

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES**

Eduardo Ventimiglia Xavier

**ÁLBUM “FRAGMENTOS”:
TÉCNICAS IMPROVISATÓRIAS E ASPECTOS COMPOSICIONAIS**

Porto Alegre

2021

Eduardo Ventimiglia Xavier

**ÁLBUM “FRAGMENTOS”: TÉCNICAS IMPROVISATÓRIAS E ASPECTOS
COMPOSICIONAIS**

Projeto de Graduação em Música Popular

**Orientador:
Prof. Dr. Julio Herrlein**

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Xavier, Eduardo Ventimiglia
Álbum "Fragmentos": Técnicas improvisatórias e
aspectos composicionais / Eduardo Ventimiglia Xavier.
-- 2021.
53 f.
Orientador: Julio César da Silva Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2021.

1. música. 2. improvisação. 3. composição. 4.
arranjo. 5. jazz. I. Herrlein, Julio César da Silva,
orient. II. Título.

Para Luana;
e aos que acreditaram...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Luana, minha companheira ao longo de toda essa jornada, por todo o amor e carinho compartilhados, por ser fonte inesgotável de força nas horas boas e sobretudo nas ruins.

Agradeço também à minha família por ser a rede de segurança que me permite percorrer as alturas e as estradas sinuosas da música.

Agradeço a todos os professores que contribuíram para minha formação musical - na academia e fora dela.

Agradeço, ainda, aos amigos Bruno, Caio e Cristian, por toda a música compartilhada, pela referência musical que representam e por tornarem realidade esta obra.

RESUMO

Este trabalho investiga o papel da improvisação musical no processo de composição das músicas que integram o álbum “Fragmentos”. Para tanto, são apresentadas técnicas improvisatórias e sua relação com cada um dos temas compostos. O trabalho avança no processo coletivo de produção dos arranjos e gravação, sempre buscando pontos de contato com a prática do improviso. É objeto de análise, ainda, a transformação da obra composta quando submetida ao conjunto. Conclui que a familiaridade com a linguagem da improvisação musical pode ser um meio para o ato criativo, além de favorecer a comunicação com outros músicos e o trabalho em processos coletivos.

Palavras-chave: música – improvisação – composição – arranjo - jazz

ABSTRACT

This graduation project explores the influence of the musical improvisation over the compositional process of the pieces included in the album "Fragmentos". For that, improvisational tools are presented and their relation with each one of the composed tunes. The research advances over the collective process of arrangement and recording, always looking for the perspective and the relevance of the improvised music. Furthermore, it analyses the transformation of the composed pieces when they are submitted to the group. Concludes that the familiarity with the improvised music language could be a means to the creative act, besides favors the communication between musicians and working in groups.

Keywords: music – improvisation – composition – arrangement - jazz

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Paleta Gráfica – conjuntos (sementes).....	13
Figura 2: Trecho do tema “Novelo de Iã”.....	14
Figura 3: Exemplo de estudo sobre o conjunto/semente 26 em dó maior.....	15
Figura 4: Trecho do tema “Novelo de Iã”.....	15
Figura 5: Introdução do tema “Tuesday”.....	17
Figura 6: Construção de um pulso ternário sobre um pulso binário.....	18
Figura 7: Construção de um pulso binário sobre um pulso ternário.....	18
Figura 8: Modulação métrica em “Tuesday”.....	19
Figura 9: Tema inicial da música “Quintal”.....	21
Figura 10: Círculo Sesquiditom (formado exclusivamente por intervalos de quinta ou quarta).....	22
Figura 11: Paleta Gráfica – conjuntos (sementes).....	23
Figura 12: Estudo melódico das estruturas intervalares 22, 23, 24 e 25 sobre Dó Maior.....	24
Figura 13: Sequência não diatônica com estrutura intervalar idêntica.....	24
Figura 14: Divisão da oitava em duas partes.....	25
Figura 15: Processos de adição de notas aos intervalos principais.....	26
Figura 16: Padrões melódicos de Nicolas Slonimsky.....	26
Figura 17: Passagem do solo de Jonathan Kreisberg em “The Spin”.....	27
Figura 18: Série original do tema “Awake”.....	29
Figura 19: Matriz de variações da série original grifada em amarelo (P0).....	29
Figura 20: Série RI7 empregada na parte “B” do tema “Awake”.....	30
Figura 21: Alturas extraídas da P10 utilizada como tônica dos acordes que encerram a parte “B” do tema.....	30
Figura 22: Indicação de melodia a ser executada somente pelo piano na partitura do tema “Novelo de Iã”.....	32
Figura 23: Exemplo de comentário na partitura – passagem a ser executada por todos os integrantes no tema “Novelo de Iã”.....	32
Figura 24: Exemplo de comentário textual sobre o arranjo da música “Tuesday” compartilhado com os músicos.....	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. COMPOSIÇÕES: TÉCNICAS IMPROVISATÓRIAS E PROCESSO COMPOSICIONAL.....	12
1.1. NOVELO DE LÃ.....	12
1.1.1. Paleta gráfica de intervalos: sementes.....	12
1.1.2. Referências musicais.....	16
1.2. TUESDAY.....	16
1.2.1. Polirritmia.....	17
1.2.2. Modulação Métrica.....	19
1.2.3. Referências Musicais.....	21
1.3. QUINTAL.....	21
1.3.1. Estruturas intervalares.....	23
1.3.2. Nicolas Slonimsky e os padrões melódicos.....	25
1.3.3. Referências Musicais.....	27
1.4. AWAKE.....	28
1.4.1. Método dos doze sons.....	28
2. DA COMPOSIÇÃO AO ARRANJO.....	31
2.1. NOTAÇÃO, LIBERDADE E INTERPRETAÇÃO.....	31
2.2. PRÁTICA EM CONJUNTO.....	33
2.3. O PAPEL DO IMPROVISO NA CONFORMAÇÃO DO ARRANJO.....	34
3. DO ENSAIO À GRAVAÇÃO.....	36
4. CONSIDERAÇÕES PESSOAIS.....	37
5. PARTITURAS.....	38
CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS.....	52

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objeto as composições musicais que integram o álbum “Fragmentos”, com especial interesse pela prática da improvisação e seu papel na conformação do resultado final da obra. Sua origem está na intenção de pontuar o término do curso de graduação em música popular com a produção de um material que oportunize, além da realização pessoal artística, a articulação de conhecimentos pertinentes à improvisação, à composição e à produção musical como um todo.

A partir da análise do processo de composição de cada um dos temas gravados, busca-se demonstrar de que maneira o estudo da improvisação repercutiu no ato de compor. São apresentadas ferramentas que, para além do ato improvisatório em si, podem influenciar ou mesmo determinar escolhas no momento da criação de um tema musical.

Em um segundo momento, migrando da perspectiva individual para a análise dos processos coletivos, isto é, da prática em conjunto, são observados os resultados obtidos nas gravações dos temas. As músicas foram gravadas em formação de quarteto, composto pelo autor deste trabalho, Eduardo Xavier (guitarra), além dos músicos convidados que generosamente aceitaram integrar o projeto: Bruno Braga (bateria), Caio Maurense (contrabaixo) e Cristian Sperandir (piano). É nesta etapa que as outras camadas acrescentadas ao material previamente composto são objeto de análise, em especial a criação dos arranjos e as nuances de execução e performance.

Espera-se que a investigação proposta seja capaz de, em alguma medida, contribuir para o estudo da improvisação e indicar pontos de intersecção com a prática da composição. Também se busca evidenciar o papel e a força do coletivo na conformação da obra musical, para muito além da perspectiva do compositor.

1. COMPOSIÇÕES: TÉCNICAS IMPROVISATÓRIAS E PROCESSO COMPOSICIONAL

Aqui, apresentam-se os temas sob a perspectiva de seu processo composicional. Em particular, busco abordar técnicas improvisatórias usualmente referidas na literatura acerca do tema, articulando-as com as composições que integram o álbum “Fragmentos”. Em outras palavras, o objetivo é apresentar e investigar de que maneira determinadas práticas improvisatórias vieram a influenciar ou mesmo determinar a composição de cada um dos temas, conforme se vê a seguir.

1.1. NOVELO DE LÃ

O tema “*Novelo de lã*” têm sua origem na sequência harmônica inicial - quatro primeiros compassos da música -, momento em que se estabelece um motivo rítmico sincopado que ecoa de maneiras distintas ao longo de toda a composição. Trata-se de uma passagem essencialmente violonística, cuja execução é bastante afeita ao instrumento de cordas e, embora essencialmente harmônica, delinea em seus intervalos uma melodia resultante.

Ao que importa para esta análise, é relevante observarmos já no trecho mencionado a presença de uma importante ferramenta de improviso que, mesmo indiretamente, está por trás da criação musical em questão: as estruturas de três notas apresentadas por Jon Damian na paleta de intervalos exposta em seu livro “*The Guitarist’s guide to composing and improvising*”.

Trata-se de um uso ligeiramente distinto daquele proposto pelo autor em sua obra, mas que tem inegável relação com o estudo de tal ferramenta. É o que passamos a analisar no item seguinte.

1.1.1. Paleta gráfica de intervalos: sementes

Jon Damian dedica boa parte da sua obra aqui mencionada à utilização de estruturas – tanto melódicas quanto harmônicas - formadas por apenas três notas. Nas palavras do autor, “*elas são pequenas o suficiente para serem flexíveis, porém*

grandes o suficiente para terem uma característica única” (tradução livre)¹. A fim de organizar o estudo de tais estruturas, Damian configurou uma paleta gráfica formada por pequenos conjuntos de dois intervalos (três notas, portanto), os quais denominou “sementes”. O resultado é o que se constata na imagem:

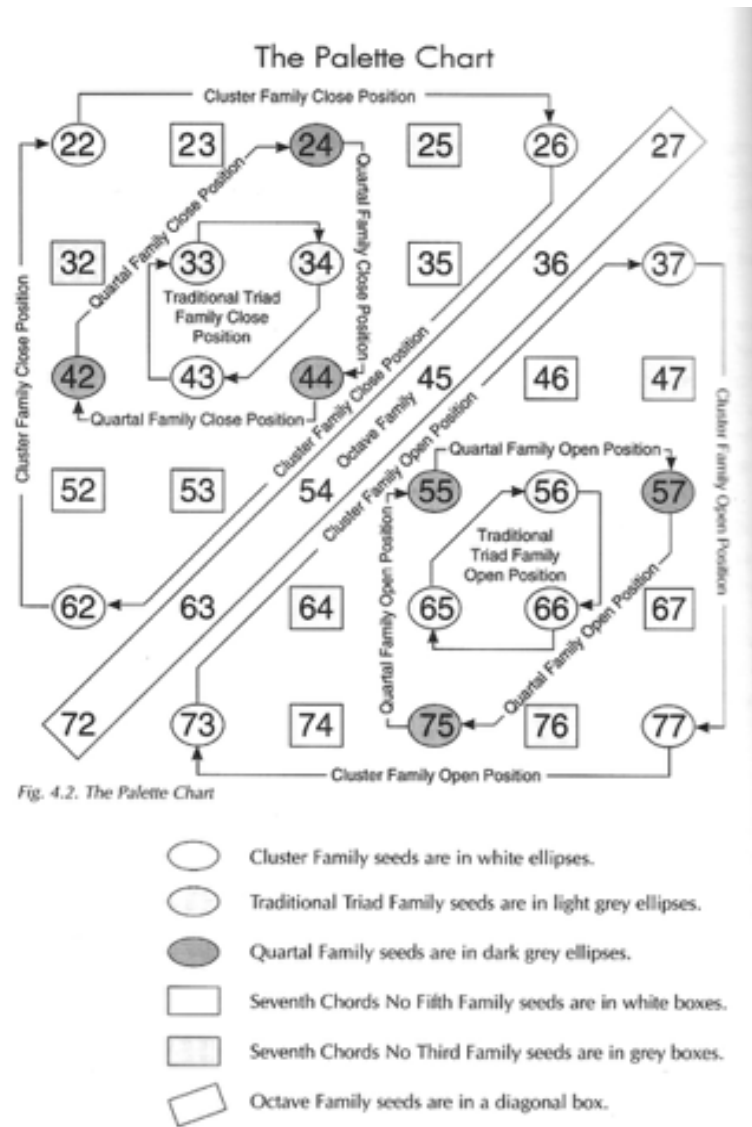


Figura 1: Paleta Gráfica – conjuntos (sementes)²

Cada conjunto de dois algarismos representa dois intervalos consecutivos, sendo o primeiro algarismo o intervalo entre a primeira e a segunda nota, ao passo que o segundo algarismo representa o intervalo entre a segunda e a terceira nota,

¹ DAMIAN, Jon. *The guitarist's guide to composing and improvising*. Boston, MA: Berklee Press, 2001 p. 82

² *Ibidem*, p. 84

compondo, assim, as referidas estruturas de três notas. Por exemplo, se pensarmos diatonicamente na tonalidade de Dó Maior, utilizando o conjunto (semente) 23 e tomando como ponto de partida a nota ré, teremos as notas RÉ – MI - SOL.³

Entre as inúmeras possibilidades de exploração linear dessas estruturas (variações melódicas, rítmicas, sequências diatônicas), que encontram terreno fértil na criação de solos improvisados, temos também a possibilidade de execução harmônica dos conjuntos de três notas, o que está na gênese da composição do tema “*Novelo de lâ*”.

Embora à primeira vista tenhamos estruturas harmônicas maiores (acordes de quatro e cinco notas), o que dá início ao processo composicional, na verdade, é a sobreposição de duas estruturas de três notas sobre um baixo pedal (nota mi). Vejamos as notas em destaque no excerto da partitura a seguir.



Figura 2: Trecho do tema “*Novelo de lâ*”

Os conjuntos de notas SOL# - SI – RÉ# (conjunto/semente 33) e SOL# - LÁ – DÓ# (conjunto/semente 23), nesse caso, atuam como estruturas superiores dos acordes da música. Tal abordagem está em consonância com aquilo que refere o autor na seguinte passagem: “...*não pense nas famílias de sementes apenas como acordes. Pense nelas como cores de intervalos que podem ser usadas para ‘engrossar’ uma melodia linear*” (tradução livre)⁴.

Trata-se, portanto, de explorar harmonicamente as estruturas de três notas a fim de que, confrontadas com uma tônica qualquer, obtenhamos diferentes colorações, notas de extensão, movimentação rítmico-harmônica, seja improvisando sobre um tema dado ou no singular processo de composição.

O estudo dessa ferramenta, conforme sugere Jon Damian, pode ocorrer com a escolha de um conjunto/semente e sua aplicação diatônica sobre uma escala

³ DAMIAN, Jon. *The guitarist's guide to composing and improvising*. Boston, MA: Berklee Press, 2001 p. 40

⁴ *Ibidem*, p.94

determinada. Em acréscimo, tratando especificamente da guitarra (ou violão), pode-se escolher conjuntos de cordas específicas para distribuir essas notas, conforme vemos na imagem abaixo:

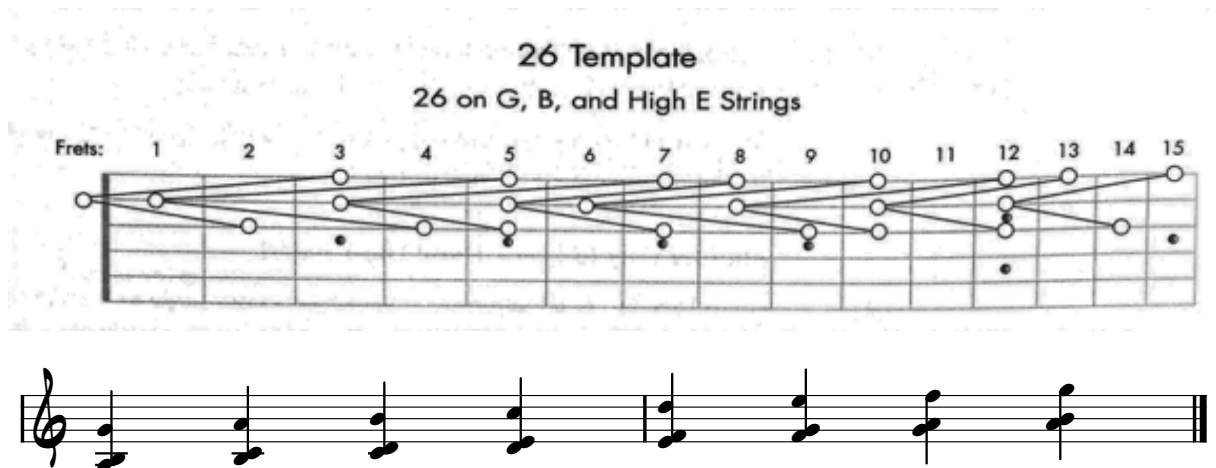


Figura 3: Exemplo de estudo sobre o conjunto/semente 26 em dó maior⁵

Retornando ao universo da composição “Novelo de Iã”, podemos identificar procedimento semelhante ao iniciar a sessão “B” da música, quando verificamos estruturas triádicas sobrepostas ao baixo pedal em lá. Vale observar que as notas em destaque podem ser interpretadas como tríades em segunda inversão com a tônica omitida – o que, na perspectiva adotada, equivale ao conjunto/semente 43. Observe-se a imagem:

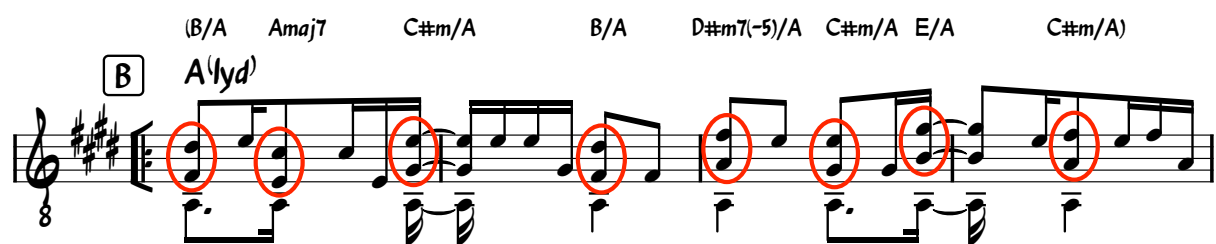


Figura 4: Trecho do tema “Novelo de Iã”

Conforme a cifragem na porção superior da imagem enfatiza, temos as tríades diatônicas da escala de Mi Maior sobrepostas ao baixo em lá, resultando no forte caráter modal (lídio) dessa passagem. Essa específica aplicação de conjuntos

⁵ DAMIAN, Jon. *The guitarist's guide to composing and improvising*. Boston, MA: Berklee Press, 2001 p. 102

da família das tríades (33, 34, 43, 56, 65, 66) sobre um baixo qualquer, aproxima-se do que Mark Levine expõe como “*slash chords*” (acordes com barra), “*frequentemente utilizados para rearmônizar standards*” (tradução livre)⁶.

1.1.2. Referências musicais

A aplicação de estruturas superiores sobre notas fundamentais é um recurso amplamente utilizado por instrumentistas de todos os gêneros, resultando frequentemente em sonoridades bastante abertas, isto é, uma distribuição de vozes que ultrapassa os limites de uma oitava. Nos instrumentos de cordas como o violão e a guitarra, para atingir tal objetivo, é comum recorrer ao uso de cordas soltas.

É possível citar como referências musicais de aplicação dessas sonoridades o violão e a guitarra de Daniel Santiago e Pedro Martins no álbum “*Simbiose*”. Mais pontualmente, no âmbito da guitarra jazz contemporânea, vale mencionar o tema “*VBlues*”, de Gilad Hekselman, no álbum “*Ask for chaos*”, cuja introdução se vale de recurso semelhante sendo executado por piano e guitarra simultaneamente.

1.2. TUESDAY

A composição desse tema tem por base uma certa ambiguidade harmônica que se evidencia já na exposição de seu motivo inicial. Os intervalos delineam um campo harmônico expandido que não é capaz de definir um modo específico, resultando em uma forte atração gravitacional para a tonalidade de Mi, porém caracterizada pela polimodalidade, que, segundo Vincent Persichetti, “*envolve dois ou mais modos diferentes sobre o mesmo ou diversos centros acústicos*”⁷. No caso em análise, compreende-se que o centro acústico de Mi está servindo de base a diferentes modos, como mixolídio (adotado na armadura da partitura) e dórico (quando da incidência do acorde de sol maior).

No que tange ao aspecto improvisatório incorporado ao processo composicional desta música, destaca-se o elemento rítmico. Novamente, na

⁶ LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*, Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995, p. 103

⁷ PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*, São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 30

introdução, a referida ambiguidade harmônica encontra paralelo em uma dualidade rítmica (polirritmia): um pulso ternário – que predomina e vem reforçado pela própria fórmula de compasso (3/8) -, contrasta com um pulso binário (colcheias pontuadas) fortemente presente na melodia e que, na sessão “C”, adquire protagonismo por intermédio da modulação métrica (ou modulação de tempo). Veja-se o excerto da partitura contendo os oito primeiros compassos introdutórios:

Figura 5: Introdução do tema “Tuesday”

É sobre o ritmo, portanto, que segue esta análise. Trata-se de elemento usualmente relevante na prática improvisatória e cujas ferramentas aqui abordadas contribuem para variação e descobrimento de novas possibilidades musicais – seja no ato do improviso, seja no ato da composição.

1.2.1. Polirritmia

Inicialmente, é importante compreendermos que a ideia de duas pulsações (ou ritmos) distintas ocorrendo sob um mesmo tempo (andamento) e sob uma única fórmula de compasso traduz o que, em música, chamamos polirritmia. Angela Gallego Sánchez, em seu trabalho, sintetiza o conceito de polirritmia nos seguintes termos: “*uma polirritmia é uma simultaneidade de dois ou mais extratos de pulsações periódicas*” (tradução livre)⁸. Aponta, ainda, que as diferentes pulsações (ou extratos rítmicos) podem estar “em fase” – quando os pontos de coincidência se dão em ciclos simétricos, de mesmo tamanho -, ou “fora de fase”⁹.


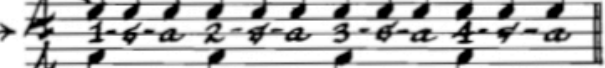

A noção de polirritmia em fase aproxima-se do que Vincent Persichetti entende por polirritmia. Segundo o autor, ela ocorre quando “*cada uma de duas ou mais frases rítmicas de dimensões diferentes pode ser repetida até que se retorne à*

⁸ GALLEGO SÁNCHEZ, Maria Angela. *Tempo, ritmo y estructura en la obra de Elliot Carter: el cuarteto de cuerda n° 4*, Universidade de Évora, p. 17

⁹ *Ibidem*, p. 21

combinação original¹⁰. Tomemos como exemplo a construção apresentada por Peter Magadini em seu livro “*Polyrhythms: the musician’s guide*”:

THREE AGAINST ONE

TRIPLETS: *Counter rhythm:*  *Count:*  *Basic pulse:* 

QUARTER NOTE TRIPLETS
THREE AGAINST TWO

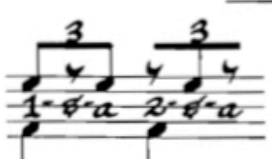

 AS WRITTEN: 

Figura 6: Construção de um pulso ternário sobre um pulso binário¹¹

Conforme se observa na imagem acima, a partir da subdivisão do pulso original (quaternário) em partes iguais e pelo agrupamento regular dessas subpartes, chega-se a um novo pulso (ternário) que completa seu ciclo a cada duas pulsações do pulso original, resultando assim no que usualmente se denomina por “três contra dois”. Significa dizer que temos uma polirritmia composta por um extrato rítmico que pulsa três vezes sobre outro extrato rítmico que pulsa duas vezes.

A mesma ideia polirrítmica é apresentada por Ari Hoenig e Johannes Weidenmueller, porém adotando o pulso ternário como ponto de partida para chegar ao pulso binário, conforme vemos a seguir:



Figura 7: Construção de um pulso binário sobre um pulso ternário¹²

¹⁰ PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*, São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 182

¹¹ MAGADINI, Peter. *Polyrhythms: the musician’s guide*, Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishing Corporation, 1993, p. 4

¹² HOENIG, Ari. WEIDENMUELLER, Johannes. *Intro to polyrhythms: contracting and expanding time within form*, Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2009, p. 19

Essa última construção é aquela adotada no processo composicional do tema “Tuesday”. Analisando novamente a introdução apresentada na Figura 5, observamos que o pulso original (ternário) evidenciado pela própria fórmula de compasso, dá lugar a um pulso binário representado pela figura da colcheia pontuada, sem que, no entanto, deixemos de reconhecer a presença do pulso contado em três, razão pela qual não foi realizada qualquer alteração na fórmula de compasso. Essa conformação rítmica perdura ao longo de todo o tema, sendo possível identificar reflexos tanto no ritmo harmônico como na construção melódica.

Conforme mencionado inicialmente, a criação de pulsos e ritmos distintos a partir de um pulso previamente estabelecido constitui uma importante ferramenta não apenas composicional, mas que encontra espaço fértil no momento da improvisação. A exploração e o domínio de tais variações demandam um aprofundamento para muito além das possibilidades aqui exibidas – limitadas ao contexto da composição objeto de análise.

1.2.2. Modulação Métrica

Seguindo a investigação dos elementos rítmicos presentes em “Tuesday”, importa referir a utilização da modulação métrica – ligada diretamente aos procedimentos expostos no tópico anterior. Por intermédio dessa técnica, o pulso binário ganhou destaque temporariamente, fazendo se dissolver o pulso ternário durante a parte “C” da música. É o que se verifica no seguinte excerto da partitura:

The image shows a musical score for the piece "Tuesday". It is divided into two sections: A' and C. Section A' is in 3/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are E, Bm, A, G7, E, Bm, A, and G7(#11). Section C is in 4/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are C(yd), Am7, F#m7, and Bb7(13). A red box highlights the 4/4 time signature in section C, indicating a metric modulation from the 3/4 time of section A'.

Figura 8: Modulação métrica em “Tuesday”

De forma a compreendermos melhor o procedimento rítmico adotado, vejamos o seguinte conceito proposto por Ari Hoenig e Johannes Weidenmueller:

Em termos técnicos, modulação métrica significa mudar o tempo de uma peça de modo que o novo tempo tenha algum tipo de relação matemática com o tempo original. Alcança-se isso por transformar o valor de uma figura rítmica do primeiro tempo equivalente ao valor de outra figura rítmica no segundo. (Tradução livre)¹³

Nas palavras de Angela Gallego Sánchez, “*a modulação métrica pode ser definida como uma mudança de tempo por intermédio de uma unidade de duração compartilhada que serve como pivô*”¹⁴ (tradução livre). Destaca também que a modulação métrica apresenta a vantagem de viabilizar tais procedimentos rítmicos recorrendo a relações simples e sem aumentar a complexidade da notação¹⁵.

No excerto de partitura da Figura 8, observamos que a colcheia pontuada do andamento original é a unidade de duração compartilhada que serve como pivô, equivalendo-se à semínima do novo andamento da música. Acrescentando-se, ainda, a nova fórmula de compasso, a música pulsa agora em quatro (múltiplo do pulso binário que antes dialogava com o pulso ternário, ora inexistente).

Embora aparentemente se trate de uma ferramenta eminentemente composicional, é usual que o improvisador superimponha um andamento novo durante seu improviso – podendo ou não ser acompanhado pelos demais instrumentistas. Trata-se do que Ari Hoenig e Johannes Weidenmueller denominam “*modulação métrica superimposta*”, quando se aplicam “*modulações sobre uma forma na qual a estrutura harmônica original e o tempo permanecem intactos, (...) criando a ilusão de que o tempo está momentaneamente mudando, quando não está de fato*”¹⁶ (tradução livre). Embora muito próxima da ideia de polirritmia, o conceito de modulação métrica superimposta parece traduzir um caráter ainda mais forte, especialmente se realizada pela sessão rítmica de um grupo.

¹³ HOENIG, Ari. WEIDENMUELLER, Johannes. *Intro to polyrhythms: contracting and expanding time within form*, Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2009, p. 4

¹⁴ GALLEGO SÁNCHEZ, Maria Angela. *Tempo, ritmo y estructura en la obra de Elliot Carter: el cuarteto de cuerda n° 4*, Universidade de Évora, p. 25

¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶ HOENIG, Ari. WEIDENMUELLER, Johannes. *Intro to polyrhythms: contracting and expanding time within form*, Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2009, p. 4

1.2.3. Referências Musicais

Duas referências musicais são especialmente relevantes para a composição desse tema. Primeiramente, o guitarrista Jonathan Kreisberg, por despertar a curiosidade pela exploração da polirritmia – prática que ele executa com maestria e profunda complexidade. Apenas como exemplo, vale citar o tema “*Twenty One*”, no qual uma clave rítmica construída sobre compassos de cinco e seis abre o caminho para uma pulsação em sete.

Em segundo lugar, e sob a perspectiva específica da técnica do instrumento, o guitarrista Julian Lage inspirou a construção de uma passagem presente na parte “C” da música. Os acordes arpejados em uma distribuição de vozes aberta, na guitarra, exigem a execução de saltos de corda, o que pode ser bastante desafiador. O músico aborda especificamente essa técnica em seu “*Guitar Etude #1*”¹⁷.

1.3. QUINTAL

Essa composição tem seu surgimento na ideia de utilizar estruturas intervalares fixas para a criação de motivos melódicos. No caso, o tema principal está baseado na sobreposição de quintas, embora esse procedimento não tenha sido adotado com absoluta rigidez, mas apenas como ponto de partida para a criação da melodia. É o que observamos no excerto da partitura a seguir:

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Quintal". It consists of three staves. The first staff is labeled "A^{1yd}" and the second "G^{1yd}". The third staff shows chords: Em, F, and Cmaj7. Red annotations highlight specific melodic lines and intervals across the staves.

Figura 9: Tema inicial da música “Quintal”

¹⁷ Vídeo disponível em: <https://youtu.be/SdedBrenPsk>

Vale destacar que os intervalos de quarta, que também foram destacados na imagem acima, podem ser considerados intervalos de quinta invertidos, mantendo-se, assim, a coerência da proposta. Sobre isso, Julio Herrlein nos ensina que os intervalos de quarta e quinta pertencem à mesma classe de intervalos, a classe Sesquiditom, sendo complementares entre si¹⁸. É interessante destacar que essa classe de intervalos tem a propriedade de percorrer todas as notas da escala cromática, formando o que denominamos um círculo, isto é, um ciclo formado pelo mesmo tipo de intervalo¹⁹. É o que visualizamos na imagem abaixo:

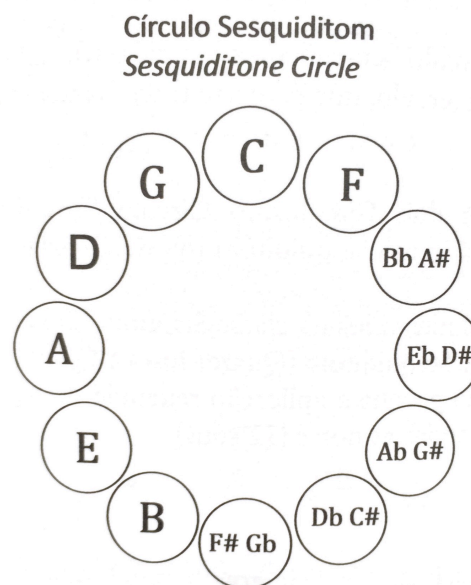


Figura 10: Círculo Sesquiditom (formado exclusivamente por intervalos de quinta ou quarta)²⁰

A seleção de uma estrutura intervalar, ou mesmo um tipo de intervalo único para a criação de motivos melódicos é um recurso amplamente utilizado inclusive para a prática da improvisação. Embora tenha relação com o conteúdo referido no item 5.1.1., aqui se está privilegiando a perspectiva melódica (e não harmônica) do tema. Trata-se de conteúdo que, por si só, poderia render uma extensa pesquisa, porém, aqui, buscaremos trazer objetivamente algumas abordagens possíveis visando ao ato improvisatório.

¹⁸ HERRLEIN, Julio. *Harmonia combinatorial: conceitos e técnicas para composição e improvisação*, Porto Alegre, ed. do autor, 2011, p. 20

¹⁹ *Ibidem*, p. 21

²⁰ *Ibidem*, p. 22

1.3.1. Estruturas intervalares

Conforme já mencionado anteriormente, Jon Damian sugere a criação de estruturas de três notas a partir da seleção de dois intervalos, conforme disposto graficamente na imagem reproduzida abaixo:

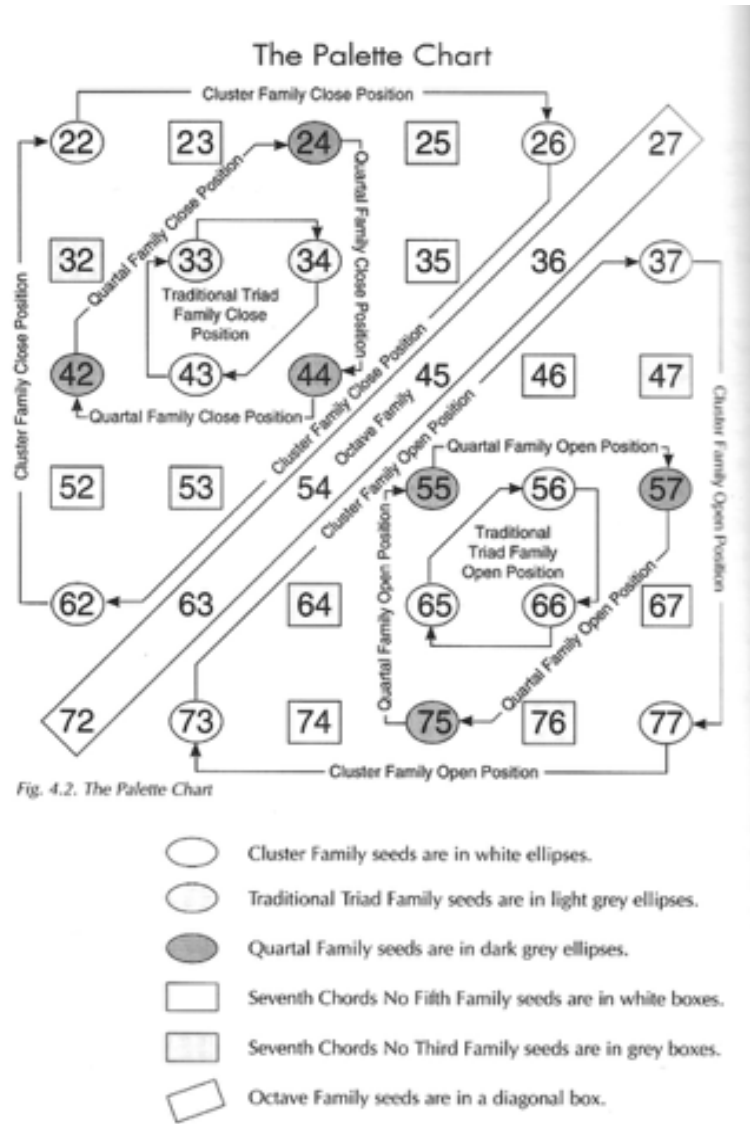


Figura 11: Paleta Gráfica – conjuntos (sementes)²¹

O estudo melódico desses conjuntos de dois intervalos (sementes), conforme aponta o autor, pode ser realizado diatonicamente. Isto é, selecionando uma dupla de intervalos para tocar a partir de cada um dos graus de uma escala. É o que observamos no exemplo abaixo:

²¹ DAMIAN, Jon. *The guitarist's guide to composing and improvising*. Boston, MA: Berklee Press, 2001 p. 84

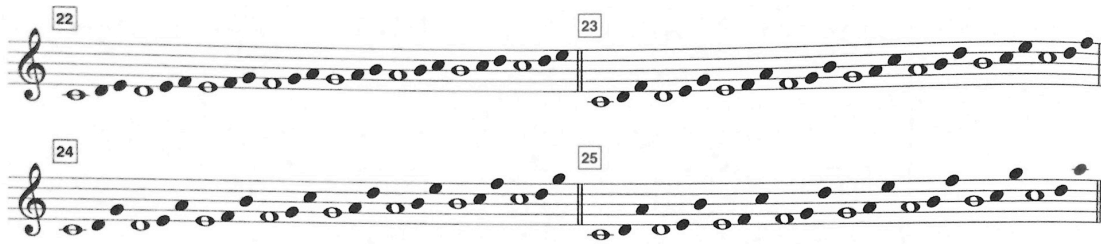


Figura 12: Estudo melódico das estruturas intervalares 22, 23, 24 e 25 sobre Dó Maior²²

Resulta da execução de tais estruturas a formação de uma *sequência*. Segundo Mark Levine, “*uma sequência melódica é a repetição de uma frase em uma altura diferente (...). As frases não precisam apresentar a mesma estrutura intervalar, mas usualmente apresentam o mesmo formato*”²³. Conclui-se, portanto, que o estudo dessas estruturas rígidas podem conduzir a um domínio da formação escalar, permitindo ao improvisador a criação de sequências melódicas com maior ou menor grau de liberdade, conforme queira.

Avançando na utilização desse recurso, Mark Levine aponta que as sequências melódicas podem ser um caminho para a linguagem *outside*, ou, em outras palavras, extrapolar os limites diatônicos:

...sequências são uma boa maneira de tocar *outside* sobre progressões harmônicas, porque os ouvidos assimilam sua estrutura interna e permanecem com alguma referência enquanto a harmonia se torna menos clara.²⁴ (Trauçãõ livre)

Um exemplo bastante claro é a passagem indicada pelo autor, extraída de um solo do pianista Mulgrew Miller sobre o tema “*Wingspan*”, reproduzida abaixo:

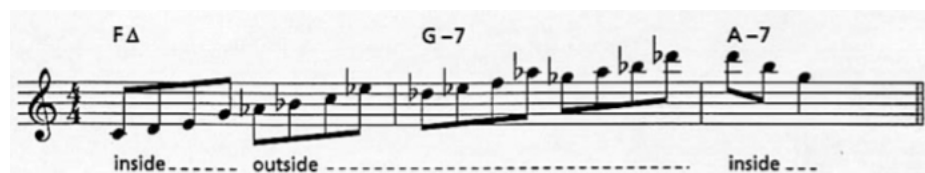


Figura 13: Sequência não diatônica com estrutura intervalar idêntica²⁵

²² DAMIAN, Jon. *The guitarist's guide to composing and improvising*. Boston, MA: Berklee Press, 2001 p. 42

²³ LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*, Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995, p. 114

²⁴ *Ibidem*, p. 185

²⁵ *Idem*

Conforme se vê, a sequência inicial de quatro notas é transposta para diferentes alturas com a mesma configuração intervalar: 2ª Maior; 2ª Maior; e 3ª menor. Ao realizar a transposição sem nenhum ajuste na qualidade dos intervalos, preservando a mesma distância entre as notas, atinge-se o resultado de extrapolar o âmbito diatônico.

1.3.2. Nicolas Slonimsky e os padrões melódicos

Ao abordarmos a temática da criação de motivos melódicos a partir de estruturas intervalares fixas, não podemos deixar de mencionar a obra de Nicolas Slonimsky e sua gigantesca contribuição sobre o tema. Embora sem a profundidade merecida, buscaremos, em alguma medida, esclarecer seu método para a construção de padrões melódicos.

Em sua obra *Thesaurus of scales and melodic patterns*, Slonimsky explica que “os intervalos básicos são considerados frações de uma ou mais oitavas”²⁶. Significa dizer que os intervalos básicos que darão início ao processo de criação de um padrão melódico são obtidos a partir da divisão de uma ou mais oitavas em frações iguais. Por exemplo, tomando uma oitava de dó a dó, dividindo-a em duas porções iguais (seis semitons cada), obteremos as notas: DÓ; FÁ# (seis semitons entre a primeira e a segunda nota); e DÓ (completando mais seis semitons entre a segunda e a terceira nota).

Equal Division of One Octave into Two Parts

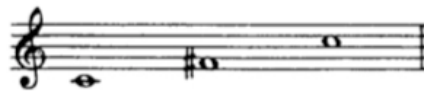


Figura 14: Divisão da oitava em duas partes²⁷

Selecionados os intervalos básicos, a criação do padrão melódico ocorre por intermédio do acréscimo de notas seguindo uma série de operações possíveis indicadas pelo autor, quais sejam: (a) interpolação (inserção de uma ou mais notas entre os intervalos principais); (b) infrapolação (adição de uma nota abaixo de um intervalo principal); (c) ultrapolação (adição de uma nota acima do próximo intervalo

²⁶ SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*, New York, NY: Amsco, 1986, p. ii

²⁷ *Ibidem*, p. 1

principal). Essas três operações, ainda, podem ser combinadas, gerando os processos de: infra-interpolação; infra-ultrapolação; e infra-inter-ultrapolação²⁸. É o que se resume na imagem abaixo:



Figura 15: Processos de adição de notas aos intervalos principais²⁹

Conforme já é possível vislumbrar, a infinidade de combinações possíveis conduz a uma variedade de sonoridades incontáveis, para muito além das escalas predominantemente utilizadas em linguagem tonal. Apenas a título ilustrativo, e sem fazer jus à profundidade do material, observemos os dois primeiros padrões melódicos desenvolvidos por Slonimsky a partir da divisão da escala em duas partes iguais com a interpolação de uma única nota:



Figura 16: Padrões melódicos de Nicolas Slonimsky³⁰

²⁸ SLONIMSKY, Nicolas. *Thesaurus of scales and melodic patterns*, New York, NY: Amsco, 1986, p. ii

²⁹ *Idem*

³⁰ *Ibidem*, p. 1

Essas são, portanto, algumas abordagens possíveis envolvendo a criação de motivos melódicos a partir de estruturas intervalares pré-definidas. Tal procedimento esteve presente nos primeiros momentos do processo de composição da música “Quintal” e é mais uma ferramenta amplamente utilizada em improvisação. As estruturas intervalares, além de permitirem o estudo mecânico no instrumento, podem conferir coesão ao discurso musical e, ainda, apontarem novos caminhos por intermédio dos processos de variação e desenvolvimento, revelando novos horizontes ao improvisador.

1.3.3. Referências Musicais

Novamente, importante citar a influência do guitarrista Jonathan Kreisberg no que diz respeito a criação de frases e formação de seqüências que, de alguma maneira, remetem a ideia de estruturas intervalares recorrentes. Nesse sentido, vale mencionar um pequeno trecho do solo realizado no tema “*The Spin*”, de seu álbum “*Wave upon wave*”:

Figura 17: Passagem do solo de Jonathan Kreisberg em “*The Spin*”³¹

³¹ CORBIN, Hugo. KREISBERG, Jonathan. *Jonathan Kreisberg: offerings of note*, New For Now Music, 2017, p.124

Conforme se vê da partitura acima, os três primeiros compassos dessa passagem iniciam com a mesma estrutura intervalar transposta, servindo de motivo propulsor para a criação de cada uma das frases executadas. Esse procedimento esteve na base do processo composicional de “Quinta”.

1.4. AWAKE

O quarto e último tema a compor o álbum “Fragmentos” apresenta um processo composicional bastante distinto dos demais. Sua criação não está amparada em algum procedimento improvisatório, mas, sim, em um modelo eminentemente composicional, que é a utilização de séries de doze sons.

Embora extrapole parcialmente o foco da investigação até aqui proposta (a improvisação), realizamos a análise desta composição, uma vez que é também objeto deste trabalho um memorial descritivo e a pesquisa sobre o processo composicional de cada um dos temas.

1.4.1. Método dos doze sons

A composição a partir de séries de doze sons remonta ao método proposto por Arnold Schoenberg, que consiste em “*uma forma de atonalismo baseado na ordenação sistemática das doze notas da escala cromática*”³² (tradução livre). Embora tal método não tenha sido empregado com o rigor dos compositores do início do século XX, é válido observarmos alguns dos procedimentos daí extraídos. Vejamos, de maneira bastante sintética, o que nos ensina a literatura a respeito:

A base da composição de doze sons é uma série formada pelas doze alturas da escala cromática arranjadas em uma ordem definida pelo compositor e produzindo uma sequência específica de intervalos. (...) as notas da série podem ser usada tanto sucessivamente, como melodia, ou simultaneamente, como harmonia ou contraponto (...). A série pode ser usada não apenas em sua forma original, mas também em inversão, retrogradação, e retrogradação invertida, além de quaisquer das doze transposições dessas quatro formas.³³ (Tradução livre).

³² BURKHOLDER, J. Peter. *A history of western music*, 9ª ed., New York, W. W. Norton & Company, 2014, p. 813

³³ Ibidem, p. 820

No caso do tema em análise, a série original de doze sons vem exposta na melodia da parte “A” da música. O processo composicional, portanto, teve seu início na construção (intencional) de uma melodia que empregasse todas as doze alturas do sistema temperado (série dodecafônica), a saber: E, C, B, A, G, F#, D, Eb, Bb, Ab, F, C#. É o que se observa no seguinte excerto de partitura:



Figura 18: Série original do tema “Awake”

O segundo momento da composição passou pela harmonização desse trecho de melodia. Para tanto, desvinculou-se a harmonia da série de doze sons. Significa dizer que foram empregadas tríades e tétrades obtidas livremente, considerando os modos oriundos das escalas maior e menor melódica, bem como a sonoridade implícita ou sugerida pelos intervalos da melodia.

Na sequência - e retomando o material musical fornecido pela série de doze sons -, construiu-se a matriz de variações da série original a fim de encontrar outras formas possíveis (formas transpostas, retrógradas, invertidas, etc.) que dessem continuidade ao que estava escrito até então. Resultou daí a seguinte matriz que serviu como uma espécie de coleção de sons para a composição do tema:

	I ₀	I ₈	I ₇	I ₅	I ₃	I ₂	I ₁₀	I ₁₁	I ₆	I ₄	I ₁	I ₉	
P₀	E	C	B	A	G	F#	D	D#	A#	G#	F	C#	R₀
P₄	G#	E	D#	C#	B	A#	F#	G	D	C	A	F	R₄
P₅	A	F	E	D	C	B	G	G#	D#	C#	A#	F#	R₅
P₇	B	G	F#	E	D	C#	A	A#	F	D#	C	G#	R₇
P₉	C#	A	G#	F#	E	D#	B	C	G	F	D	A#	R₉
P₁₀	D	A#	A	G	F	E	C	C#	G#	F#	D#	B	R₁₀
P₂	F#	D	C#	B	A	G#	E	F	C	A#	G	D#	R₂
P₁	F	C#	C	A#	G#	G	D#	E	B	A	F#	D	R₁
P₆	A#	F#	F	D#	C#	C	G#	A	E	D	B	G	R₆
P₈	C	G#	G	F	D#	D	A#	B	F#	E	C#	A	R₈
P₁₁	D#	B	A#	G#	F#	F	C#	D	A	G	E	C	R₁₁
P₃	G	D#	D	C	A#	A	F	F#	C#	B	G#	E	R₃
	RI₀	RI₈	RI₇	RI₅	RI₃	RI₂	RI₁₀	RI₁₁	RI₆	RI₄	RI₁	RI₉	

Figura 19: Matriz de variações da série original grifada em amarelo (P₀)

A partir da pesquisa de cada uma das possibilidades apresentadas na matriz, selecionou-se uma delas para compor a melodia da parte “B” do tema. Trata-se da “RI7”, que consiste no retrógrado invertido da modulação de número sete, composta pelas seguintes alturas: D, A#, G, F, C, C#, A, G#, F#, E, D#, B. Vejamos na partitura:

Figura 20: Série RI7 empregada na parte “B” do tema “Awake”

O mesmo procedimento de harmonização livre foi empregado, de modo que o uso do método serial limitou-se à criação das melodias apontadas. Conforme dito inicialmente, não se trata de uma composição dodecafônica ao estilo do começo do século XX. As séries não foram adotadas como um limite intransponível ao processo de composição, mas apenas como um mote, uma fonte de inspiração e criatividade para a expressão artística dentro da estética e linguagem desejadas.

Por fim, ainda no que se denominou parte “B” do tema, temos mais um aproveitamento dos materiais fornecidos pela matriz serial. Os compassos que se seguem ao excerto mostrado anteriormente constituem a utilização parcial da P10 (modulação da série original), com as seguintes alturas: D – A# – A – G – F – E. Dessa vez, as notas foram utilizadas como tônicas dos acordes executados na harmonia, encerrando a utilização do método serial nesta composição e abrindo passagem para a parte “C” do tema, cuja composição se deu de maneira livre, uma vez que o material musical até então construído já apontava caminhos e sugeria ideias a serem perseguidas. Na partitura:

Figura 21: Alturas extraídas da P10 utilizada como tônica dos acordes que encerram a parte “B” do tema

Vale mencionar que o resultado obtido apresenta um forte caráter tonal, já que é possível identificar centros tonais bem estabelecidos em cada passagem da música. Isso reforça o afastamento da composição serial estrita. Em decorrência desse caráter tonal, foram feitos ajustes de enarmonia na escrita da partitura (como, por exemplo, a escrita do Bb em lugar do A#) a fim de conferir clareza e sentido inclusive para a leitura dos músicos e para a prática da improvisação.

2. DA COMPOSIÇÃO AO ARRANJO

Finalizada a etapa de criação e composição dos temas, é chegado o momento de colocá-los na perspectiva da execução em conjunto. Daí a importância de analisarmos o processo de construção dos arranjos, sendo um arranjo musical “a organização dos elementos, a função de cada instrumento e a preparação de uma composição musical para a execução por um grupo específico de vozes ou instrumentos musicais(...)”³⁴.

2.1. NOTAÇÃO, LIBERDADE E INTERPRETAÇÃO

Sobre esse processo, é importante destacar que a liberdade e a improvisação foram as premissas fundamentais que nortearam a criação dos arranjos. Não foram elaborados arranjos escritos previamente em notação musical para serem entregues aos músicos que viriam a executar os temas, mas apenas a partitura contendo melodia principal e indicações de harmonia cifrada. Além disso, foram compartilhadas gravações guias contendo a execução dos temas (melodia e harmonia) na guitarra.

As principais indicações de arranjo pré-definidas foram compartilhadas de maneira textual – comentários escritos nas próprias partituras ou em documentos separados. Tais indicações, de um modo geral, apontavam: convenções (momentos a serem executados por todos os integrantes); passagens de melodia a serem executadas por algum instrumento que não a guitarra; espaço para o improviso de

³⁴ Afinal, o que é um arranjo musical? *SESC São Paulo*, 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10461_AFINAL+O+QUE+E+UM+ARRANJO+MUSICAL>. Acesso em: 08 de maio de 2021.

algum solista específico; entre outros assuntos bastante voltados para o aspecto macro da execução, sem um detalhamento rigoroso. Vejamos alguns exemplos:

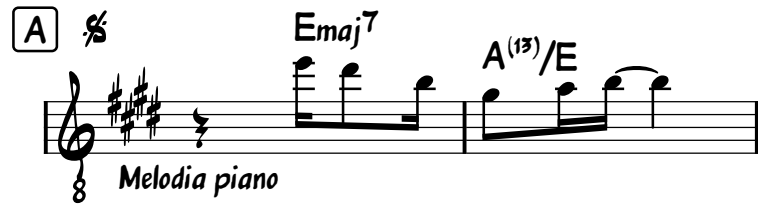


Figura 22: Indicação de melodia a ser executada somente pelo piano na partitura do tema “Novelo de Lã”



Figura 23: Exemplo de comentário na partitura – passagem a ser executada por todos os integrantes no tema “Novelo de Lã”

Sempre nas modulações métricas, vamos procurar fazer isso de maneira gradual, ir “entregando” o pulso do próximo compasso, não de forma abrupta (como foi na guia)

Figura 24: Exemplo de comentário textual sobre o arranjo da música “Tuesday” compartilhado com os músicos

Portanto, à exceção de algumas indicações gerais exemplificadas acima - e que não foram numerosas -, buscou-se conferir liberdade de interpretação aos músicos convidados. O desejo era fazer aflorar as diferentes leituras que cada instrumentista, com suas influências e referências, traria para a execução em conjunto.

Além disso, também se buscou dar liberdade para que cada integrante do grupo manifestasse a intenção de contribuir ao seu modo nas passagens pelas quais se sentiu mais interessado/desafiado. Esse processo tem relação com a ideia de que o músico, da perspectiva do seu instrumento, terá uma leitura diferenciada

sobre o material que lhe é entregue pelo compositor, enriquecendo o arranjo a partir do conhecimento das especificidades técnicas do seu instrumento, bem como de suas próprias habilidades de execução.

Muitos exemplos oriundos da pluralidade dessas leituras individuais - e que terminaram cristalizados nos arranjos e nas gravações - podem ser mencionados. Citamos apenas três exemplos de contribuições essencialmente individuais de cada instrumentista e que não foram cogitados pelo compositor no momento da criação dos temas: a) execução em uníssono entre piano e guitarra da passagem em tercinas na parte “C” do tema “Tuesday”; b) *walking bass* (baixo executando uma nota por unidade de tempo do compasso) na parte “B” do tema “Quintal”; c) execução da bateria com as mãos nos tambores ao invés de baquetas na parte inicial do tema “Novelo de Lã”.

Esses são apenas alguns exemplos pontuais das inúmeras contribuições que foram levadas pelos músicos ao momento do ensaio e repercutiram no arranjo, para além, é claro, da definição de suas próprias linhas melódicas individuais, escolhas rítmicas, harmônicas e interpretativas. É importante ressaltar que esse modelo de trabalho somente se mostrou viável em razão do comprometimento de cada instrumentista em estudar previamente os temas e, acima de tudo, pela confiança na qualidade excepcional dos músicos convidados e sua entrega para a realização deste trabalho.

2.2. PRÁTICA EM CONJUNTO

Um outro recorte possível na criação dos arranjos, posterior ao momento de absorção individual de cada músico, está no surgimento de ideias a partir da interação em conjunto. Em outras palavras, o momento de encontro e testagem de todas as ideias previamente concebidas faz surgir novas possibilidades para o arranjo.

A interação entre os músicos no momento do ensaio faz com que o intercâmbio de ideias conduza a ajustes de compatibilização de todos esses materiais musicais. Além disso, a absorção da ideia de um instrumentista por outro vai dando uniformidade e coesão ao arranjo.

Nesse sentido, muitas das convenções rítmicas que ocorrem no acompanhamento das melodias dos temas tiveram surgimento nessa etapa. É o que

ouvimos, por exemplo, logo no início da exposição do tema em “Quintal”, momento em que podemos ouvir ataques pontuais realizados por toda a seção rítmica. Outro exemplo ocorre em “Tuesday”, ao final de cada uma das repetições da parte “A”, quando temos um ataque da seção rítmica no segundo tempo do compasso.

Para além das convenções pontuais, também ajustes de dinâmica e mesmo decisões sobre questões estruturantes das músicas foram tomadas no momento da prática em conjunto. É o que se passou, por exemplo, com o tema “Awake”. Inicialmente concebido para ser executado com “*swing feel*”, remetendo ao jazz tradicional, teve sua concepção rítmica totalmente repensada a partir da sensação coletiva de que o ritmo melódico e harmônico não estavam se desenvolvendo adequadamente naquele estilo e andamento. Resultou que, a partir de uma sugestão de *groove* do contrabaixo – que se ouve logo após a introdução de piano solo –, abriu-se caminho para uma nova interpretação do tema, que veio a se tornar definitiva.

Por fim, outro aspecto decisivo para a conformação dos arranjos e da própria estrutura formal das músicas é a prática do improviso. Sobre isso, segue a análise no próximo tópico.

2.3. O PAPEL DO IMPROVISO NA CONFORMAÇÃO DO ARRANJO

A prática da improvisação, além de ter sido determinante na composição dos temas, também apresenta papel decisivo na conformação da sua estrutura formal. Escolhas como: sequência harmônica sobre a qual se improvisa, número de repetições da estrutura do improviso, sinalização para os demais músicos sobre a chegada da próxima seção, entre outras, tiveram por base a prática da improvisação. A esse respeito, é válido registrar algumas das decisões tomadas em conjunto e que se situam em uma zona de intersecção entre arranjo e composição.

Uma delas está relacionada com a seção de improviso no tema “Tuesday”. Originalmente, planejou-se que os solos de guitarra e piano ocorreriam sobre as estruturas das partes “A” e “B” da música, sendo o solo de contrabaixo reservado para a estrutura da parte “C”. A primeira modificação ocorreu por sugestão do pianista, Cristian Sperandir, que manifestou interesse em realizar o solo sobre a harmonia inicial da coda, ao final do tema (A7M – Dm(b13)/A). Tal modificação repercutiu de forma bastante significativa na estrutura formal da música, já que fez

surgir um novo momento de improviso até então não cogitado, ao final do tema, separando os solos de guitarra e contrabaixo do solo de piano. Além disso, após algumas rodadas de improviso no ensaio, decidiu-se que o solo de guitarra ocorreria exclusivamente sobre a estrutura da parte “A” da música, a qual se entendeu mais favorável à formação de um ciclo harmônico sobre o qual improvisar.

Outra decisão oriunda da prática do improviso e que repercutiu na estrutura formal do tema ocorreu na música “Awake”. Optou-se por encerrar o improviso do piano na metade da seção “C”, resultando daí que a reexposição do tema se deu apenas de forma parcial. Tal escolha se deve à sensação de que os improvisos estariam se alongando demasiadamente e, em sendo uma música de andamento mais vagaroso, mostrou-se uma solução adequada.

Além de escolhas que repercutiram na própria estrutura das músicas, é interessante registrar alguns procedimentos adotados dentro dos improvisos de cada instrumentista com o intuito de sinalizar para os demais músicos a finalização do solo e a chegada de uma nova seção. Isso se deve ao fato de que algumas das seções de improviso não foram previamente delimitadas em número de repetições, mantendo-se em aberto para que o instrumentista desenvolvesse a narrativa de seu solo.

Assim, por exemplo, é que se estabeleceu previamente que a execução de determinados materiais musicais indicavam o encerramento do improviso. Como exemplo, vale citar o final do solo de bateria no tema “Novelo de Lã”. Os ataques no prato com som interrompido acompanhando a convenção que estava sendo executada pelos demais integrantes apontam o final do solo e o momento de executar a frase derradeira da música. Em sentido semelhante, ao final do solo de piano em “Tuesday”, a execução dos trinados na região grave do piano comunicam a finalização do improviso e a retomada da melodia final da coda.

Esses são exemplos, portanto, de alguns dos tantos pontos de contato entre a prática improvisatória, o arranjo e a composição. Trata-se, porém, não mais de uma análise prospectiva do compositor, ou de que maneira as ferramentas de improviso levaram à criação de uma obra musical idealizada. É, na verdade, a improvisação - sob a perspectiva do conjunto musical - exercendo sua influência sobre aquele material já composto e idealizado.

3. DO ENSAIO À GRAVAÇÃO

Superada a etapa de composição, os materiais musicais e apontamentos sobre os arranjos foram imediatamente compartilhados com os demais músicos integrantes do projeto, o que ocorreu em meados do mês de março de 2021. Iniciou-se, então, o trabalho individual de cada músico para absorver os temas e preparar-se para a sua execução em conjunto.

Tendo em vista a pandemia ainda em curso – e agravada - no ano de 2021, adiou-se o máximo possível a realização de um primeiro ensaio, bem como a data das gravações. Estabeleceu-se, então, um cronograma levando em conta o cenário da pandemia, o calendário acadêmico, as disponibilidades dos músicos e a viabilidade financeira do projeto.

Assim, todo o processo de criação coletiva descrito no capítulo anterior teve início no primeiro e único ensaio realizado com o grupo completo no dia 23 de abril de 2021, com duração de três horas. Esse encontro ocorreu no estúdio TecAudio, em Porto Alegre/RS, com a adoção de todas as medidas de segurança possíveis. A etapa de gravação foi agendada para os dias 25, 26 e 27 de abril de 2021, no Estúdio Cia A3, em Osório/RS. O primeiro desses três dias foi dedicado à montagem dos equipamentos, passagem de som e preparação do estúdio. Nos dois últimos dias é que se realizaram as gravações de fato.

Foram três dias de trabalho muito intenso, com dedicação e foco total aos temas que seriam gravados. Em razão do pouco tempo de ensaio e preparação, ao longo do processo de gravação também se foi buscando aparar arestas nos arranjos, aperfeiçoar aspectos da execução e o entrosamento entre os integrantes do grupo. Para tanto, a realização de diversos takes, a audição desses takes, bem como a comunicação entre os músicos foram essenciais.

As gravações foram realizadas ao vivo, isto é, com os músicos tocando simultaneamente. Essa escolha se deve à linguagem e à estética da música proposta, de maneira que favorece a interação musical entre os instrumentistas. Em contrapartida, aumenta a responsabilidade de cada integrante no momento da gravação, já que a execução do take não é individual e um erro pode anular a performance de todos os demais.

Do ponto de vista individual, posso afirmar que foi um aprendizado imensurável compartilhar música com músicos tão qualificados, experientes e

generosos. Ainda maior do que a satisfação com os resultados obtidos e ver que todo o planejamento se concretizou de forma muito positiva, é a satisfação por carregar essa experiência em minha formação musical e pessoal.

4. CONSIDERAÇÕES PESSOAIS

Realizada a análise de todo o processo de desenvolvimento do álbum sob um viés predominantemente técnico e teórico-musical, sente-se a necessidade de compartilhar aspectos que transbordam essa perspectiva. Escolhas artísticas, estéticas e mesmo trajetórias pessoais que permeiam o ato criativo também são decisivos na obtenção do resultado final - com todas as suas imperfeições, erros e acertos.

Nesse sentido, a escolha do nome da obra – “Fragmentos” – parece um bom ponto de partida. Em uma primeira análise, a ideia de reunir fragmentos pode ser compreendida de maneira bastante literal, já que todas as composições que integram este trabalho tiveram longa vida na condição de pequenos fragmentos incompletos. A exemplo disso, uma das passagens do tema “Novelo de lã” tem seu primeiro registro informal realizado em dezembro de 2015 – uma gravação em vídeo compartilhada em uma rede social (sendo sua criação provavelmente anterior a essa data). É interessante pensar o papel dessas ferramentas na preservação de ideias e memórias que provavelmente não resistiriam à passagem do tempo em outro meio físico ou digital.

Sob outra perspectiva, menos literal e mais introspectiva, esses fragmentos representam minha relação com a música, que durante muitos anos teve de disputar espaço com outra formação e outra profissão, restando por vezes interrompida. A entrada na Faculdade de Música da UFRGS em 2016, aos 27 anos, representa a retomada definitiva dessa relação e a escolha por abandonar tudo aquilo que até então a tornava fragmentada. É um processo de libertação constante, diário, por vezes acidentado, mas não menos satisfatório.

Por essa razão, a finalização desta etapa do desenvolvimento artístico-musical que vem sendo por mim percorrida ao longo do período de graduação em música se mostrou a oportunidade para consolidar essa trajetória. O trabalho de conclusão, a gravação de uma obra e a concretização de um projeto artístico

representam o êxito dessa jornada em busca de todos os fragmentos passados – musicais e pessoais.

A produção deste trabalho, contudo, além de pontuar a finalização de uma etapa, lança o olhar para o futuro. Iniciam-se agora os planos de lançamento e divulgação do trabalho para fazer deste, não um acontecimento pontual, mas um longo e novo caminho a ser percorrido.

5. PARTITURAS

As partituras apresentadas nas páginas a seguir são aquelas utilizadas como referência para a performance dos músicos nas gravações. O número de repetições das seções de improviso e pequenas diferenças interpretativas decorrentes de combinações entre os músicos não foram necessariamente registradas nestas transcrições.

Novelo de Iã

Eduardo Xavier

♩ = 105

Intro

A

Melodia piano

Melodia guitarra

(B/A Amaj7 C#m/A B/A D#m7(-5)/A C#m/A E/A C#m/A)

B

C#m7 A/C#

A Am⁽⁷⁺⁾/B Drum fill

E7M Am⁶/E E⁶ Am⁶⁽⁷⁺⁾/E To Coda

E^(6,9) Am/E

C G#m G7alt G#m G7alt C#m Samba

F#7sus⁴ Cm Ebm

D7⁽¹¹⁺⁾ F7⁽¹¹⁺⁾

Emaj⁷ A⁶/E Emaj⁷ A⁽¹³⁾/E Emaj⁷ A⁽¹³⁾/E Emaj⁷ A⁽¹³⁾/E

A Emaj7 A⁽¹³⁾/E Emaj7 A⁽¹³⁾/E

8 Improvisos (baixo - guitarra - piano)

Emaj7 A⁽¹³⁾/E Emaj7 A⁽¹³⁾/E

G#m⁽¹¹⁾ Gmaj7⁽¹¹⁺⁾ G#m⁽¹¹⁾ Gmaj7⁽¹¹⁺⁾ F#m⁽¹¹⁾ F^(1yd)

(B/A Amaj7 C#m/A B/A D#m7(-5) C#m/A E/A C#m/A)

B A^(1yd) E

C#m7 A/C# A Am⁽⁷⁺⁾/B

E7M Am⁶/E E⁶ Am⁶⁽⁷⁺⁾/E

E7M Am⁶/E E⁶ Am⁶⁽⁷⁺⁾/E D.S. al Coda

E^(6,9) Am/E

Vamp até cue para final (solo de bateria)

E^(6,9) Am/E G#m G E

Tuesday

Eduardo Xavier

♩ = 170

Intro

E Bm⁷ A G⁹ E Bm A G⁹ F#m⁷ F⁷M

A

E Bm⁷ A G⁹ E Bm A G⁹ F#m⁷ F⁷M

2.

F#m F⁷M

B

A A/G F#m Dm⁶

A⁹/C# C⁶ G/B A

F#m⁷ F⁷M F#m⁷ G A

A

A' E Bm A G⁹

E Bm A G7(#11) To Coda

C ♩ = ♩ C^(lyd) Am⁷ F#m⁷ Bb7⁽¹³⁾

E (F#m) (E/G#) (A) Bm

A (E/G#) (F#m) (E) D A

E Bm⁷ A G⁹

E Bm A G⁹ F#m⁷ F7M F7M F7M F7M

E Bm⁷ A G E Bm⁷ A G

Improvise (guitarra)

E Bm⁷ A G E Bm⁷ A A/G F#m⁷ F^(lyd)

Improvise (baixo)

C^(lyd) Am⁷ F#m⁷ Bb7⁽¹³⁾

E Bm A G

E Bm⁷ A G⁹

E Bm A G⁹ F#m⁷ F^{7M} F^{7M} F^{7M} F^{7M} D.S. al Coda

A^{7M} Dm^{(b13)/A}

Vamp solo piano

A^{7M} Dm^{(b13)/A} A^{7M} Dm^{(b13)/A}

A^{7M} Am^{(13)/E} E

B^{7(b9)/E} E *Rallentando*

Quintal

Eduardo Xavier

A
♩ = 170 A(lyd)

G(lyd)
 Em F/E Cmaj7
 A(lyd)
 G(lyd)
 Em F/E Cmaj7
 Cmaj7
 Em
 Eb(lyd)
 Gm

Ealt

B

C#m *Am7+*

Em *Dm* *To Coda*

C

A *Dm/A* *A* *Dm/A*

A *Dm/A* *A* *Dm/A*

Dm *C/E* *F* *G* *Gm* *F7M* *E7sus4*

A *Dm/A* *A* *Dm/A*

A *Dm/A*

A *Dm* *Dm/C#* *F/C* *Bm7(b5)*

Bb7M F/A E7sus4 E7(b9,13)

A' A(lyd)

G(lyd)

Em F Cmaj7

SOLOS A(lyd) G(lyd)

Em F C7M

C#m Am Em Dm

A Dm/A A Dm/A

A Dm/A A Dm/A

APÓS SOLOS A Dm/A A Dm/A

A Dm/A

A Dm/A

Dm Dm/C# F/C Bm7(b5)

Bb7M F/A E7sus4 E7(b9,13) D.C. al Coda

A Dm/A A Dm/A

Dm C/E F G

Gm F7M C#7(b13) F#m

Vamp (solo de bateria)

Awake

Eduardo Xavier

INTRO Piano solo (*rubato*)

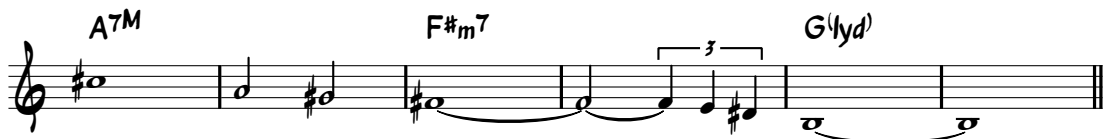
$\text{♩} = 110$ C7M



A Banda

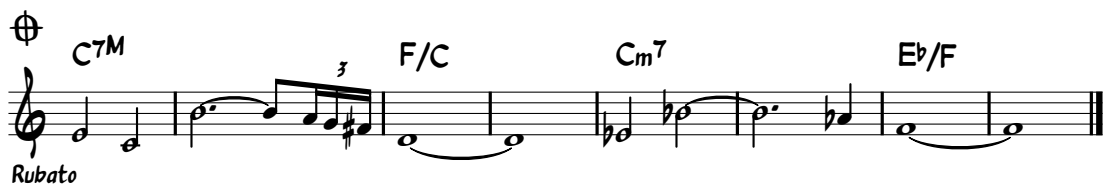
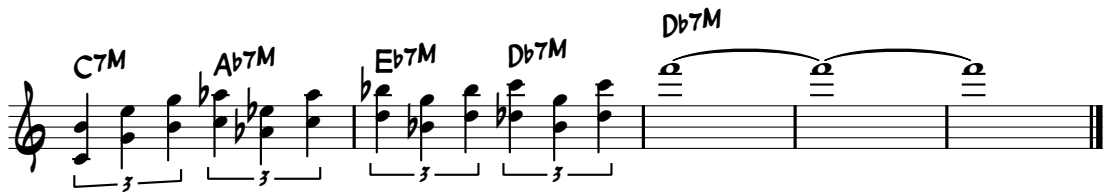
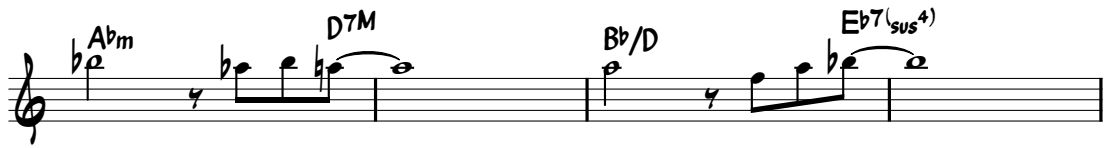


B B \flat /D



C A7M





CONCLUSÃO

A investigação proposta ao analisar cada uma das etapas de desenvolvimento deste trabalho artístico (desde a composição até o ato da gravação) é, em última análise, uma busca por ordenar procedimentos que, na prática, ocorrem de maneira dispersa e intuitiva. Não significa, contudo, a subversão da realidade, mas um olhar aproximado para melhor compreendê-la.

Nesse processo de ordenação do conhecimento, o aprendizado é uma consequência inevitável. Do ponto de vista individual, revelações sobre aspectos pessoais se descortinam e permitem o aprofundamento de práticas positivas, bem como a revisão de práticas negativas. Sob a perspectiva coletiva e refletindo sobre a pertinência do trabalho com as diversas áreas do conhecimento musical abordadas, acredita-se que essa visão analítica facilita o compartilhamento do processo criativo – assunto que muitas vezes é predominantemente subjetivo.

Pontualmente sobre a prática da improvisação – o fio condutor proposto para guiar essa jornada -, algumas conclusões se sobressaem. A dedicação ao conhecimento dessa prática pode fornecer caminhos a quem busca criar. Além disso, a familiaridade com aspectos da música improvisada contribuem para a comunicação com outros músicos, acelerando inclusive a conformação de arranjos não improvisados.

Por fim, uma conclusão necessária, sobretudo em tempos de isolamento: a importância do coletivo. Todo o processo de busca e ordenação do conhecimento individual deságua naquele instante em que fazemos música com e para outros. Reconhecer o papel do outro no fazer musical, seja ouvinte ou intérprete, é também o fio condutor deste trabalho, que só foi possível com a força e a contribuição de grandes músicos.

REFERÊNCIAS

Afinal, o que é um arranjo musical? **SESC São Paulo**, 2016. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10461_AFINAL+O+QUE+E+UM+ARRANJO+MUSICAL. Acesso em: 08 de maio de 2021.

BURKHOLDER, J. Peter. **A history of western music**, 9ª ed., New York, NY: W. W. Norton & Company, 2014.

DAMIAN, Jon. **The guitarist's guide to composing and improvising**. Boston, MA: Berklee Press, 2001.

GALLEGO SÁNCHEZ, Maria Angela. Tempo, ritmo y estructura en la obra de Elliot Carter: el cuarteto de cuerda nº 4. **Universidade de Évora**, Évora, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/22903>. Acesso em: 17 out. 2020.

GUITAR Etude #1 by Julian Lage. Intérprete: Julian Lage. [S. l.: s. n.], 2010. Disponível em: <https://youtu.be/SdedBrenPsk>. Acesso em: 19 out. 2020.

HERRLEIN, Julio. **Harmonia combinatorial**: conceitos e técnicas para composição e improvisação. 1. ed. Porto Alegre: Ed. do autor, 2011.

HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes. **Intro to polyrhythms**: contracting and expanding time within form. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2009.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1995.

MAGADINI, Peter. **Polyrhythms**: the musician's guide. Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishing Corporation, 1993.

PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia no século XX**: aspectos criativos e prática. São Paulo: Via Lettera, 2012.

SLONIMSKY, Nicolas. **Thesaurus of scales and melodic patterns**. New York, NY: Amsco, 1986.

CORBIN, Hugo; KREISBERG, Jonathan. **Jonathan Kreisberg**: offerings of note. [S. l.]: New For Now Music, 2017.