

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

GIOVANI SZTORMOVSKI

**COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E REGISTRO DE PEÇAS MUSICAIS PARA
VIOLÃO SOLO E VIOLA DE 10 CORDAS**

Porto Alegre

2018

GIOVANI SZTORMOVSKI

**COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E REGISTRO DE PEÇAS MUSICAIS PARA
VIOLÃO SOLO E VIOLA DE 10 CORDAS**

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.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos
Co-orientador: Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Sztormovski, Giovani
COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E REGISTRO DE PEÇAS
MUSICAIS PARA VIOLÃO SOLO E VIOLA DE 10 CORDAS /
Giovani Sztormovski. -- 2018.
40 f.
Orientador: Fernando Lewis de Mattos.

Coorientador: Eloi Fernando Fritsch.

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. Música Popular. 2. Músico itinerante. 3.
Composição e interpretação musical. 4. Música
instrumental. 5. Violão solo. I. Mattos, Fernando
Lewis de, orient. II. Fritsch, Eloi Fernando,
coorient. III. Título.

GIOVANI SZTORMOVSKI

**COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E REGISTRO DE PEÇAS MUSICAIS PARA
VIOLÃO SOLO E VIOLA DE 10 CORDAS**

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.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano de Souza Zanatta – UFRGS

Prof. Ms. Adolfo Almeida Jr. – UFRGS

Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch – UFRGS (co-orientador)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, por todo o conhecimento compartilhado e por ter me ensinado a compartilhar também. Por ensinar a apreciar as obras, a compor uma e a conhecer melhor o imensurável valor da arte. Por me ensinar a ser mais humano, menos indiferente, mais atencioso. Por me mostrar inúmeras formas de ver o mundo em que vivemos.

Aos meus pais Luíz e Lídia, por todo apoio desde o início da minha vida e por estarem sempre dispostos a me ajudar quando eu mais precisei.

A Ventania, por me ensinar o verdadeiro valor da amizade.

A Prof^a. Dr.^a Luciana Prass, pelas aulas divertidas e enriquecedoras no início do curso.

A Prof^a. Dr.^a Isabel Nogueira, pelas aulas de prática em conjunto, por ensinar a importância do coletivo na música.

Ao Prof. Dr. Luciano Zanatta, pelas sábias palavras e a quebra de preconceitos sobre as criações artísticas.

Ao Prof. Ms. Adolfo Almeida Jr., pelas aulas de improvisação livre, por me ensinar a importância da intuição na criação musical.

A Prof^a. Dr.^a Marília Raquel Albornoz Stein, pelos conhecimentos e pelo respeito aos povos tradicionais.

A Prof^a. Dr.^a Helena de Souza Nunes, por me ensinar a ter uma postura melhor como artista na sociedade em que vivemos.

A Prof^a. Dr.^a Caroline Soares de Abreu, por abrir a sua aula para debatermos assuntos importantes que não são abordados no currículo da música popular.

Ao Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch, meu co-orientador, pelas conversas francas que tivemos e por ter aceitado me ajudar com este trabalho em um momento delicado do processo.

A todos os outros professores que tive contato durante o curso.

Aos colegas do curso que, como eu, compartilharam seu conhecimento durante esses quatro anos.

A todos os ouvintes da minha música que, de alguma forma ou de outra, contribuíram para que eu continuasse.

“Sem a música, a vida seria um erro.”

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Este projeto consiste na produção fonográfica de um álbum com composições e interpretações instrumentais para violão solo e uma música composta para viola de 10 cordas. O álbum contém nove músicas, sete delas são de autoria própria e as outras duas são interpretações das obras *Lágrima* e *Mazurka en sol*, de Francisco Tárrega (1852-1909), compositor espanhol. A ideia para este projeto surgiu da prática pessoal como músico itinerante. Ao criar e interpretar as composições, busco o aprimoramento técnico e artístico, bem como a ampliação do meu repertório. Após uma breve autobiografia, é feita uma descrição do desenvolvimento das composições de cada música autoral, em que são explicados o processo criativo e a parte técnica de cada uma. Além disso, é feito o relato do processo de gravação das músicas.

Palavras-chave: Música Popular. Músico itinerante. Composição e interpretação musical. Música instrumental. Violão solo.

ABSTRACT

This project consists of the phonographic production of an album with compositions and instrumental interpretations for solo guitar and a composite music for 10-string viola. The album contains nine songs, seven of which are of their own making and the other two are interpretations of the works *Lágrima* and *Mazurka en sol*, by Francisco Tárrega (1852-1909), Spanish composer. The idea for this project came from personal practice as a traveling musician. In creating and interpreting the compositions, I look for the technical and artistic improvement, as well as the expansion of my repertoire. After a brief autobiography, a description is given of the development of the compositions of each authorial music, in which the creative process and the technical part of each are explained. In addition, the recording process of the songs is reported.

Keywords: Popular Music. Itinerant musician. Composition and musical interpretation. Instrumental music. Solo guitar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Parte A' da música Sabiá	14
Figura 2: Parte A'' da música Sabiá	15
Figura 3: Parte B' da música Sabiá	15
Figura 4: Parte B'' da música Sabiá	15
Figura 5: Melodia acompanhada da música Boca do morro	16
Figura 6: Paralelismo harmônico da música Boca do morro	17
Figura 7: Trecho de Prelúdio Nº 1 de Heitor Villa-Lobos	17
Figura 8: Terceira parte da música Boca do morro	17
Figura 9: Introdução da música Baião	18
Figura 10: Resposta à introdução da música Baião	19
Figura 11: Seção da escala blues na música Baião	19
Figura 12: Última parte da música Baião.	19
Figura 13: Início da música Água Rasa	20
Figura 14: Trecho da música Água rasa com dominante secundária.....	20
Figura 15: Trecho da música Água rasa com baixo cromático	21
Figura 16: Sequência de dominantes na música Água rasa	21
Figura 17: Escala penta blues	22
Figura 18: Primeira série rítmica de Gramani	23
Figura 19: Trecho da música Segura que contém a série rítmica de Gramani	23
Figura 20: Posição dos pré-amplificadores	25
Figura 21: Posição dos pré-amplificadores	25
Figura 22: Posição dos microfones	25
Figura 23: Posição da cadeira e minha posição com o violão	26

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	COMPOSIÇÕES MUSICAIS	13
2.1	SABIÁ	14
2.2	BOCA DO MORRO	15
2.3	BAIÃO	18
2.4	ÁGUA RASA.....	19
2.5	BLUES	21
2.6	COMUNA: HOMENAGEM AO PROF. DR. FERNANDO LEWIS DE MATTOS (1963-2018)	22
2.7	SEGURA	23
3	PROCESSO DE GRAVAÇÃO	24
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
	REFERÊNCIAS	28
	APÊNDICE A – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO SABIÁ.....	30
	APÊNDICE B – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO BOCA DO MORRO.....	31
	APÊNDICE C – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO BAIÃO	34
	APÊNDICE D – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO ÁGUA RASA.....	37
	APÊNDICE E – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO SEGURA	38

1 INTRODUÇÃO

O violão me encontrou pela primeira vez na infância, aos sete anos de idade, na festa de aniversário de um amigo. Ele ganhou o instrumento de presente; porém, não se interessou pela caixa de madeira com cordas, preferiu os brinquedos. Então, peguei o violão e, sem saber o que estava fazendo, comecei a dedilhar e a ouvir os sons que saiam. Depois desse dia, o violão e eu ficamos alguns anos sem nos ver.

Nosso próximo encontro aconteceu na casa de um primo que recebeu um violão Di Giorgio como pagamento de uma dívida. O instrumento estava em más condições por ser um violão construído para suportar cordas de nylon e seu antigo dono o usava com cordas de aço. Sua intuição era proporcionar mais projeção sonora, mas, por causa disso, empenou¹. Apesar disso, a minha curiosidade fez com que eu pegasse esse violão emprestado para começar meus estudos.

A primeira melodia que toquei foi Sweet child o' mine, da banda Guns n' roses. Comecei a estudar a música por meio de tablaturas que haviam em revistas especializadas em música. Um tempo depois, aos 11 anos, meu pai presenteou-me com um violão e comecei a fazer aulas de música.

Levei os estudos adiante e decidi tornar a música uma profissão. Fui a cidade de Santa Maria/RS cursar Licenciatura em Música na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Após um tempo, fiz transferência para o curso de Bacharelado em Violão Clássico para aprofundar os estudos técnicos.

Sentindo a necessidade de conhecer outras culturas, decidi viajar. Mudei-me para São Paulo/SP, onde permaneci por seis meses estudando novos e diferentes movimentos musicais. Depois fiquei em Paraty/RJ por dois anos, período em que tive a oportunidade de me apresentar em restaurantes, bares e nas ruas da cidade.

A experiência de palco foi uma experiência enriquecedora para desenvolver a prática e ter contato com o público e outros artistas. Meu repertório incluía interpretações de outros músicos que são referências, improvisos e composições autorais.

Viajei para o interior de São Paulo e passei por diversas cidades nos estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Rondônia, Paraná e Santa Catarina.

¹ O braço do violão empena, ou seja, entorta, quando sofre algum tipo de tensão maior do que suporta. Também pode empenar devido às más condições de uso e armazenamento.

Estabeleci-me em Florianópolis/SC por um ano dando aulas particulares de violão e eventualmente tocando na rua, o que continuo fazendo.

A prática itinerante oportuniza desenvolver minha composição e abre caminhos para outros trabalhos musicais. A rua torna-se o palco ideal devido à liberdade e por ser mais fácil fazer a música chegar às pessoas. Tocar em espaços públicos viabiliza o retorno dos expectadores e a valorização do trabalho artístico de forma direta e pessoal.

As ruas, segundo Gomes, possuem funções além da primária de circulação, é “palco da vida, vitrine viva, espetáculo, espaço de luta, local de subversão da ordem pública, lugar de desconfiança, e ainda, território afetivo-existencial” (1998, p. 135). Neste espaço, a diversidade social se encontra e interage.

Palco de sociabilidade, a rua não espera o horário marcado de encontro. Nela, as pessoas formam cadeias de relações humanas a partir dos encontros ocasionais, dos encontros dos músicos com as pessoas da rua, aquelas que moram na rua e com as que estão na rua trabalhando ou passeando. (GOMES, 1998, p. 137).

A rua serve de laboratório para os músicos. O contato com os transeuntes, ouvintes, outros artistas e os próprios lugares proporcionam aprendizados não somente em relação ao trabalho musical, mas também relacionados aos aspectos humanos e sociais.

Com o objetivo de fazer com que minha música alcançasse novos âmbitos, vim para Porto Alegre/RS cursar Música Popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pude aperfeiçoar meus conhecimentos musicais no que diz respeito à composição, atividade da qual mais me interessei e dediquei ao longo da graduação.

Diante desse contexto, este projeto tem como objetivo a produção fonográfica de composições e interpretações instrumentais para violão e viola de 10 cordas. Com este trabalho, busco o aprimoramento técnico e artístico. A prática composicional e a interpretação das obras possibilita a ampliação e a diversificação do meu repertório de composições.

Foram utilizadas técnicas de composição para criar este álbum, como de harmonização, contraponto, construção melódica, emprego de fórmulas rítmicas, a forma em música, diferentes escalas e modos, escrita de partitura e técnica dos instrumentos.

O fonograma contém nove obras, sete delas são de minha autoria – sendo apenas uma composta para viola de 10 cordas – e as outras duas são interpretações das obras *Lágrima* e *Mazurca en Sol*, de Francisco Tárrega, compositor espanhol.

Neste projeto, é descrito o desenvolvimento das composições autorais desde a criação até a finalização. Cinco obras acompanham uma versão em partitura, disponíveis nos apêndices deste trabalho, e as restantes possuem apenas o registro sonoro. Após a criação das composições, foi feita a gravação no estúdio Soma, localizado em Porto Alegre/RS, processo que está mais detalhado adiante. A mixagem e a masterização das músicas foram realizadas pelos técnicos do estúdio.

2 COMPOSIÇÕES MUSICAIS

As composições musicais que fazem parte deste projeto, na maior parte, derivam de improvisos musicais, interpretações de melodias, harmonias e ritmos estudados. Quando uma ideia começa a se repetir em momentos de improvisação é sinal que pode prosperar. Minhas melodias começam a se formar quando várias ideias são unidas como um quebra-cabeça. A prática composicional e a interpretação das obras possibilitam a ampliação e a diversificação do meu repertório de composições. Outras músicas são compostas ao exercitar a escrita de partituras e nos exercícios de composição que possibilitaram praticar técnicas como harmonização, contraponto e construção melódica. Também são empregadas diferentes fórmulas rítmicas, escalas e modos e técnicas idiomáticas do violão.

Esta prática de composição começa com a escolha de uma tonalidade que seja confortável para se tocar no violão, como, por exemplo, Mi maior, Mi menor, Dó maior, Lá menor, entre outras. Após, eu reflito sobre o tipo de música que desejo compor, ou seja, qual será a estrutura geral e quais os estilos musicais que podem influenciar na criação. Em seguida, é esquematizada a forma da composição, seu início, meio e fim. Desenvolvo a harmonia e, a partir dela, a melodia; ou vice-versa, dependendo o caso.

Nesses exercícios, aplico meus conhecimentos de escrita e teoria musical para depois, junto com o violão, adaptar para minha técnica de execução. Com isso, realizo adaptações até conseguir um desempenho confortável e musicalmente agradável.

Grande parte deste álbum surgiu de minhas práticas musicais itinerantes, tocando nas ruas, em restaurantes, bares e hotéis. Em minhas apresentações, o improviso sempre esteve presente, o que ajudou a lapidar muitas ideias que posteriormente viraram composições.

Para unir tanto a prática de tocar o instrumento quando a de escrever na pauta, partituras de algumas músicas cridas foram incluídas neste trabalho. Estas servem de guia para o estudo da performance das composições. Foi utilizado o programa gratuito de edição de partitura MuseScore e, com base no que era tocado diretamente no violão, as notas foram identificadas e escritas de acordo com meus conhecimentos de percepção e notação musical.

Aulas de composição também contribuíram nesse processo de notação musical, onde apliquei meus conhecimentos idiomáticos do violão na partitura. Busquei a melhor forma de escrever as músicas para facilitar a leitura, pois podem ser escritas de diversas maneiras. Contudo, as versões gravadas para o álbum contêm modificações devido ao caráter improvisatório que está presente em todo o meu trabalho de composição, desde a criação até a finalização das obras.

A seguir são apresentadas análises e explicações sobre o processo criativo das sete composições.

2.1 SABIÁ

O processo de criação desta composição se deu a partir de uma reflexão oriunda do canto do sabiá. Conheço este canto de pássaro desde criança, quando meu pai me ensinou a distinguir os diferentes cantos dos pássaros. Com isso, foi despertada a necessidade de criar uma composição inspirada no canto deste sabiá em particular, pois cada um possui sua própria melodia.

A partir do estudo do canto daquele sabiá, constatei que há uma quinta justa sobre a nota Ré, dois sons diferentes que são de frequências distintas. A obra inicia com um acorde de D (9add), que possui duas quintas justas, isso reforça a ideia do canto desse pássaro. Além disso, a melodia está construída com base na escala de Ré maior.

A música é composta por duas partes que se repetem da seguinte maneira: A A B B A B. Dentro da parte A, encontra-se mais duas partes. Na primeira, A' (Figura 1), encontram-se um acorde D (9add) e escala de D maior descendente.



Figura 1: Parte A' da música Sabiá

E a segunda parte do A, A'' (Figura 2), faz-se pelo paralelismo harmônico dos acordes com (4sus).



Figura 2: Parte A' da música Sabiá

A parte B da obra também está dividida em duas partes. A primeira delas, B' (Figura 3), contém dois acordes: D (9add) com mais uma quinta superior na nota Lá, que reforça mais uma vez o canto do sabiá, seguido por um acorde de E sem a terça com a sétima no baixo, onde as notas Mi e Si, nas vozes superiores, repetem a ideia da quinta justa um tom acima do acorde de D (9add), porém o baixo continua em Ré.

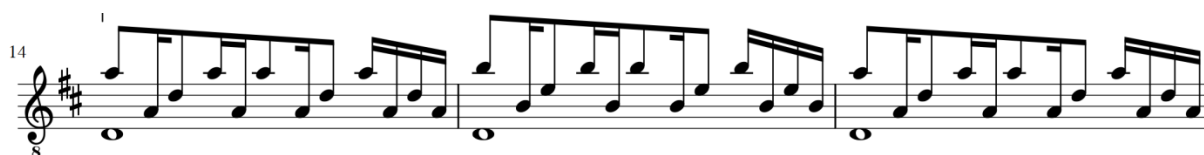


Figura 3: Parte B' da música Sabiá

E na segunda parte de B, B'' (Figura 4), há novamente o uso do paralelismo harmônico, mas, desta vez, com um cromatismo harmônico em cima dos acordes de (4sus).



Figura 4: Parte B'' da música Sabiá

A técnica usada na mão direita, no dedilhado, é uma mistura de estudos de técnicas do Caderno 2 de Abel Carlevaro (1966), em que a partir dos doze primeiros arpejos deste caderno são feitas variações deles.

A partitura desta composição está disponível no Apêndice A deste trabalho.

2.2 BOCA DO MORRO

Esta obra surgiu das lembranças da região central do estado do Rio Grande do Sul, em especial da cidade de Santa Maria, na qual vivi alguns anos. O título,

Boca do morro, é uma alusão às montanhas que cercam esta cidade, um apelido usado por seus habitantes. A música retrata experiências vividas e estudos iniciados no período em que estive nesta cidade.

A versão escrita desta música, como acontece com outras composições deste trabalho, possuem uma versão escrita em partitura (disponível no Apêndice B) que serve como base estrutural da música. Contudo, sua versão final contém modificações de notas com o uso constante de rubatos².

A obra é construída com base na tonalidade de Mi menor. Esta tonalidade é bastante usada na composição para violão, pois o acorde tônico da tonalidade Mi menor pode ser tocado com as cordas soltas da afinação tradicional deste instrumento, com exceção da quinta corda. Isso faz com que a projeção sonora do violão seja explorada ao máximo. Ainda, a música passa de um compasso ternário para um binário.

Esta música está construída em três partes. A primeira é uma melodia acompanhada (Figura 5), ou seja, uma melodia na voz superior e harmonia nas vozes inferiores.



Figura 5: Melodia acompanhada da música Boca do morro

A segunda parte se desenvolve com o paralelismo harmônico (figura 6): mesmo desenho de acorde em regiões diferentes do instrumento.

² Rubato é quando se acelera ou desacelera ligeiramente o tempo.

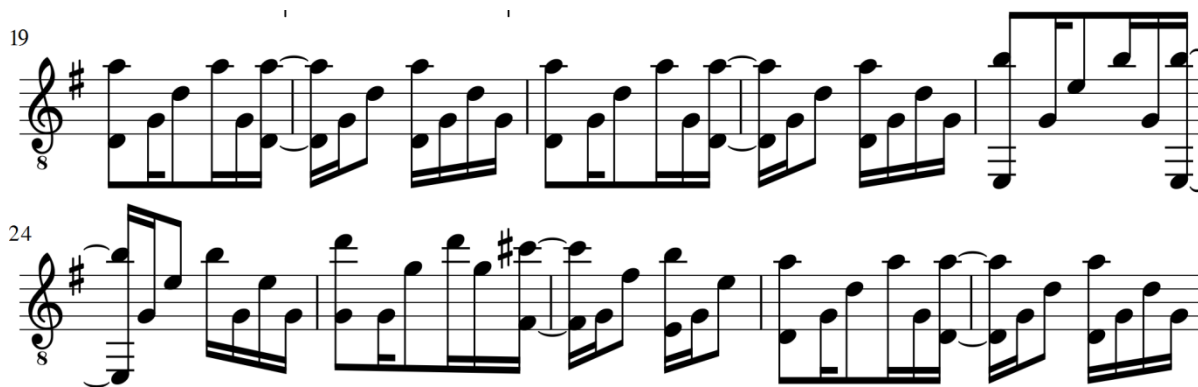


Figura 6: Paralelismo harmônico da música Boca do morro

E a terceira é uma alusão a *Prelúdio N° 1* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A melodia é tocada na quinta corda acompanhada harmonicamente pelas três primeiras cordas soltas do violão (Sol, Si, Mi), assim como acontece na obra citada de Villa-Lobos, porém, o ritmo e a melodia estão diferentes. Neste caso, a música do compositor serviu de inspiração para um trecho de minha composição. Nas Figuras 7 e 8, podemos observar as semelhanças entre o trecho de *Prelúdio N°1*, de Villa-Lobos, e a passagem (compassos 43-60) da composição *Boca do Morro*.



Figura 7: Trecho de Prelúdio N° 1 de Heitor Villa-Lobos
Fonte: Villa-Lobos (2006).



Figura 8: Terceira parte da música Boca do morro

2.3 BAIÃO

Esta composição teve sua construção inspirada no estilo baião. Este é um gênero musical urbano identificado a partir da década de 1940. Segundo Barreto (2012, p. 175), “Desde o seu advento, ele tem sido um dos mais fortes representantes da chamada ‘sonoridade nordestina’, assim como, um gênero expressivo dentro do que se convencionou denominar como música ‘regional’”. A escolha do baião para construir uma música surgiu do apreço pela música *Asa branca*, de Luiz Gonzaga (1912-1984), um dos principais representantes desse gênero musical.

Com a sexta corda solta do violão afinada em Ré, desenvolvo diferentes atmosferas com a utilização de modos e escalas. Em uma parte, o baião pode ser identificado com mais facilidade, onde os baixos Ré, Lá e Ré, respectivamente sexta, quinta e quarta cordas soltas do violão, são tocados no ritmo do baião. A composição desta música foi desenvolvida e aprimorada ao longo de vários improvisos em cima desse ritmo durante minhas apresentações musicais itinerantes.

A obra começa com o acorde de Ré maior e a escala no modo lídio na voz superior, onde tem o acidente de G# (Figura 9).

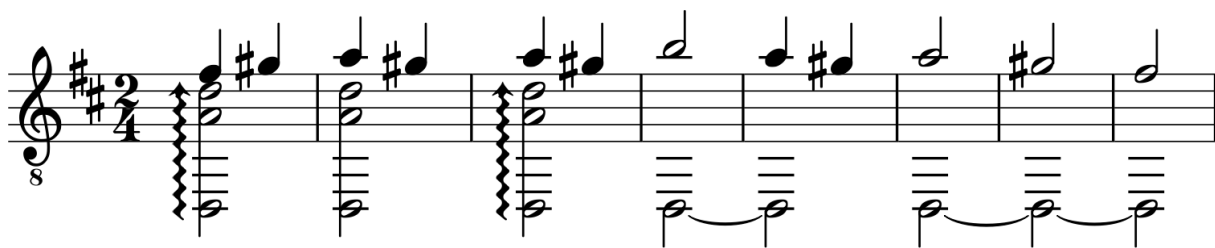


Figura 9: Introdução da música Baião

A música continua com uma resposta a sua introdução, agora com a escala árabe na voz superior, com os acidentes de D# e A# (Figura 10).

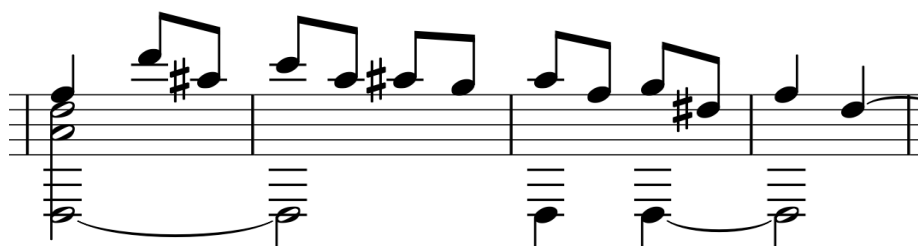


Figura 10: Resposta à introdução da música Baião

Em seguida, utilizo a escala *blues* antes da seção de improviso que acontece na escala de Ré maior (Figura 11).



Figura 11: Seção da escala blues na música Baião

E na última parte da obra, faço o uso de um baixo ostinato³ Ré, Lá e Ré, no ritmo sincopado do baião, que acompanha a melodia construída sob a técnica de trêmulo na mão direita na escala de Ré maior.

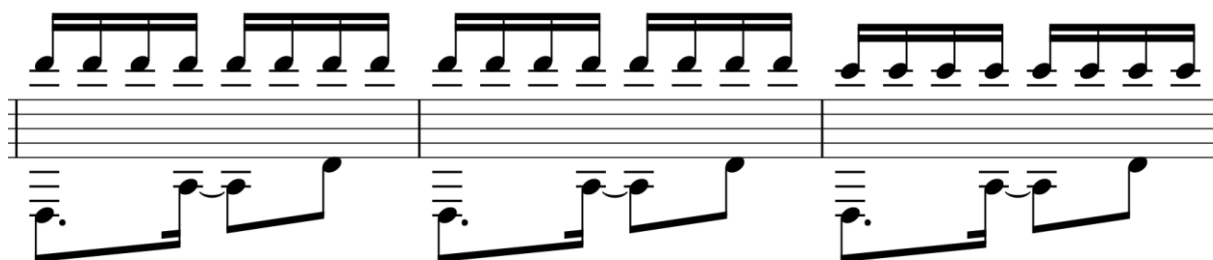


Figura 12: Última parte da música Baião.

A partitura de da composição *Baião* pode ser encontrada no Apêndice C.

2.4 ÁGUA RASA

Esta obra é um estudo de composição realizado com base nos conhecimentos adquiridos nas aulas da disciplina Harmonia do curso de Música Popular da UFRGS. Trata-se de um estudo harmônico, em que faço a resolução de diferentes tipos de acordes com a utilização de técnicas, como a expansão de acordes, resolução de trítomos⁴, dominantes secundárias, e acordes de subV. A partir do encadeamento dos acordes na mão esquerda, faço o dedilhado na mão direita, procurando estabelecer um movimento melódico através dos acordes. A música

³ Ostinato é um motivo ou frase musical que se repete na mesma altura.

⁴ Trítomo é o intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta.

está, inicialmente, escrita na tonalidade de Dó maior. Posteriormente, no compasso 13, ocorre uma modulação para Mi menor.

O nome *Água rasa* se deve por ser uma música de curta extensão e, por ser um trabalho de harmonia, é uma tentativa de representar a água que possui sua própria sonoridade em meio à natureza.

A música começa (Figura 13) na tonalidade de Dó maior, em que, já no segundo acorde, uso o acorde de subV de Ré menor, que é o terceiro acorde. Isso pode ser representado também pela sequência: C7M, Eb7(9b), Dm7. Neste caso, Eb7(9b) é o subV de Dm7, que tem função de dominante.

The musical notation is in 4/4 time with a tempo of 120 bpm. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a C7M chord and a melody of quarter notes: C4, E4, G4, A4. The second measure contains an Eb7(9b) chord and a melody of quarter notes: B3, D4, F#4, G4. The third measure contains a Dm7 chord and a melody of quarter notes: A4, B4, C5, B4. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

Figura 13: Início da música *Água Rasa*

Na sequência da obra (Figura 14), há uma dominante secundária, D7(5+), que prepara o acorde de G7, dominante da tonalidade, que resolve na tônica C69 (Dó com sexta e nona).

The musical notation shows a sequence of chords and a melody. The first chord is D7(5+), with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes: D4, E4, F#4, G4. The second chord is G7(13b), with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: A4, B4, C5, B4. The bass line for the second chord consists of two whole notes: G3 and B2.

Figura 14: Trecho da música *Água rasa* com dominante secundária

Em seguida (Figura 15), uso o baixo cromático, G#, A, A#, B, com a resolução de trítonos nas outras vozes para modular para Mi menor, que é preparada pelo acorde B7, dominante da tonalidade de Mi menor.

Figura 15: Trecho da música Água rasa com baixo cromático nos compassos 7, 8, 9 e 10.

Na próxima passagem da música (Figura 16), também há uma dominante secundária. Nesse caso, a dominante é o C#0 resolve no acorde de F#7. Esse trecho segue com a resolução do acorde C7, que é o subV de B7, esta última é a dominante de Mi menor.

Figura 16: Sequência de dominantes na música Água rasa

A íntegra da partitura desta composição encontra-se no Apêndice D do projeto.

2.5 BLUES

A composição *Blues* leva esse nome por causa de sua base harmônica E7, A7, B7, que é um dos movimentos harmônicos característicos do gênero musical *blues*. Esse gênero surgiu nos Estados Unidos com a chegada dos escravos trazidos da África durante o século XVII. Alves (2011) explica que o *blues* está fortemente ligado à comunidade negra ainda hoje e inspirou o nascimento de outros gêneros, como o *jazz*, o *rock and roll*, entre outros.

A improvisação é outra característica marcante desse gênero musical. A partir de improvisos, utilizo a escala *penta blues* (Figura 17), que é a escala pentatônica com a *blue note*, ou seja, o quarto grau aumentado da escala, e isso, por sua vez, gera o cromatismo entre o quarto e o quinto grau da escala.



Figura 17: Escala penta blues

Esta música começou a ser desenvolvida em uma de minhas apresentações itinerantes. Certo dia estava tocando nas ruas de Garopaba, em Santa Catarina, e um ouvinte me pediu para tocar um blues. Como eu nunca havia estudado esse gênero, busquei lembrar-me de minhas audições e tentei reproduzir algo parecido com o que eu conhecia como *blues*.

A partir de três acordes simples compus esta música com a aplicação de meu conhecimento rítmico na mão direita, e construí uma melodia na mão esquerda com movimento descendente da sétima para a sexta e deste para a quinta ao tocar os acordes. Esse movimento foi inspirado no *blues*.

Após a primeira experiência tocando esse estilo musical, procurei estudar a escala *blues*, que possui as chamadas *blue notes*, acidentes que geram cromatismo na melodia. Assim, aperfeiçoei a composição para a gravação deste fonograma.

2.6 COMUNA: HOMENAGEM AO PROF. DR. FERNANDO LEWIS DE MATTOS (1963-2018)

A palavra *Comuna*, que significa comunidade, foi escolhida para nomear esta composição criada para homenagear o Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, um professor com grande senso de comunidade e muito ligado às pessoas da academia. Sempre disposto a compartilhar seu vasto conhecimento com todos. Mattos foi quem me incentivou a começar os estudos de viola, instrumento que comecei a ter grande apreço. Por ter uma afinação aberta, a viola se torna um instrumento bastante intuitivo.

Por isso, esta obra foi composta para ser tocada por viola de 10 cordas. Trata-se de um improviso em cima do modo mixolídio⁵ e da escala maior natural. A melodia é acompanhada de percussão feita com palmas, violão percussivo e ovinho.

Não pensei em enquadrá-la em algum estilo musical, pois é uma mistura de gêneros por derivar de improvisos e, portanto, não possui partitura. E há uma citação

⁵ Modo mixolídio é a escala maior com o sétimo grau menor.

à música *Berimbau*, de Baden Powell (1937-2000) e Vinícius de Moraes (1913-1980).

2.7 SEGURA

A música *Segura* recebe este nome pelo fato de utilizar a fórmula rítmica nº 1 de Gramani (2002) (Figura 18) tanto na melodia escrita como na improvisação, pois este ritmo gera a sensação de que o tempo está sendo segurado, uma vez que a acentuação do tempo forte está em constante mudança.

Com a sexta corda afinada em Ré, esta música está construída em cima de três acordes: Dm, A7 e Am. A composição está na tonalidade de Dm; o A7 tem função de dominante de Dm na primeira parte; e o Am dá o aspecto modal na segunda passagem da obra, onde utilizo como base rítmica a primeira série dos estudos de ritmo do autor citado (Figura 19).



Figura 18: Primeira série rítmica de Gramani
Fonte: Gramani (2002).

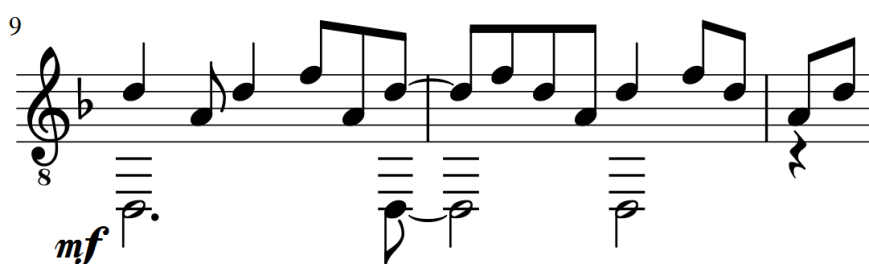


Figura 19: Trecho da música *Segura* que contém a série rítmica de Gramani

Depois a obra segue para uma parte de improvisação, que acontece com os acordes de Dm e Am com a rítmica da série 1 do autor. Para o improviso, uso a escala de Dm natural.

A partitura de *Segura* está no Apêndice E deste trabalho.

3 PROCESSO DE GRAVAÇÃO

As gravações das composições deste fonograma aconteceram em três sessões de aproximadamente quatro horas cada, na Sala A do estúdio Soma, em Porto Alegre/RS. Foram feitas três versões de cada música.

Na primeira sessão, gravei quatro músicas: *Sabiá*, *Baião*, *Boca do morro* e *Lágrima*, esta última de Francisco Tárrega (1852-1909). Neste dia, o técnico de som que trabalhou comigo e me auxiliou foi Cristiano Ferreira.

Começamos o trabalho com a montagem do estúdio e os testes dos equipamentos de som. Ajustamos a posição dos microfones, da cadeira na qual sentei para tocar violão e foi realizada a equalização dos periféricos. A afinação do instrumento precisou ser ajustada várias vezes por causa da mudança de temperatura no estúdio.

A primeira música gravada foi *Sabiá*. Após ouvir o resultado, percebemos um ruído causado pela cravilha⁶ do violão solta. Com uma chave de fenda, o problema foi resolvido e foi feita nova gravação. Continuamos com as outras três músicas.

Por estarmos gravando apenas um instrumento, o violão, o técnico Cristiano sugeriu não editar as músicas, e sim gravá-las do início ao fim de uma só vez, pois percebemos que o baixo que deveria ficar soando estava sendo cortado por causa da edição. Isso impossibilitou fazer a gravação em partes, pois prejudicava o resultado final.

Ao fim dessa primeira sessão, tiramos fotos da equalização dos periféricos (Figuras 20 e 21), da posição dos microfones (Figura 22), da cadeira e da minha posição com o violão (Figura 23) para recriar as mesmas configurações nas próximas gravações.

Na segunda sessão, Cristiano e eu configuramos a sala de acordo com as fotos e gravamos novamente todas as músicas da primeira sessão, além das outras cinco músicas que faltaram: *Água rasa*, *Blues*, *Comuna*, *Segura* e *Mazurca en sol*, esta última de Francisco Tárrega. Por estar mais familiarizado com o estúdio, com a gravação e com os técnicos, obtivemos um bom progresso.

⁶ Cravilha é a chave situada na extremidade do braço do violão que serve para afrouxar ou apertar as cordas do instrumento.



Figura 20: Posição do pré-amplificador Neve 33122



Figura 21: Posição 2 do pré-amplificador Neve 33122



Figura 22: Posição dos microfones



Figura 23: Posição da cadeira e minha posição com o violão

Além das composições para violão, foi gravada a música *Comuna*, criada para viola de 10 cordas. Para esta composição, foi preciso mudar a configuração tanto dos microfones quanto dos periféricos. Neste dia, foram acrescentadas a percussão feita por mim em duas músicas: *Comuna*, com palmas; e *Segura*, com violão percussivo.

E na terceira sessão, quem trabalhou comigo foi o técnico Cassiano Kopplin Dal'Ago. Gravamos todas as músicas novamente, menos *Boca do morro* e *Comuna*, pois estas já estavam com um resultado satisfatório. Fizemos a audição e a escolha de qual versão seria usada no álbum. Após essa etapa, acrescentamos o instrumento ovinho para complementar a percussão nas músicas *Comuna* e *Segura*.

A mixagem e a masterização foram feitas posteriormente pelo técnico de som Felipe Magrinelli, do estúdio Soma, no programa de edição de áudio Protools 12.

Os equipamentos utilizados na gravação deste fonograma foram:

- Microfones: Par de Neumann KM184 – Microfonação XY
- Prés: Neve 33122 mic pre/eq
- Violão com cordas de nylon Luthier Juan C. Santurión
- Viola de 10 cordas de aço, afinação cebolão em Mi, Luthier Savalessa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compor música instrumental é um processo complexo, pois requer muito trabalho, desde a criação, que parte de referências e estudos, até a escrita e, neste caso, a execução. Com a produção deste projeto, foi possível unir os conhecimentos adquiridos ao longo da graduação com a prática de composição e técnicas no violão, além de aprofundar os estudos.

Por serem composições que partiram da improvisação, dificuldades surgiram na hora de transcrevê-las para as partituras, pois nunca soam da mesma forma quando tocadas novamente. Por isso, criei uma versão das obras para a partitura e, a partir disso, continuei meus improvisos.

As composições são o resultado da bagagem musical que carrego, tanto teórica quanto prática. As músicas gravadas foram desenvolvidas durante minha vida acadêmica, que forneceu ferramentas para trabalhar. E aproveitei para modificá-las e aperfeiçoá-las em minhas apresentações. A improvisação é o momento em que o compositor testa suas ideias, a fim de criar combinações sonoras das quais nascem as músicas.

Esta experiência de compor colabora para melhorar meu repertório como músico, pois posso incorporar as composições nas minhas apresentações. Já a experiência de gravá-las auxilia no que diz respeito à divulgação do meu trabalho. Dessa forma, é possível alcançar um número maior de pessoas que apreciam e que se identificam com a minha arte. Este trabalho, ainda, pode contribuir para que outros compositores, arranjadores e músicos possam utilizá-lo para estudo.

Pretendo levar adiante os estudos relacionados à área musical, às práticas de composição e continuar me dedicando ao violão para realizar novas gravações de futuros trabalhos. Tão importante quanto os conhecimentos técnicos, foram as descobertas e o desenvolvimento pessoal que este projeto propiciou com o contato com outros profissionais.

A comunidade em geral precisa de mais arte. Esta serve para refletir sobre a vida e, por vezes, como conforto em meio aos percalços do nosso mundo. A música é uma maneira de dizer com sons o que não consigo ou não posso fazê-lo com palavras.

REFERÊNCIAS

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. **Revista de História**, v. 3, n. 1, 2011, p. 50-70. Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2018.

BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em Música Popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas: Unicamp, 2012. Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

CARLEVARO, Abel. **Serie didactica para guitarra**: Cuaderno Nº 2 - Técnica de la mano derecha. Buenos Aires: Barry, 1966.

CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1984.

GOMES, Celson Henrique Souza. **Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre**: um estudo a partir dos relatos de vida. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUERRA PEIXE, Cesar. **Melos e harmonia acústica**. São Paulo: Irmãos Vitale, s.d.

GUEST, Ian. **Arranjo, método prático**. 3. v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HINDEMITH, Paul. **Harmonia tradicional**. São Paulo: Irmãos Vitale, s.d.

LEVINE, Mark. **The jazz theory book**. Petaluma: Sher Music, 1995.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-century harmony**. New York: Norton, 1961.

RETI, Rudolf. **Tonality, atonality, pantonality**. London: Salisbury, 1958.

RIEMANN, Hugo. **Fraseo musical**. Barcelona: Labor, 1936.

TOCH, Ernst. **La melodia**. Barcelona: Labor, 1985.

ULEHLA, Ludmila. **Contemporary harmony**. London: Collier-Macmillan, 1966.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Cinq Préludes**. San Giuliano Milanese: Eschig, 2006. Disponível em: <<https://vietnamclassical.files.wordpress.com/2010/11/five-prelude-heitor-villa-lobos.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

WIDMER, Ernst. **Paradoxon versus paradigma**. Salvador: CED-UFBA, 1988.

ZAMACOIS, Joaquín. **Tratado de armonia**. 3. v. Barcelona: Labor, 1992.

APÊNDICE A – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO SABIÁ

Sabiá

Giovani Sztormovski

$\text{♩} = 80$

mp *mf* *mf* *f* *p* *mf* *f* *dim.*

APÊNDICE B – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO BOCA DO MORRO

Boca do morro

Giovani Sztormovski

$\text{♩} = 80$

8 *mf* *f*

6 *mf*

14

19

24

29

34

43
8
mp *cresc.* - - - *mf*

49
8
f

55
8
ff

61
8
dim. *mp*

67
8
mf *cresc.* *f*

73
8

79
8
ff

85
8
dim.

91

8 *p* *mp*

97

8 *p* *mf*

103

8 *p*

APÊNDICE C – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO BAIÃO

Baião

Giovani Sztormovski

The musical score is written for guitar and bass. It consists of eight systems of music, each with a treble clef staff (guitar) and a bass clef staff (bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with an *Improviso* section starting at measure 73.

13

26

35

44

55

65

73 Improviso

82

88

94

100

106

112

118

121

mf

124

Musical notation for measures 124-126. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains sixteenth-note runs in each of the three measures. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes and eighth notes.

127

Musical notation for measures 127-129. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains sixteenth-note runs in each of the three measures. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes and eighth notes.

130

Musical notation for measures 130-132. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains sixteenth-note runs in each of the three measures. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes and eighth notes.

133

Musical notation for measures 133-135. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains sixteenth-note runs in measures 133 and 134, followed by a whole note in measure 135. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes and eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

APÊNDICE D – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO ÁGUA RASA

Água rasa

Giovani Sztormovski

$\text{♩} = 120$

mf

f

mf

p

Chords: C7M, Eb7(9b), Dm7, D7(5+), G7(13b), C6,9, G#o, Am6, F#7/A#, B7M, B7, Em7, A7, D7M, G7, C#o, F#7, C7, B7

APÊNDICE E – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO SEGURA

Segura

Giovani Sztormovski

$\text{♩} = 120$

f

5

f

9

mf

14

p

19

mf

24

f

29

f

33

improviso com numero de compassos livre, usar como base a serie 1 dos estudos de ritmo do Gramani.

Giovani Sztormovski