauto na música Canção da Garoa. Houve uma alteração de uma nota na parte final da música em função de uma melhor digitação, pois como estava escrito originalmente a articulação da frase ficaria comprometida. Para tal, colocamos uma oitava abaixo as primeiras notas de cada grupeto obtendo

assim, a melhor articulação da frase do trecho. Outra alteração foi na oitava de toda a performance do clarinete. Isto porque na oitava em que estava escrita na partitura (equivocadamente) o clarinete soava em um registro que não era aquele que se pretendia para o arranjo. Feito este reparo, começamos os registros. Eu já conhecia a performance e a capacidade técnica da Victória em performances de palco que assisti, porém em estúdio, o ambiente torna-se completamente diferente e, pode por vezes, oferecer certo grau de dificuldade à mais para o instrumentista. Pela experiência que tenho com instrumentistas cuja a formação é conservatorial em relação ao entendimento de performance, é imperativo entendê-la em um sentido direto, com início, meio e fim apontando para registros em *takes* únicos. Há uma importante quebra de paradigma quando se tem uma produção pré-estruturada por maquetes e *overdubs* pois o estúdio é visto e utilizado também como um instrumento, permitindo fragmentar as seções de uma mesma música para gravar trechos de maneira independente. Isto pode requerer do músico um entendimento diferente da performance de palco, pois em alguns casos, alguns músicos podem ficar pouco à vontade para retomar a potência expressiva inicial ou têm dificuldades de se reinventarem em meio a uma série de registros de gravações. Como eu não conhecia Victória sobre este aspecto, utilizei a estratégia de gravar seus *takes* diretos por três vezes. Assim, desde já obtivemos um bom material para vários trechos da música.

Depois desta estratégia, passei a direcionar algumas intenções de sopro, características tímbricas, tornar o sopro mais “aerado” em determinados trechos. Percebi rapidamente que Victória trazia naturalmente como característica esta importante maturidade. Chegamos muito rapidamente aos resultados pretendidos.

Para a sequência da sessão tínhamos os registros do violoncelo de Alexandre Diel nas músicas *Traktatak* e *Dos Manos* por *overdub*, e *Poli Cello* por registro direto de performance. O Diel é um músico muito experiente, temos trabalhado juntos há mais de treze anos na Orquestra de Câmara da ULBRA em vários concertos vinculados à música popular, mais precisamente ao Rock. Estar ali seria apenas a consequência de nosso convívio, mas o que tornou isso definitivo, confesso, foi quando o convidei para integrar meu grupo e perguntei se ele poderia tocar alguma música com técnica expandida aplicada ao violoncelo. Não fez objeção alguma e mostrou-se ainda mais empolgado, instrumentista “de mão cheia”, pessoa sensacional e com a concepção técnico-musical suficientemente aberta para aceitar

os desafios musicais propostos neste trabalho. Após a microfonação feita e a relação tímbrica dentro dos parâmetros definidos, optei por trabalhar primeiro as músicas das maquetes estruturadas, assim obteríamos um melhor aproveitamento das horas de estúdio e, seguindo o sucesso da sessão do dia anterior, faríamos sobrar mais tempo de estúdio, o que nos levaria para significativo aproveitamento.

Traktatak foi a primeira música a ser trabalhada. A grande vantagem desta e das demais gravações é que o Diel já conhecia e já havia tocado comigo todas as músicas. Portanto, pelo menos inicialmente, não haveria terrenos com maiores novidades ou surpresas. Na pré-produção, na fase de estruturação do arranjo para a maquete, eu fiz uma alteração em um compasso ao final de uma frase de transição, mas isso foi facilmente resolvido com apenas o apontamento do compasso suprimido na partitura. Diel já está acostumado a trabalhar comigo e aquela técnica de ir por partes foi por ele sugerida. Só nos detivemos com maior intensidade na seção da música em que há um esvaziamento súbito do arranjo para priorizar uma evolução melódica de violoncelo. Fizemos mais *takes* desta parte para termos maior número de material gravado. Há em Traktatak uma parte em que é evidenciada uma série de arcos rítmicos de Konnakol e, logo após, a retomada do tema principal. Este ponto mereceu um tratamento específico e, para maior compreensão, parei a gravação e pus em prática a estratégia da “oficina” anteriormente citada. Foi uma rápida oficina prática de entendimento de Konnakol para este trecho da música.

Consistia de cantar a frase ou o trecho final do Konnakol, internalizá-lo como uma contagem e executar o instrumento a partir daí. Praticamos juntos algumas vezes e conseguimos elucidar qualquer dúvida no trecho. Finalizamos o violoncelo de Traktatak ainda em tempo recorde.

Passamos para Dos Manos, música em que a estrutura de maquetes também é utilizada. O violoncelo neste arranjo possui um papel mais secundário tendo seu relevo sendo mais destacado ao final da música, quando há um dobramento na linha melódica com a viola de 10 cordas e o acordeon. As demais partes são de frases de reforço harmônico. Este registro foi especialmente rápido.

Passaríamos para a “cereja do bolo” da sessão de violoncelo: a música Poli Cello e seus desafios por conta das técnicas expandidas empregadas e de sua execussão expressiva. Esta performance, conforme os planos de gravação, seria registrada de maneira direta, sem *overdubs* ou qualquer tipo de edição, ou seja, uma execução muito próxima do terreno habitual na música erudita, tendo a performance

total como ponto inicial e final. Esta música exige muito fisicamente do instrumentista e de parte de seu equipamento pois, algumas cerdas do arco acabam se rompendo e, por prudência física (e financeira!) decidi fazer no máximo três *takes*. Aquele que ficasse melhor ganharia a “gincana”. Piadinhas de estúdio à parte, eu sabia que estava à minha frente um dos melhores violoncelistas que presencialmente vi tocar e definitivamente, preservar suas melhores condições era inegociável.

Primeiro *take* registrado e parei a gravação para alguns ajustes em arpejos que Diel articulou diferente da proposta inicial e uma conversa rápida sobre a expressividade de algumas frases na porção mediana da música. Respiração, água um cafezinho e... *take 2*. Neste segundo registro todos os trechos executados foram muito bem articulados e a expressividade elevada à máxima potência, um “golaço”. A performance definitiva! Não haveria mais nenhuma necessidade de novo registro.

Como ocorrido na sessão do dia anterior, tínhamos tempo para, com calma, fazer todas as minhas partes instrumentais de três músicas: o violão de nylon de Canção da Garoa, a viola de 10 cordas de Dos Manos e a guitarra de Traktatak. Mãos à obra! Preferi começar pelos instrumentos acústicos por motivo óbvio: a preparação da captação. As nossas prioridades nesta captação e a possibilidade de que com pequenos ajustes de posição dos microfones, termos a seção pronta para o registro de duas músicas quase em sequência, seriam uma boa vantagem.

Violão devidamente microfonado e timbrado, gravei Canção da Garoa. Esta música possui uma estrutura de canção, é um tema sensível porém, sua complexidade está na abordagem na execução do violão de nylon. Este deve ser tocado com uma postura de mão esquerda bastante arqueada, para que os acordes soem com o máximo de sustentação possível, como se tocássemos um piano com o pedal pressionado por muito tempo. Isto geraria um resultado sonoro “cheio”, porém, sem muita subdivisão no dedilhado da mão direita. Chegamos a um resultado final muito adequado na construção da base da música.

A seguir, depois das devidas preparações, a viola de 10 cordas afinada em “Rio Abaixo” estava pronta para o seu registro em Dos Manos. Assim como ocorreu com o violoncelo em Poli Cello, esta música tem sérias exigências físicas e técnicas pois é a viola quem conduz a totalidade das estruturas contidas nesta música. Dispendemos um bom tempo em séries de *takes* e edições além de registros alternativos. Fiquei muito satisfeito com o resultado e com o esforço recompensado.

Para finalizar a minhas gravações, montamos os equipamentos de pedaleira

de guitarra na técnica para a gravação da música Traktatak.

Para esta música seriam usadas duas linhas de guitarra não sobrepostas, apenas seccionadas em dois trechos para gravação. Em primeiro lugar, deixar gravada a guitarra funcional de base e, à seguir, gravar o solo. Para a performance desta música ao vivo fiz uma programação de timbre para a base que consistia de compressão, chorus e um amplificador com uma pequena saturação que é notada quando se imprime uma palhetada mais forte, o *crunch*⁷¹. Preparei o timbre do solo a partir dos timbres anteriormente dispostos, acrescentando uma distorção sutil, um corte de altas frequências no console do estúdio e uma nova compressão pilotada pelo técnico Clauber.

Gravavamos as partes de base sem maiores problemas. A performance nesta música foi particularmente facilitada por ser executada pelo compositor. Optei por utilizar uma linha de composição para o solo a partir de fragmentos improvisados. Para gravar, fizemos várias partes de discursos musicais e registramos todas. À medida em que as ideias musicais iam se formando, as incorporávamos à performance definitiva. Por fim, ao cabo de uma série aproximada de dez *takes* e algumas edições, o solo estava feito.

Com o término do registro do solo de guitarra de Traktatak resolvi encerrar a sessão de gravação pois o acúmulo de funções do dia anterior até ali, me dividindo entre direção de estúdio, direção musical e performance, acabarei por levar todas as energias que eu possuía até ali.

3.5.3 SOMA Sessão 3 – 24 de outubro

Para a sessão do dia 24 tivemos uma alteração na operação técnica de som. Por motivos profissionais agendados anteriormente, o técnico Clauber não poderia estar conosco. Para substituí-lo chamamos Richard Thomaz⁷², técnico também integrante da equipe de colaboradores do estúdio SOMA e também meu parceiro de trabalho em diversas situações de palco e outras gravações. Clauber encarregou-se de orientar Richard sobre as prioridades e características técnicas de captação de som que estávamos seguindo. Esta sessão de gravação estava reservada para o registro de todas as percussões. Fiz uma rápida reunião com o Richard para

⁷¹ Pequena saturação ou distorção no som de guitarra, quando é utilizada uma pressão maior da palheta em determinada corda. Quanto mais forte o toque, mais saturação.

⁷² Richard Kroeff Thomaz (1994), portoalegrense, é técnico de som em diversos estúdios na capital. Possui graduação em Produção Fonográfica pela UNISINOS – RS.

acertarmos os últimos detalhes das características técnicas de captação anteriormente abordadas.

Começamos a sessão pelas músicas das estruturas de maquetes. Traktatak foi a primeira e o músico Lucas Kinoshita gravaria o Sopapo e demais instrumentos de sua participação. À esta altura, já havíamos gravado o cajón, llú e caxixis tendo a base rítmica da música estruturada, necessitando apenas trabalhar os “extremos” tímbricos - o grave e o super agudo - , muito bem preenchidos pelos timbre do Sopapo e dos guizos metálicos. Estava posta a missão de Kinoshita neste início de sessão.

Antes de gravar, “Kino” (como o chamamos na intimidade) afinou o instrumento e fizemos uma daquelas reuniões prévias para direcionamentos. Neste momento as percussões teriam características complementares dentro do arranjo, não foram escritas nem pré-produzidas nas maquetes, ainda que previstas pelo compositor na concepção geral. Uma vez tendo as estruturas de base já gravadas, eu poderia identificar claramente os espaços dentro da levada a serem ocupados em complementariedade pelo Sopapo. Depois de identificado, montei junto com o Kino a levada e gravamos com êxito. Ainda dentro desta complementariedade em Traktatak, gravamos os guizos metálicos para funcionar como reforço tímbrico à linha de caxixis. Nesta música há uma seção em que cantamos uma série de frases estruturadas a partir do Konnakol. Convidei todos os percussionistas para juntarem-se a mim para gravarmos estas vozes ao final de nossa sessão daquele dia. Nesta parte da música também está prevista no arranjo uma caixa de bateria para reforçar os desenhos destas frases e alguns ataques de pratos para marcas e passagens. Assim foram os registros da participação de Kino em Traktatak.

Após a sessão de gravações com o Kino partimos para os registros do Bruno Coelho. Ele faria percussões adicionais em Traktatak nas partes que ainda careciam de coberturas e o Bombo Leguero em Dos Manos. Em Traktatak estas partes seriam no início da música, em que na introdução os elementos vão se somando pouco a pouco na levada inicial já gravada e na transição para a retomada do tema final. Estes elementos estavam presentes na maquete e, portanto, clavas, agogô e shakers foram gravados sem maiores problemas ou orientações. Cada um dos percussionistas presentes nesta fase foi priorizado com três tipos de participação. Uma funcional, em que se registrava o que já estava previsto nas maquetes; outra, em registro de um instrumento com função complementar no arranjo não prevista na

maquete mas contruída em estúdio por meio das reuniões individuais; e, uma performance coletiva em que registraríamos este resultado e o colocaríamos em partes específicas de uma música vinda de uma maquete.

Bruno agora gravaria um Bombo Leguero e shakers em Dos Manos. Começamos, como de costume, pelas funções de base a partir da maquete, shakers portanto. A seguir, o maior desafio estético: colocar uma levada de Bombo Leguero em uma música cheia de alternâncias de metro e completamente “descolada” ou prevista na maquete. Como compositor, eu esperava o timbre de Leguero, queria o instrumento e preparava meu “ouvido futuro” para tal, porém aguardaria nossa reunião inicial para definirmos juntos o seu contorno rítmico. Aconteceu que, em meio a passagem de som e fones, enquanto Richard modulava os parâmetros para gravar, Bruno “tirou da cartola” uma levada impressionante, extremamente adequada para os trechos da música e com conteúdo conceitual muito dentro do contexto, ao que imediatamente, abri o comunicador da mesa e pedi ao Bruno que mantivesse aquela ideia, que iríamos gravar exatamente aquilo. Este brevíssimo comunicado via *talk back*⁷³ foi nossa reunião prévia e o registro exitoso do Bombo Leguero.

Como descrito anteriormente, cada percussionista teve atuações funcionais e específicas conceituais a saber: Diih, no Ilú de Traktatak na sessão de gravação do dia 22; Kino, com o Sopapo na mesma música; e, Bruno, no Leguero de Dos Manos ambos na sessão do dia 24. Faltava agora a gravação da performance ao vivo nas seções medianas e finais de Dos Manos, partes que percorreriam o solo de acordeom e a retomada do tema principal, conduzindo ao final da música.

A estrutura instrumental é simples, um Ilú e dois atabaques, um grave e outro agudo. Todos os tambores com pele animal. A ideia era começar uma levada de característica afro-brasileira apenas com o contato das mãos nas peles e ir aumentando o volume de execução gradualmente no solo até o *ff* da reapresentação do tema até a *coda* final. Para obter uma evolução de performance mais livre, admitindo as micro comunicações durante a execução, optei por fazer o registro desta parte em gravação direta. No caso de Dos Manos, direta mista pois deveriam tocar sobre uma base já gravada a partir de uma estrutura vinda de uma maquete.

Os tambores falam, e muito! Enquanto os três tocavam de maneira

⁷³ Dentro do jargão dos estúdios de gravação é um dispositivo que quando acionado permite a comunicação direta da técnica de gravação com o músico que está dentro do estúdio para a gravação. Uma intercomunicação entre técnica e estúdio através da mesa de som.

improvisada para aquecer as mãos, o couro e o ambiente, o técnico Richard montava as estruturas de microfonações, timbragem e verificações do equilíbrio de sinais de áudio de cada um dos integrantes, além de uma pré-mixagem do grupo para a gravação. Iniciamos a gravação, fizemos o primeiro *take*. Ao seu final, fiz algumas ponderações sobre o caráter de execução na parte do início do solo de acordeon, a importância em manter a levada no pianissimo, pois o timbre que eu buscava era exatamente o que vem do contato mais próximo possível das mãos com a pele dos instrumentos. Fizemos o segundo *take*. Passagem perfeita por este ponto, seguimos na sequência até a chamada do último ciclo rítmico antes da reapresentação do tema. Paramos aí. Isto porque tivemos alguma dificuldade no entendimento da estrutura rítmica final, toda ela baseada no Konnakol o que gerou um choque paradigmático na execução e sua compreensão. Neste momento, fizemos a pausa na gravação, até ali tudo o que havia sido registrado estava muito bem e o ponto de edição para a próxima seção da música em localização confortável tanto para o técnico quanto para os músicos. Seria a hora de mais uma reunião de “oficina” para resolver a execução e mais um importante espaço para a utilização do estúdio como uma ferramenta de produção a partir da edição em uma performance coletiva com três músicos tocando simultaneamente. Uma situação que, ainda de certa maneira controlada do ponto de vista técnico de edição, teria os maiores riscos recaindo sobre a execução, suas dinâmicas, suas relações de comunicação e sincronidades internas construídas até aquele ponto. Como retomar tudo com potência expressiva depois de uma parada forçada e de uma reconstrução de significados?

Entre no estúdio, toquei no atabaque do Kino a passagem do ciclo, a retomada do tema e a *coda*. O Diih tinha relativa vantagem em relação ao Kino e ao Bruno porque já conhecia a música e já havia tocado exaustivamente estas partes em nossos ensaios preparatórios para o show do ano anterior. Eu conhecia todas as passagens porque como compositor, ainda que não seja um percussionista, tinha consciência de todos os movimentos por corporeidade, “se eu consigo cantar, consigo tocar”. Fizemos a partir daí a rápida oficina da passagem, Konnakol e *coda*. Decorridos 15 minutos em consenso decidimos pela mudança na formação. Permaneceriam Diih e Bruno, Ilú e atabaque grave respectivamente, e eu tocaria o atabaque agudo que fora antes gravado por Kino. O plano era manter tudo o que havia sido gravado até ali, editar da passagem até o final do tema. Assim gravamos

estas partes finais de *Dos Manos*, assumindo desde o início deste tipo de sessão de gravação de naipe de tambores, suas comunicações internas e até mesmo, a substituição de um músico no meio do caminho, numa perfeita sincronia entre músicos, técnico e tecnologia.

Como quase um prêmio pelas “aventuras” vividas neste dia de gravação, convidei os três músicos para juntarem-se a mim e gravarmos em performance direta os vocais das *Talas* de Konnakol contidas na música. Fizemos 3 *takes* em posições diferentes em relação aos microfones para sobrepor-los na sessão de mixagem. Assim, encerramos a nossa terceira sessão de gravação no estúdio SOMA.

3.5.4 SOMA Sessão 4 – 29 de outubro

Estávamos chegando com excelentes resultados à nossa última sessão de gravação deste trabalho em estúdio. Esta sessão marcava a volta de Cláuber Scholles na operação de áudio. Era inevitável fazer balanços de aproveitamento ao final de cada sessão e, no início desta, perceber que de fato todo o planejamento estava ocorrendo de maneira extremamente satisfatória e fazendo com que houvesse até mesmo relativa economia de horas em estúdio a partir das estruturas levadas para a execução do trabalho nesta fase. Mais uma vez eu teria comprovada a eficácia das maquetes e todos os prévios movimentos coordenados, além das interessantes soluções encontradas durante os processos de gravação. Eu chegava muito tranquilo à última sessão de estúdio, ainda que com parte do coração doído pela ascensão do representante do fascismo e do autoritarismo vindo do resultado das eleições do dia anterior. Faço aqui esta pequena digressão no meu texto, para relatar que apesar dos discurso homofóbico, misógino, racista e anticultural do futuro *status quo*, Cláuber, Bruno e eu passamos a encarar aquela nova sessão de gravação como resistência cultural, persistindo na continuidade de nossos planos e sonhos. Assim foi e assim será.

Prevista para esta sessão a gravação do contrabaixo de Bruno Vargas finalizando todas as seções instrumentais do trabalho e a participação de Adriane Müller nos vocais da Canção da Garoa. Havíamos marcado a gravação das linhas de baixo para o início da sessão e, ficaríamos aguardando a chegada da Adriane após o término de um compromisso profissional que teria naquele dia.

Começamos justamente por Canção da Garoa, por tratar-se de uma estrutura

de canção e possuir em suas partes de contrabaixo, o predomínio de notas longas de tranquila execução. Para esta música orientei que Bruno a tocasse utilizando apenas o polegar, abafando por vezes ligeiramente a corda tocada com a parte externa da mão junto ao cavalete. Com esta técnica, o som do baixo elétrico ganha ataque mas é abafado mais rapidamente, o que proporciona uma percussividade sutil junto às notas tocadas, além de conferir uma característica “semi-acústica” ao timbre do instrumento. Esta técnica é largamente utilizada em instrumentos acústicos como violão ou viola, pode-se simular um decrescendo de volume na nota tocada ou um *fade out*⁷⁴ para os instrumentos elétricos. Havia uma voz guia gravada por mim na base desta música, o que fez com que gravássemos sobre todos os elementos previamente registrados. À esta altura a maquete já estava diluída em todos os elementos gravados. Ela passou a ser um “transparente rascunho” sobre o qual todos os outros instrumentos haviam sido gravados. Apesar de um pequeno período de adaptação técnica, gravamos sem maiores problemas.

A segunda música da tarde foi Traktatak. Bruno havia estudado muito bem as partituras que haviam sido enviadas anteriormente. A seção da música que ofereceu o maior desafio de entendimento foi novamente a saída das *Talas* do Konnakol. Repassamos algumas vezes e Bruno executou sem maiores problemas. A única mudança mais radical na expressividade deu-se do meio do solo de guitarra para o final, antes da retomada do tema final. Bruno havia montado a linha de baixo com o mesmo desenho rítmico da mão esquerda no piano, o que era esperado para a primeira parte do solo. Porém a música necessitava de uma mudança para a parte final na levada de base do solo para retomar o tema final com propriedade.

Traktatak é um tema cujas percussões estão muito presentes e ter um contrabaixo subdividido poderia trazer uma sobrecarga rítmica justamente neste importante trecho de preparação para a saída do solo. Esta porção da música está construída sobre um 6/8 com intensas subdivisões de cajón e llú. Pedi que Bruno executasse as notas de apoio pensando no compasso composto, mas priorizando dois tempos de notas longas, como se estivesse tocando em 2/4 mas respeitando a sensação do compasso composto. Assim, teríamos várias subdivisões de tambores contra um “super pêndulo” promovido pelo contrabaixo. Foi desafiador, mas de

⁷⁴ Diminuição da intensidade ou volume de um som a um patamar inferior ou até o silêncio. Pode ser feito de maneira mecânica por abafamento de cordas de um instrumento ou eletrônica por meio da redução de volume do sinal sonoro a partir de uma mesa de som ou pedal de volume.

resultado compensador. A última música a receber o contrabaixo seria Dos manos.

Bruno já sabia de cor, não haveria inicialmente a necessidade de qualquer material escrito para sua execução. Porém, o músico havia estudado com a maquete e ali no estúdio, os instrumentos eram definitivos e haviam também as coberturas. Fato que muda muito a referência auditiva e, por consequência, a execução de algumas articulações. Tivemos de reestruturar algumas poucas linhas. Gravamos muito bem toda a performance de contrabaixo e, ao chegar ao final da música, o baixo deveria dobrar a melodia principal junto à viola de 10 cordas, violoncelo e acordeon. Lembrando que esta estrutura do tema foi toda ela montada em um super arco rítmico com origem no Konnakol e com figuras geométricas. Fizemos aí uma parada para mais uma das “oficinas” individuais previstas na estratégia de gravação.

Segundo Bruno Vargas, “a estrutura do Konnakol foi um divisor de águas de suas referências no entendimento da distribuição melódica nesta música.” Passamos a praticar esta melodia final por alguns minutos. Enquanto ele tocava as notas da melodia, eu marcava os tempos com palmas e solfejava as divisões com as sílabas do Konnakol do arco rítmico. Bruno pediu para que eu fizesse no andamento original da música. Consegui consolidar a articulação à expressividade sem maiores dificuldades e, assim, gravamos esta parte final e encerramos muito bem todas as tomadas de gravações dos instrumentos contidos no projeto. Agora era esperar a chegada da Adrianè para fecharmos tudo à contento.

Recebi um recado da Adrianè logo ao final da sessão de gravação do contrabaixo dizendo que iria se atrasar para chegar. Não havia maiores preocupações pois ainda dispunhamos de muitas horas até o final da sessão. Aproveitamos este tempo para editar e mixar as duas músicas de instrumentação mais leve do trabalho. Sobre elas falarei adiante.

Depois de termos adiantado esta parte técnica do trabalho de edição e mixagem, Adrianè chegou ao estúdio para gravarmos. Fizemos apenas uma conversa sobre as linha gerais da música e uma sutil direção, mas deixando claro que a interpretação seria livre, para que se sentisse à vontade gravando e fosse se apropriando gradativamente da música em estúdio. Eu sabia que Adrianè não gravava há um tempo, o que poderia trazer certo grau de stress cumulativo. A estratégia foi deixá-la cantando vários *takes*, elegendo e marcando partes que havíamos gostado, editando com calma algumas outras para possível montagem, etc. Nos últimos *takes* Adriane deixou uma bela interpretação que gerou material

musical que serviu de base para trabalharmos. Encerramos as sessões de nosso último dia de gravações emocionados e certos de que dispúnhamos de material musical de excelente qualidade para as próximas fases da produção fonográfica.

3.6 Mixando

Como anteriormente relatado, havia sobrado tempo entre a gravação de contrabaixo e o vocal na última sessão de gravação em estúdio. Eu já havia conversado com o técnico de som Clauber sobre esta possibilidade de otimização das horas de estúdio com possível antecipação de fases por aproveitamento de horas ao que, na boa parceria, concordou em fazê-lo. Este fato mostra o espírito de grupo e de compartilhamento que todos os que fizeram parte das fases de concepção e gravações, implementaram no trabalho.

Por possuírem instrumentação leve, não tínhamos maiores dificuldades em editar e mixar Poli Cello e Media Zamba. Começamos por Poli Cello por se tratar de um solo de violoncelo. A captação inicial estava muito boa e os conceitos de ambiência camerística que havíamos definido como fio condutor das ambiências gerais do projeto foram utilizados para o tratamento final desta peça.

O mesmo ocorreu com o duo de flauta transversa e piano em Media Zamba. A única dificuldade foi fazer uma ou outra adequação de volume na flauta pois, para uma captação de alto padrão, é necessário que o instrumentista toque sem movimentar-se. Quando ocorre uma pequena movimentação, há imediatamente uma mudança na distância entre os microfones e o instrumento ocasionando mudança na qualidade da captação. Isto ocorreu algumas vezes durante a gravação. Na sessão de gravação corrigimos com sucesso. Porém, a versão que havíamos escolhido continha dois pontos em que ocorria algo nesse sentido. Eu disse ao Clauber que isso não me incomodava pois admito sempre a parte “bios” nas performances em gravações. Somos seres humanos, vibramos com música, sentimos, nos movimentamos. Autorizei apenas uma pequena correção técnica de uma ou outra defasagem de som, mas não uma automação de consequência não natural. O resultado ficou excelente.

Como linhas gerais a serem seguidas nas mixagens das músicas subsequentes - Dos Manos, Traktatak e Canção da Garoa -, reafirmamos como ponto de partida o tratamento de ambiência anteriormente citado, priorizando o timbre natural de cada instrumento de percussão, demais instrumentos harmônicos e

melódicos com ambiência camerística. Usamos algumas automações para destaque de algumas partes funcionais como solos ou frases de transição, além da valorização de um ou outro instrumento em partes específicas, expediente fartamente utilizado na maioria das produções musicais em estúdio. Estes “relevos” momentâneos ajudam na expressividade final.

Outra prioridade assumida por nós dentro do trabalho em sua totalidade recaiu sobre o conceito da utilização do estúdio também como instrumento musical, e não apenas como uma plataforma fixa e passiva no universo da gravação e pós - produção. Neste sentido, toda a estrutura física e tecnológica disponível desde a captação até a mixagem final, interferiria diretamente nos registros e na finalização dos conceitos sonoros fundamentais para a realização deste trabalho. Para tal, a organização da distribuição das músicas a serem trabalhadas na mixagem foi muito importante.

Tínhamos duas músicas com suas mixagens já finalizadas nas sessões anteriores de gravação, fato que nos deu tranquilidade para organizar a distribuição das ações nas três sessões que dispúnhamos para mixagem. Na primeira e segunda sessões, as músicas cujas as percussões são muito presentes. Dos Manos e Traktatak foram mixadas.

Ao final de cada uma das sessões eu levava uma cópia da mixagem para ouvir em outros equipamentos de som para obter novas referências. Cada versão serviria como base ou ponto de partida para definirmos o caminho da mixagem final. Anotei em cada parte das músicas algumas considerações e ajustes finais a serem executados na terceira e última sessão de mixagem.

Na Terceira sessão a Canção da Garoa foi trabalhada. Por possuir uma instrumentação mais leve, não houve maior complexidade para a mixagem, o plano foi executar nas horas subsequentes, os últimos detalhes na finalização as duas músicas mixadas nas sessões anteriores. Este processo mostrou-se exitoso, porque tive tempo entre uma sessão e outra para ouvir e estudar as melhores estratégias para chegar ao conceito final ideal para cada música do trabalho. Creio sem sombra de dúvidas ou ressalvas, ter chegado.

Considerações finais

Neste percurso de quatro anos no curso de Música Popular na universidade pude confrontar, redescobrir, potencializar e, principalmente, ressignificar minha trajetória em diversos aspectos do fazer e do pensar música. A constância destas questões proporcionaram amplitude nas diversas abordagens analíticas e a consequente potencialização da minha capacidade criativa, tanto pela investigação de novos materiais trabalhados, quanto pela prática de sua multiplicidade, inevitavelmente resultando em uma produção musical cuja defluência aponta para um horizonte amplo, de possibilidades ainda maiores, o que confere a almejada e assustadora liberdade criativa. Assim, entendo ter transitado por caminhos em que algumas disciplinas da minha formação na graduação foram fundamentais para certas quebras paradigmáticas mas, fundamentalmente, foram os professores destas, através do convívio, do debate, da relação direta que me ajudaram a viver para além dos conceitos, para além das fórmulas, para além da dialética.

Este trabalho é o resultado “em trânsito” disto, pois acredito plenamente na longevidade da inter-relação dos processos e de suas constantes e infindas micro co-relações. Concluo que o que estava antes fora da atividade acadêmica, perpassado ao longo dos anos por fricções ao substrato musical pelo exercício do pensamento interpretativo-investigativo aqui vivenciados resulta não em um ponto de chegada, mas em novos pontos de partida. O que melhor pode ilustrar esta experiência é o processo da música Dos Manos.

Dos Manos foi composta originalmente cerca de dois anos antes de meu ingresso na UFRGS. No presente trabalho esta música possui detalhada descrição relativa a seu processo estrutural composicional e é peça-chave sobre a qual foi estruturado todo o corpo argumentativo. As estruturas internas foram todas preservadas ao longo do processo investigativo, e foi exatamente este o ponto que mais me chamou a atenção. Na medida em que o aprofundamento reflexivo das questões que envolviam as claves, os arcos e os ciclos rítmicos eram abordados, tanto maior e mais real se tornava a potencialização dos resultados musicais como proposta criativa. Era inevitável que a partir desta convivência acadêmica a multiplicidade dos argumentos ampliasse a expressão musical e, fundamentalmente, a capacidade criativa do músico. Não só a música sobreviveu e se transformou, mas

acredito ter obtido junto ao exercício acadêmico, amadurecimento no entendimento dos processos envolvidos na composição e suas ampliações. Este diálogo de quatro anos que tive com a academia proporcionou-me entender muito claramente o paradoxo que reside naquilo que pode ser compreendido, dimensionado, ressignificado e que projete infinitas possibilidades futuras de suas aplicações e seus múltiplos pontos de observação. A isso prefiro chamar liberdade.

Ao futuro me reservo o exercício de viver e, enquanto viver, continuar compondo, escrevendo, falando e vivenciando a música nas mais diversas formas, dando continuidade à minha formação dentro e fora da academia. Tenho hoje a certeza de que estarei compondo diferente do que compora até aqui, escrevendo diferente do que escrevera, falando diferente do que antes falara e certamente vivendo a música como nunca antes pude imaginá-la. Saravah e *Carpe diem!*

Referências

ANDERSEN, Henrik. **My guide to the theory of south-Indian music – Short cut to Nirvana**. Vol. 1. Novato Music Press, 2004.

ANDRÉS, A./BORÉM F. **O grupo Uakti: três décadas de música instrumental**. Per Musi – Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n° 23, 2011.

CAMPOS, Marcio D’Oliveira. *A arte de sulear-se I, A arte de sulear-se II*. In: Scheiner, Teresa Cristina (Coord.). **Interação museu-comunidade pela educação ambiental**. Rio de Janeiro: UNIRIO/TACNET, p. 56-91, 1991.

CALIXTO, Danny, **Odum**. Arranjo: Angelo Primon. Porto Alegre. Independente, CD (47min 35seg), 2017.

CARVALHO, José Alexandre. **Infra-estrutura e Superestrutura na rítmica da Música Popular**. Trabalho de finalização do curso Seminários Avançados ministrado pelo Prof.Dr. José Roberto Zan. Campinas, s/p, 2008.

CARVALHO, José Alexandre. A utilização das linhas – guia na performance e no ensino da música brasileira. In.: **Anais do SIMPOM**, p. 787- 793, 2010.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. Cadernos do Colóquio, p. 8 – 19, 2002.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 2013

HARRISON, Gavin. **Rhythmic Illusions**. Miami: Warner Bros. Publications. p.8. s/d.

HERRLEIN, Júlio César da Silva. **Das alturas ao ritmo: teoria dos conjuntos rítmicos como ferramenta composicional**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS- RS, Porto Alegre, 2018 p. 127

LEITE, Letieres. **Revista Raça – Páginas Pretas** - publicada em 27/10/2016 em <http://revistaraca.com.br/?s=Orkestra+Rumpilezz+Letieres+Leite&submit=Pesquisar> - acesso em 09/12/2018.

UAKTI. 21 in.: CD **Sonhos & Sons** – UAK006, 1 CD. Faixa 10 (34min.), Brasil, 1992.

FICHA TÉCNICA DOS FONOGRAMAS

1. TRAKTATAK (Angelo Primon)

Bruno Coelho – Cajón, caxixis, agogô, clavas e shakers

Diih Neques – Ilú

Lucas Kinoshita – Sopapo, guizos, eggs e caixa

Bruno Vargas – Contrabaixo

Handyer Alaquies – Piano

Alexandre Diel - Violoncelo

Léo Perroni – Flautas Doces

Angelo Primon – Guitarra

2. POLI CELLO (Angelo Primon)

Alexandre Diel – Violoncelo

3. DOS MANOS (Angelo Primon)

Bruno Coelho – Bombo Leguero, atabaque e shakers

Diih Neques – Ilú

Lucas Kinoshita – Atabaque e ganzá

Bruno Vargas – Contrabaixo

Matheus Kleber – Acordeon

Alexandre Diel – Violoncelo

Angelo Primon – Viola de 10 cordas e atabaque

4. MEDIA ZAMBA (Angelo Primon)

Matheus Kleber – Piano

Léo Perroni – Flauta transversa

5. CANÇÃO DA GAROA (Mário Quintana/Angelo Primon)

Bruno Vargas – Contrabaixo

Léo Perroni – Flauta transversa

Victória Gauto – Clarinete

Angelo Primon – Violão, kalimbas e triângulo

Adrianè Müller – Voz

Orientação: Profa. Dra. Luciana Prass

Técnicos de som: Clauber Scholles e Richard Thomaz

Direção de estúdio: Angelo Primon

Gravado e mixado em novembro de 2018 no Estúdio SOMA em Porto Alegre por Clauber Scholles e Angelo Primon.

PARTITURAS

TRAKTATAK

Angelo Primon

♩ = 94

8

Flautas Doce

Vozes

Guitarra elétrica

Violoncelo

Piano

Chamada de conga

Eggs

Shakers

Guizos

Agogô

Claves

Caixa

Cajón

Sopapo

Simile

Simile

Simile

6 8

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Simile

12 8

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Chamada de conga

Simile

Simile

18 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El. *Levada livre*
E7(#9)

Vc.

Pno.

Egg.

Shk. *Simile*

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj. *Simile*

Sop. *Simile*

Flautas Doce
Soprano e Sopranino
Tocadas simultâneamente por um músico

21 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

23 8

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

25 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

27 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc. *Simile*

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Conv. c/ frase da guitarra

Detailed description of the musical score: The score is for measures 27, 28, and 29. The Fl. Doce and Vo. parts are mostly rests. The Gui. El. part features a melodic line with eighth notes and a key signature change to B-flat in measure 29. The Vc. part is marked 'Simile' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a complex texture with eighth notes in both hands. The Percussion parts (Egg., Shk., Guiz., Ago., Clv., Cx., Caj., Sop.) are mostly rests, with the Sop. part having a note with an 'x' and a guitar-like phrase in measure 29.

30 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Levada

Simile

Sop.

33 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

F#E

E♭/D

D♭/C

B♭/B

mp

p

Simile

37 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

F\E E(add4) *mp* D(add4) F7M Gm\Eb

43 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

mf

Em\A Fm\Bb B(add4) B(add4) E(add4)

48 Flauta Doce Sopranino

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

D(add4) F7M Gm\Eb Em\A

52 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Fm\Bb

B(add4)

B(add4)

55 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

f
B(add4)

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

56 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

SOLO GTR

B(add4)

ENTRA CONTRABAIXO

Am(add4)

VARIAÇÕES DE ILÚ

f

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'VARIAÇÕES DE ILÚ'. It begins at measure 56. The instrumentation includes Fl. Doce, Vo., Gui. El., Vc., Pno., Egg., Shk., Guiz., Ago., Clv., Cx., Caj., and Sop. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 7/8. The Fl. Doce part has a melodic line with eighth notes. The Vo. part is silent. The Gui. El. part has a slash indicating a solo. The Vc. part has a melodic line with eighth notes. The Pno. part has a complex accompaniment with chords and moving lines. The Egg. part has a slash. The Shk. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guiz. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Ago. part is silent. The Clv. part is silent. The Cx. part is silent. The Caj. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Sop. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar solo is marked 'SOLO GTR' and the double bass entry is marked 'ENTRA CONTRABAIXO'. The piece is marked with a forte dynamic (*f*).

58 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk. *Simile*

Guiz. *Simile*

Ago.

Clv.

Cx. *Simile*

Caj. *Simile*

Sop. *Simile*

Am(add4) Am(add4)

60 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

C7MD

Detailed description of the musical score: The score is for measures 60, 61, and 62. The Fl. Doce, Vo., and Vc. parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Gui. El. part has diagonal slashes. The Pno. part is the most active, with a C7MD chord indicated above the right hand. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simpler pattern. The Percussion parts (Egg., Shk., Guiz., Ago., Clv., Cx., Caj., Sop.) are mostly silent, with Shk., Guiz., Caj., and Sop. having diagonal slashes indicating activity.

63 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Am(add4)

Detailed description of the musical score: The score is for measures 63 and 64. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 8/8. The instruments are: Fl. Doce (Flute), Vo. (Voice), Gui. El. (Guitar Electric), Vc. (Violoncello), Pno. (Piano), Egg. (Eggs), Shk. (Shaker), Guiz. (Guizos), Ago. (Agoogo), Clv. (Clavichord), Cx. (Cajon), Caj. (Cajon), and Sop. (Soprano). The piano part is the most active, with a chord progression of Am(add4) in the right hand and a melodic line in the left hand. The percussion parts for Shk., Guiz., Caj., and Sop. are marked with a slash, indicating they are not played in these measures. The other instruments (Fl. Doce, Vo., Gui. El., Vc., Egg., Ago., Clv., Cx.) are marked with a dash, indicating they are not played in these measures.

65 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

C7MD

E_b7MF

Detailed description of the musical score: The score is for measures 65, 66, and 67. The Fl. Doce, Vo., and Vc. staves have rests. The Gui. El. staff has diagonal slashes. The Pno. part consists of two staves with chords and eighth-note patterns. The Egg., Ago., Clv., and Cx. staves have rests. The Shk., Guiz., Caj., and Sop. staves have diagonal slashes. The piano part has a key signature change from C major to E-flat major between measures 66 and 67.

68 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

E7M/F#

G7M/E

G(#11)/E

Detailed description of the musical score: The score is for measures 68, 69, and 70. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part (Pno.) is the only instrument with active notation. In measure 68, the piano part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a chord of E7M/F#. In measure 69, the chord changes to G7M/E. In measure 70, the chord changes to G(#11)/E. The other instruments (Fl. Doce, Vo., Gui. El., Vc., Egg., Ago., Clv., Cx.) have rests. The percussion parts (Shk., Guiz., Caj., Sop.) are marked with a slash and a percent sign (%), indicating they are not played in these measures.

71 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

G/E

G(#11)/E

G\C

74 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

F\Bb

Em\A

Em\A

77 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

81 ⁸

Fl. Doce

KONNAKOL -
Vozes sem altura definida

Vo.

Tha - ki - te Tha - ka Tha - ki - te Tha - ka Tha - ki te Tha - ka Tha - ki - te Tha - ka

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

83 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

87 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Tha - ki - te Tha - ka - di - me Tha - ki - te Tha - ka - di - me

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

88 ^s

Fl. Doce

Vo.

Tha - ke Tha - ka - di - me Tha - ke Tha - ka - di - me

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

89 ⁸

Fl. Doce

Vo.
Tha-ke Tha-ke Tha-ke Tha-ke Tha-ke Tha-ke Tha
Tha
E7(#9)

Gui. El.

Vc.
f

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Flautas Doce
Soprano e Sopranino
Tocadas simultâneamente por um músico

91 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk. *Simile*

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx. *Simile*

Caj. *Simile*

Sop. *Simile*

Tha ke Tha ke Tha

93 8

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

95 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

97 8

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Conv. c/ frase da guitarra

Detailed description of the musical score: The score is for measures 97, 98, and 99. The Fl. Doce and Vo. staves are mostly empty with a few notes. The Gui. El. staff has a melodic line starting with a key signature change to one flat (B-flat) in measure 99. The Vc. staff has a slash symbol. The Pno. staff has a rhythmic accompaniment. The Egg., Shk., Guiz., Ago., Clv., Cx., and Caj. staves have a slash symbol. The Sop. staff has a slash symbol and a guitar-like phrase in the final measure.

100 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

Vc.

Pno.

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Levada

Simile

103 ⁸

Fl. Doce

Vo.

Gui. El.

ff

Vc.

ff

Pno.

f

Egg.

Shk.

Guiz.

Ago.

Clv.

Cx.

Caj.

Sop.

Poli Cello

Peça para violoncelo

Angelo Primon

♩ = 138 *Loco sfrenato*
After Bridge

ff Slap com mão esq.

fff

fff Slap com mão esq.

Pizz..... *c/Arco.....* *dim.*

Dolce *mp*

Arpeggio.....

Arpeggio.....

Tenuto

f *Arpeggio.....*

cresc. *ff* Slap com a mão esq.
♩ = 139 -After Bridge

Dos Manos

Afinação Rio Abaixo

Angelo Primon

Rasgueio notas abafadas com a mão na ponte, simulando atabaque

182 BPM

G9(omit3)

mp

Abre só o bordão, no restante, notas mutadas

G9(omit3)

mp

Rasgueio aberto

G9(omit3)

mf

G9sus4 G G9sus4 G G9sus4 G simile

p

D.S. al Coda

F/G G F/G G

f

Dm Gsus4 G G G4 G G4 G Bb C

f

17 Harm. 12^a casa

Bb C G

G9sus4 GG9sus4 GG9sus4 GG9sus4G simile

mf

20

1. 2.

G G4G G4G

mp *f*

23

G G4G G4G G G4G G4G G G4G G4G

mf

26

C7M(9) G9/C G7M G9/D

mp

29

G7M(9) C7M(9) G9/C

mf *mp*

32

G9 G4 G G9 G G G4 G G4 G G G4 G

1. 2.

mf

Solo livre de viola ou outro instrumento
Variação rítmica Chacarera aberta

35

C7M C7M(9) C7M G9(omit3) G7M(omit3)G7MC7M C7M(9) C7M

Sugestão de levada rítmica

41

Solo livre
Marcação rítmica estrita

D/G Csus4/G

mf

45

C/G

47

Eb/G D/G

50

Ares de Chacarera.....

F/G G Bb/G

f

Sugestão rítmica 3

57

C/G D/G

Transição D/G

>

62 *D/G* *Gsus4* *G7sus4* *G6sus4* *G* *F/G* *G*

ff

65 *F/G* *Am/D* *G* *F6* *G* *G* *Am/D* *F/D*

1. 2.

68 *D* *Gsus4* *G7sus4* *G6sus4* *G*

70 *F/G* *G* *F/G* *Am/D* *G* *F6*

72 *G* *Gsus4* *G7sus4* *G6sus4* *G* *F/G* *G*

75 *F/G* *Am/D* *Dm9* *F/D* *D* *D.S.*

3

8

F/G G F/G G Dm Gsus4 G G G4 G G4 G

80

Bb C Bb C G G

83

G4 G G4 G Bb C G G

86

G4 G G4 G Bb C G G

89

G4 G G4 G Bb C G G

Harmônicos 12ª casa

G G

ff

Media Zamba

Angelo Primon

Zamba ♩ = 70

Flauta

Piano

Chords: Gsus4, C7M(9), Abm7(13), F7, Bb7M(9), Bb7(9)

Flt.

Pno

Chords: A7M(9), Bb7M(#11), F7M(13), E7(#11)

Flt.

Pno

Chords: D7(13), Ab7(6#11), D/G, G7M(9), G7(b9)

14

Flt.

Pno

Cm7M(9) Eb7(°₁₁) Bb7M(9) %

18

Flt.

Pno

Ab7M(9) % Gsus4(7₉) 1. C7M/G Gsus 2. C7M/G

23

Flt.

Pno

C/F G7M(#5) D/F C7M(°₁₁) Cm7M(°₁₁) C9add

Canção da Garoa

Mário Quintana

Grade

Angelo Primon

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in a system with seven staves, all in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Voz:** Four measures of whole rests.
- Flauta:** Four measures of eighth-note patterns. Measure 1: quarter rest, eighth rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 3: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 4: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5.
- Clarinet Bb:** Four measures of eighth-note patterns. Measure 1: quarter rest, eighth notes G3, A3, B3, C4. Measure 2: quarter rest, eighth notes G3, A3, B3, C4. Measure 3: quarter rest, eighth notes G3, A3, B3, C4. Measure 4: quarter rest, eighth notes G3, A3, B3, C4.
- Violão:** Four measures of eighth-note patterns. Measure 1: quarter rest, eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 2: quarter rest, eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 3: quarter rest, eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 4: quarter rest, eighth notes G2, A2, B2, C3. Chords: C9 (measures 1-2), Bb7M (measures 3-4). Dynamics: *mp*. A "Muted notes" section is indicated by a dashed line and a slur over the final two measures.
- Contrabaixo:** Four measures of whole rests.
- Calimba:** Four measures of eighth-note patterns. Measure 1: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 3: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 4: quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5.
- Trinângulo:** Four measures of whole rests.

Vo.

Fl.

Cl. Bb

Viol.

Contb.

Cal.

Trgl.

Am

C9

8

8

Musical score for measures 9-12, featuring parts for Voice (Vo.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Violin (Viol.), Contrabass (Contb.), Cello (Cal.), and Trigon (Trgl.).

- Vo.:** Four measures of whole rests.
- Fl.:** Four measures of eighth-note patterns: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter, F_4 quarter.
- Cl. Bb:** Four measures of eighth-note patterns: B_3 quarter, A_3 quarter, G_3 quarter, F_3 quarter, E_3 quarter, D_3 quarter, C_3 quarter, B_2 quarter.
- Viol.:** Four measures of eighth-note patterns: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter, F_4 quarter.
- Contb.:** Four measures of eighth-note patterns: G_3 quarter, F_3 quarter, E_3 quarter, D_3 quarter, C_3 quarter, B_2 quarter, A_2 quarter, G_2 quarter.
- Cal.:** Four measures of eighth-note patterns: G_4 quarter, A_4 quarter, B_4 quarter, C_5 quarter, B_4 quarter, A_4 quarter, G_4 quarter, F_4 quarter.
- Trgl.:** Four measures of whole rests.

Chord markings: **Bb7M** (measures 9-10), **Am7** (measures 11-12).

Vo. Em ci-ma do meu te-lha -

Fl. *cresc.*

Cl. Bb *cresc.*

Viol. Db7M C9 *mf*

Contb. *cresc.*

Cal.

Trgl.

Vo. - do Pi-ru - lim lu-lim lu-lim Um an - jo-to-do-mo-lha -

Fl.

Cl. Bb

Viol. *Bb7M* *Am7* *Db7M* *C9add*

Contb. *Bb7M*

Cal.

Trgl.

Vo.
Fl.
Cl. Bb
Viol.
Contb.
Cal.
Trgl.

Vo. - do Pi-ru - lim lu-lim lu-lim Um an - jo-to-do mo-lha -

Fl.

Cl. Bb

Viol. *Bb7M* *Am7* *Db7M* *C9add*

Contb.

Cal.

Trgl.

Vo. - do So - lu - ça no seu flau - tim

Fl.

Cl. Bb

Viol. Bb9add Am7 Ab7M

Contb.

Cal.

Trgl.

Detailed description: This is a musical score for page 28. It features a vocal line and six instrumental parts. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics: "- do So - lu - ça no seu flau - tim". The instrumental parts are: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Violin (Viol.), Contrabass (Contb.), Calarinet (Cal.), and Trigon (Trgl.). The Violin part includes three measures with notes and rests, with chord markings Bb9add, Am7, and Ab7M above it. The Contrabass part has notes in the first two measures and rests in the third. The Calarinet part has rests in the first two measures and notes in the third. The Trigon part has rests in all three measures. The score is divided into three measures by double bar lines.

Musical score for measures 31-33, featuring parts for Voice, Flute, Clarinet in Bb, Violin, Contrabass, Cello, and Trombone. The score includes various musical notations such as rests, triplets, and slurs. Chord markings **Ab7M**, **Bb/Ab**, and **Bb/Ab** are present above the Violin staff. The Trombone part (Trgl.) consists of rests.

Musical score for measures 34-36, featuring parts for Voice, Flute, Clarinet in Bb, Violin, Contrabass, Calarinet, and Trigon.

- Vo.:** Three measures of whole rests.
- Fl.:** Treble clef. Measure 34: quarter notes G4, A4, B4, C5, tied to a half note in measure 35. Measure 36: whole note B4 with a flat (Bb4).
- Cl. Bb:** Treble clef. Measure 34: quarter note G3, eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C5, tied to a half note in measure 35. Measure 36: whole note B4 with a flat (Bb4).
- Viol.:** Treble clef. Measure 34: quarter note G4, eighth notes G4, A4, B4, eighth notes C5, tied to a half note in measure 35. Measure 36: quarter note Bb4, eighth notes Bb4, C5, eighth notes C5, tied to a half note in measure 35. Chords: F/G (measures 34-35), F#7M(#11) (measure 36). Octave sign '8' is present below the staff.
- Contb.:** Bass clef. Measure 34: quarter note G2, tied to a half note in measure 35. Measure 36: quarter note Bb2, tied to a half note in measure 35. Octave sign '8' is present below the staff.
- Cal.:** Treble clef. Measure 34: quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, tied to a half note in measure 35. Measure 36: quarter notes Bb4, C5, quarter notes C5, tied to a half note in measure 35.
- Trgl.:** Percussion clef. Three measures of whole rests.

Vo. O re - ló - gio vai ba - ter As

Fl.

Cl. Bb

Viol. F#7M(#11) Em Am7

Contb. s #

Cal.

Trgl.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 37. It features a vocal line at the top with the lyrics "O re - ló - gio vai ba - ter As". The vocal line is in treble clef and includes rests and a melodic phrase. Below the vocal line are staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Violin (Viol.), Contrabass (Contb.), Calistria (Cal.), and Trigon (Trgl.). The Flute and Clarinet staves have rests and dynamic markings. The Violin staff has a treble clef, a key signature of one flat, and includes a 7-fingered tremolo marking and three chords: F#7M(#11), Em, and Am7. The Contrabass staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and includes a 7-fingered tremolo marking. The Calistria staff has a treble clef and includes a 7-fingered tremolo marking. The Trigon staff has a double bar line and rests.

40

Vo. *mo-las ran-gem sem fim* *O re - tra - to na pa - re - de*

Fl.

Cl. Bb

Viol. *Em Am7 Dm C Bb Am F/G F(#5)/G*

Contb.

Cal.

Trgl.

44

Vo. *Fi-ca o-lhan-do pra mim cho-ve sem saber*

Fl.

Cl. Bb

Viol. *Dm7 F/G C9*

Contb. *s*

Cal.

Trgl.

Vo. por - quê E tu - do foi sem - pre as -

Fl. Trinado

Cl. Bb Trinado *pp*

Viol. *Bb7M* *Am7*

Contb.

Cal.

Trgl.

Detailed description: This page of a musical score (page 48) features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line (Vo.) is in treble clef and contains the lyrics "por - quê E tu - do foi sem - pre as -". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Violin (Viol.), Contrabass (Contb.), Calabaz (Cal.), and Trigon (Trgl.). The Flute and Clarinet parts feature a "Trinado" (trill) marked with *pp*. The Violin part includes chords *Bb7M* and *Am7*. The Contb., Cal., and Trgl. parts are mostly rests.

Vo. *sim* Pa - re - ce que vou so fre, e, er Pi - ru

Fl.

Cl. Bb

Viol. Db7M C9add Bb9add

Contb.

Cal.

Trgl.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 50. It features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics "Pa - re - ce que vou so fre, e, er Pi - ru". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Violin (Viol.), and Contrabass (Contb.). The Flute and Clarinet parts have a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. The Violin part has a melodic line with a slur and a crescendo hairpin, and is accompanied by a bass line with notes and accidentals. The Contrabass part has a bass line with notes and accidentals. The Cal. and Trgl. parts are marked with a dash, indicating they are not played in this section. The score is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

lim Lu - lim Lu - lim E cho - ve sem sa-ber

Am7 Ab7M C9

Fl.

Cl. Bb

Viol.

Contb.

Cal.

Trgl.

Detailed description: This page of a musical score (page 53) features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Vo.) is in treble clef and contains the lyrics "lim Lu - lim Lu - lim E cho - ve sem sa-ber". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Violin (Viol.), Contrabass (Contb.), Calistone (Cal.), and Traps (Trgl.). The Flute and Clarinet parts have a melodic line with a slur and a fermata. The Violin part has a melodic line with a slur and a fermata, and is accompanied by chords Am7, Ab7M, and C9. The Contrabass part has a bass line with a slur and a fermata. The Calistone and Traps parts are mostly silent, indicated by rests.

56

Vo. por - quê E tu - do foi sem - pre as - sim Pa-

Fl.

Cl. Bb

Viol. Bb7M Am7 Db7M

Contb. s

Cal.

Trgl. mf

Vo. re - ce que vou so - fre er Pi - ru - lim Lu - lim Lu - lim

Fl.

Cl. Bb

Viol. C9add Bb9add Am7

Contb. s

Cal.

Trgl.

Vo. *simile*

Fl. *3 3 3 3 3 3 3 3 simile*

Cl. Bb *3 3 3 3 3 3 3 3 simile*

Viol. *mp*
Ab7M
7

Contb. *s*

Cal. *mp*

Trgl. **||**

Detailed description: This musical score page contains seven staves for measures 63 and 64. The top staff is for the Voice (Vo.), starting with a fermata on a whole note and then continuing with a melodic line marked 'simile'. The second staff is for the Flute (Fl.), featuring a continuous eighth-note triplet pattern marked '3' and 'simile'. The third staff is for the Clarinet in B-flat (Cl. Bb), also with a continuous eighth-note triplet pattern marked '3' and 'simile'. The fourth staff is for the Violin (Viol.), showing a series of chords and single notes, with a dynamic marking of 'mp' and a chord symbol 'Ab7M' with a '7' below it. The fifth staff is for the Contrabass (Contb.), with a single bass note marked 's'. The sixth staff is for the Cello (Cal.), with a few notes and rests, marked 'mp'. The seventh staff is for the Trombone (Trgl.), showing a single bar with a double bar line.

Musical score for measures 64-66. The score includes parts for Voice (Vo.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Violin (Viol.), Contrabass (Contb.), Clarinet (Cal.), and Trigon (Trgl.).

- Vo.:** Three measures of whole rests.
- Fl.:** Three measures of whole rests.
- Cl. Bb:** Three measures of whole rests.
- Viol.:** Three measures of eighth-note chords. The first measure has a grace note and a flat. The second measure has a grace note and a flat, with the chord symbol $A\flat 7M^{(6)}_9$ above it. The third measure has a grace note and a flat. The notes are: A^{\flat} , C , E^{\flat} , G , B^{\flat} , D .
- Contb.:** Three measures of whole notes. The first measure has a flat. The notes are: A^{\flat} , C , E^{\flat} , G .
- Cal.:** Three measures of eighth-note chords. The first measure has a grace note and a flat. The second measure has a grace note and a flat. The third measure has a grace note and a flat. The notes are: A^{\flat} , C , E^{\flat} , G .
- Trgl.:** Three measures of whole rests.

Musical score for measures 67-70, featuring the following parts:

- Vo.:** Four measures of whole rests.
- Fl.:** Measure 67: whole rest. Measure 68: whole note Bb. Measure 69: whole note Eb. Measure 70: whole rest.
- Cl. Bb:** Measure 67: whole rest. Measure 68: whole note Bb (*mp*). Measure 69: whole note Eb (*mf*). Measure 70: whole rest.
- Viol.:** Measure 67: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Measure 68: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Measure 69: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Measure 70: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Chords: Ab7M(13) above measures 67-69, Ab7M(13) above measure 70.
- Contb.:** Measure 67: eighth rest, eighth note Bb. Measure 68: eighth rest, eighth note Bb. Measure 69: eighth rest, eighth note Bb. Measure 70: eighth rest, eighth note Bb.
- Cal.:** Measure 67: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Measure 68: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Measure 69: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb. Measure 70: eighth rest, eighth note Bb, eighth note Gb, eighth note Fb, eighth note Eb.
- Trgl.:** Four measures of whole rests.