

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Luciano Soares Virgílio

**A discografia solo de Victor Biglione na década de 1980:
Transcrição, edição de performance e análise de oito temas**

Belo Horizonte
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Luciano Soares Virgílio

**A discografia solo de Victor Biglione na década de 1980:
Transcrição, edição de performance e análise de oito temas**

Dissertação entregue e apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em música.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Doutor Mauro Rodrigues

Apoio:



Belo Horizonte
2018

V816d

Virgílio, Luciano Soares

A discografia solo de Victor Biglione na década de 1980 [manuscrito]: transcrição, edição de performance e análise de oito temas. / Luciano Soares Virgílio. - 2018.

234 f., enc.; il. + 1 CD e 1 DVD

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Guitarristas. 3. Música instrumental. 4. Biglione, Victor. I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno LUCIANO SOARES VIRGILIO, em 29 de agosto de 2018, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Bernardo Vescoyi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Dedicatória

Em especial dedico este trabalho a Marcelo “Bruce” Dantas de Paula (*in memoriam*). Gostaria muito que estivesse por aqui para tocarmos estas músicas juntos.

Dedico também a todos os músicos que com sua arte nos inspiram a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Ao poder criador que nos proporcionou o dom da vida e nos deu o livre arbítrio.

Aos meus familiares, principalmente a meus pais: Antônio Carlos Virgílio (*in memoriam*) e Custódia Soares Virgílio, que sempre deram o apoio fundamental para que eu seguisse meu caminho.

Ao Victor Biglione pela obra que inspirou esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Mauro Rodrigues, meu orientador, pela ajuda e dicas certeiras para os caminhos da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Clifford Hill Korman, orientador na primeira fase do mestrado e co-orientador na fase final.

Aos professores da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, especialmente: Dra. Ana Cláudia Assis, Dra Edite Rocha, Dr. Fausto Borém, Dra Luciana Monteiro, Dr. Mauricio Freire e Dra. Patrícia Furst, pelos ensinamentos nas disciplinas ministradas durante o mestrado, que auxiliaram no processo de pesquisa e elaboração da presente dissertação.

Ao Prof. Dr. Lincoln Andrade pelas valiosas observações feitas durante a banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Fabio Adour pelas orientações sobre harmonia e as observações precisas.

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de fomento concedida, que possibilitou a dedicação a este trabalho.

A todos que de alguma forma auxiliaram na realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO:

O Foco deste trabalho é a produção fonográfica do guitarrista argentino naturalizado brasileiro, Victor Biglione dentro da musica instrumental brasileira na década de 1980.

A transcrição musical, edição de performance e as análises serão as ferramentas usadas para aprofundar o nosso conhecimento sobre a obra de Victor Biglione, buscando um maior entendimento sobre elementos importantes da música instrumental, feita naquela década, destacando elementos como: composição, improvisação, interpretação, performance e equipamentos tecnológicos utilizados para guitarra.

Visamos destacar também como os elementos de música popular brasileira se fundem com elementos do *rock* e do *jazz* dentro da obra de Victor Biglione no período estudado.

Palavras-chave: Música instrumental brasileira. Edição. Guitarra. Análise e transcrição.

ABSTRACT:

In this work we will analyze the music production of the naturalized brazilian guitarist Victor Biglione in the brazilian jazz of 1980s.

Music transcription, performance editing and analysis will be the tools used to deepen our knowledge about Biglione's work and important elements at instrumental music such as: composition, improvisation, interpretation, performance and technological devices.

We also intend to highlight how the elements of Brazilian popular music merge with elements of rock and jazz, inside Biglione's work during the period studied.

Key words: Brazilian jazz. Guitar. Transcription. Editing and analysis.

Conteúdo

INTRODUÇÃO	18
1 – CONTEXTO HISTÓRICO	24
1.1 MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA	24
1.1.1 - <i>O jazz, choro, ragtime, maxixe...</i>	24
1.1.2 - <i>Tudo é Jazz</i>	27
1.1.3 - <i>A estética jazzista na música instrumental brasileira</i>	28
1.1.4 - <i>Fusion</i>	31
1.1.5 - <i>Pequeno cenário da música instrumental na década de 1980 no Rio de Janeiro</i>	33
1.1.6 - <i>A música instrumental e a indústria fonográfica</i>	34
1.2 - A PRODUÇÃO DE UM DISCO	38
1.2.1 - <i>A gravação</i>	38
1.2.2 - <i>A mixagem</i>	40
1.2.3 - <i>A masterização</i>	42
1.3 - DA VIHUELA À GUITARRA	43
1.3.1 - <i>A eletrificação</i>	44
1.3.2 - <i>A guitarra no jazz</i>	45
1.3.3 - <i>A guitarra no Brasil</i>	46
1.3.4 - <i>A tessitura da guitarra</i>	47
1.3.5 - <i>O funcionamento da guitarra</i>	47
1.3.5.1 - <i>Tipos de captadores</i>	48
1.3.5.2 - <i>Amplificadores</i>	52
1.3.5.3 - <i>Processadores</i>	53
1.4 - VICTOR BIGLIONE	54
1.4.1 - <i>Carreira solo</i>	56
1.4.2 - <i>Os álbuns da década de 1980</i>	57
1.4.2.1 - <i>Victor Biglione (1986)</i>	57
1.4.2.2 - <i>Baleia Azul (1987)</i>	58
1.4.2.3 - <i>Quebra-Pedra (1989)</i>	58
2 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	60
2.1 - TRANSCRIÇÃO	60
2.1.1 - <i>Notação em partitura</i>	61
2.1.2 - <i>Notação em tablatura</i>	63
2.1.3 - <i>Edição de performance</i>	65
2.2 - CIFRAS	68
2.2.1 - <i>O padrão de cifragem nas transcrições.</i>	69
2.3 – A TRANSCRIÇÃO PASSO A PASSO	71
2.4 - FUNDAMENTOS PARA A ANÁLISE	74
2.5 - IMPROVISACÃO	76
2.5.1 - <i>Solo versus improvisado</i>	80
3 - ANÁLISES	82
3.1 - ANÁLISE DO ÁUDIO	82
3.1.1 - <i>Sobre a mixagem</i>	82
3.1.2 - <i>Os álbuns em vinil</i>	83
3.1.3 - <i>O CD</i>	84
3.1.4 - <i>Análise de dinâmica</i>	85

3.1.5 - <i>Confecção do timbre da guitarra de Victor Biglione.</i>	86
3.2 – INSTRUMENTAÇÃO	88
3.3 – ASPECTOS TEMPORAIS	89
3.4 - ESTRUTURA E FORMA	90
3.5 - HARMONIA	90
3.6 - MELODIA	91
3.7 - OS SOLOS	92
3.8 - AS COMPOSIÇÕES	94
3.8.1 - <i>Jeane</i>	94
3.8.2 - <i>Caça Níquel</i>	100
3.8.3 - <i>Rumo Certo</i>	105
3.8.4 - <i>Zá Tum</i>	110
3.8.5 - <i>Enseada</i>	115
3.8.6 - <i>Serra do mar</i>	120
3.9 – RELEITURAS...	125
3.9.1 - <i>Invitation</i>	129
3.9.2 - <i>Quebra-Pedra</i>	134
3.10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
4 - REFERÊNCIAS	144
5 - GLOSSÁRIO	150
6 - ANEXOS	157
ANEXO 01 – FICHA TÉCNICA DOS ÁLBUNS DA DÉCADA DE 1980 DE VICTOR BIGLIONE	157
<i>Victor Biglione (1986)</i>	157
<i>Baleia Azul (1987)</i>	158
<i>Quebra-Pedra (1989)</i>	159
ANEXO 02 – DISCOGRAFIA SOLO DE VICTOR BIGLIONE	161
ANEXO 03 – TRILHAS DE CINEMA COMPOSTAS POR VICTOR BIGLIONE	162
ANEXO 04: DISCOGRAFIA SELECIONADA DA MÚSICA INSTRUMENTAL NOS ANOS 1980	163
ANEXO 05: RELAÇÃO DAS CATEGORIAS DE EFEITOS.	167
ANEXO 06 – LEGENDA DOS TIPOS DE NOTAÇÕES USADAS NAS TRANSCRIÇÕES.	170
ANEXO 07 – LEAD SHEET DE <i>INVITATION</i> .	172
7 - APÊNDICES	173
APÊNDICE 01 – FAIXAS DO CD	173
APÊNDICE 02 – TRANSCRIÇÕES	174

Índice de Figuras

Figura 1 - Adesivo central da gravação de 'Livery Stable Blues' da The Original Dixieland 'Jass' Band.	25
Figura 2 - Representação visual da distribuição de instrumentos no campo estéreo. Fonte: GIBSON (1997).	41
Figura 3 - Visão geral de uma mesa de mixagem analógica.	42
Figura 4: Patente de George Beauchamp, para o Rickenbacker Lap steel, arquivada em 1934 e publicada em 1937. Fonte: US Patent Office.	45
Figura 5 - Tessitura de uma guitarra elétrica com 22 casas.	47
Figura 6 - Esquema de montagem de um captador Single coil. Fonte: Denyer 1992.	48
Figura 7 - Esquema de montagem de um captador Humbucker. Fonte: Denyer 1992.	49
Figura 8: Esquema dos controles de uma guitarra modelo stratocaster. Fonte: https://www.fender.com/articles/tech-talk/sounds-aplenty-the-stratocaster-pickup-selector-switch/	51
Figura 9 - Relação da vibração e comprimento da onda com relação a posição dos captadores. B = Bridge, M = Middle e N = Neck - (Ponte, meio e braço). Fonte: BAN (2007).	52
Figura 10 - A Linha 'a' mostra a frequência da fundamental C 131 Hz e 19 de seus harmônicos. A linha 'b' mostra a frequência mais próxima na escala temperada.	52
Figura 11: Ligação guitarra + pedais + amplificador. Fonte: HUNTER (2014).	53
Figura 12 - Exemplo da notação tradicional associada à tablatura.	65
Figura 13 - Braço do violão/guitarra com representação de quatro posições da nota Mi - 328Hz - Fonte: Tuohy 2006 p.4.....	65
Figura 14 - Diferentes opções de digitação na guitarra de uma frase.....	66
Figura 15 - Tabela de tensões para cifra - Fonte: ADOUR 2014 p.164	70
Figura 16 - Tela do plug-in Sony élastique timestretch.....	72
Figura 17 - Comparação do gráfico do overtone analyser com piano roll do arquivo MIDI e a notação em partitura.	74
Figura 18 - The "River Trip" chart – Fonte: Russell 2001, p.56.....	79
Figura 19 - Ataque no aro da caixa da bateria em Invitation, atuação do reverb. Aproximadamente [05:15]. ..	83
Figura 20 – Estatísticas de áudio da música Quebra-Pedra em diferentes álbuns: Lado esquerdo (Quebra-Pedra 1989) – Lado direito (29th Montreux jazz festival 1999).	86
Figura 21 - Detalhe dos controles e configurações da guitarra de Victor Biglione na década de 1980. Fonte: youtube.com.....	87
Figura 22 - Possível setup dos efeitos usados Victor Biglione década de 1980. Imagem meramente ilustrativa.	88
Figura 23 - Comparação visual de diferentes articulações de uma mesma frase musical.	92
Figura 24 – Intervalos gerados pela escala pentatônica menor de Si sobre a tríade de C.	93
Figura 25 – O sistema CAGED – Fonte: GOVAN (2002, p. 71).....	93
Figura 26 – Dedilhado executado pela guitarra na introdução da música Jeane.....	95
Figura 27- Diferenças na interpretação do mesmo trecho do tema.....	97
Figura 28 – Análise da harmonia da seção de solos da música Jeane.....	98
Figura 29 – Outra possibilidade de análise da harmonia da seção de solos de Jeane.....	98
Figura 30 - Frases com a pentatônica de Do# menor	99
Figura 31 – Uso da digitação da escala pentatônica como base.....	99
Figura 32 - Uso de aproximação cromática 3m - 3M no tema de Caça Níquel	101
Figura 33 – Trecho de Caça Níquel executado em dueto.....	101
Figura 34 - Transcrição da bateria e do baixo da parte de A de Caça Níquel.....	101
Figura 35 - Transcrição do acompanhamento rítmico da parte de B de Caça Níquel.....	102
Figura 36 - Comparação das linhas de baixo da parte A de Caça Níquel.	102
Figura 37 - Harmonia da seção de solos de Caça Níquel.	103
Figura 38 - Uso da pentatônica menor no solo de Caça Níquel.....	104
Figura 39 - Diferentes materiais escalares sobre o acorde de C7(9).....	104

Figura 40 - Rumo Certo modulação com a rítmica que ocorre na notação em 44.	106
Figura 41 - Padrão rítmico da melodia do \square de Rumo Certo.	107
Figura 42 - Harmonia parte \square de Rumo Certo.	107
Figura 43 - Harmonia da seção de solos de Rumo Certo.	108
Figura 44 - fraseado com influências do blue.	108
Figura 45 - Fraseado pentatônico.	109
Figura 46 - Fraseado com influências jazzísticas sobre acorde de E74(9) em Rumo Certo.	109
Figura 47 - Frase sobre acorde dominante em Rumo Certo.	109
Figura 48 - Escalas usadas no solo de Rumo Certo.	110
Figura 49 - Trecho do Solo de Rumo Certo com uso de saturação.	110
Figura 50 - Linha Rítmica da guitarra na introdução de Zó Tum.	111
Figura 51 - Groove da introdução Zó Tum.	111
Figura 52 - Harmonia da seção de solo de Zó Tum.	113
Figura 53 - Frase solo Zó Tum, escala de Si maior com uso de cromatismo.	113
Figura 54 - Uso da escala alterada sobre D#7(10b). Comparação entre as frases.	114
Figura 55 - Comparação das escalas: Alterada, Mixolídio b2 b6 e Mixolídio b6.	115
Figura 56 - Frase em anacruze para o B de Enseada.	115
Figura 57 - Exemplo de condução de vozes na guitarra.	117
Figura 58 - Uso do mesmo encadeamento harmônico em diferentes tonalidades.	117
Figura 59 - Harmonia do solo de violão de Enseada.	118
Figura 60 - Visualização dos acordes Am6, D7(9) e G#7(13b) no braço da guitarra.	118
Figura 61 - Frase sobre [IIm - V] em Enseada.	119
Figura 62 - Frase na escala menor melódica em Enseada.	119
Figura 63 - Uso da transposição na parte B do tema de Serra do Mar.	121
Figura 64 - Padrão rítmico usado no tema da música Serra do Mar.	121
Figura 65 - Uso de nota pedal na harmonia de Serra do Mar.	121
Figura 66 - Análise da harmonia da sessão de solos de Serra do Mar.	122
Figura 67 - Escalas de acordes mais comuns sugeridas para o acordes da seção de solos de Serra do Mar.	122
Figura 68 - Modos de Mi usados no solo.	123
Figura 69 - Diferentes tratamentos rítmicos e de material escalar sobre a mesma harmonia.	123
Figura 70 - Uso de slides e repetição do motivo rítmico-melódico em diferentes oitavas.	124
Figura 71 - Variação da direção da frase melódica sobre a mesma harmonia.	124
Figura 72 - Trechos com as notas mais graves e mais agudas.	124
Figura 73 - Utilização de bends no solo de serra do mar.	125
Figura 74 - Comparação harmonia e ritmo de Invitation.	130
Figura 75 - Exemplo do uso de Sub V em Invitation, com um voicing de guitarra.	131
Figura 76 - Frase usada em Invitation para retomar o tema A.	131
Figura 77 - Harmonia Invitation.	132
Figura 78 - Repetição de uma mesma ideia de frase em oitavas diferentes.	133
Figura 79 - Uso da escala Dom Dim em Invitation.	133
Figura 80 - Fraseado sobre a cadência IIm - V em Invitation.	133
Figura 81 - Trecho do solo de Invitation.	134
Figura 82 - Comparação entre as linhas de baixo das versões analisadas.	136
Figura 83 - Comparação entre as conduções rítmicas da bateria nas versões analisadas.	137
Figura 84 - Convenção final de Quebra-Pedra.	137
Figura 85 - Intervalos entre as tônicas dos acordes do solo de Quebra-Pedra.	138
Figura 86 - Frase com slides usando som de flauta.	139
Figura 87 - Fraseados com diferentes intenções em Quebra-Pedra.	139
Figura 88 - Uso do slide com timbre de flauta - aproximadamente [3:28"].	140

<i>Figura 89- Uso de cromatismo no solo de Quebra-Pedra.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 90 – Uso de escala mais arpejo no solo de Quebra-Pedra.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 91 - Fonte: Hal Leonard – Scott Henderson – Blues Guitar Collection. Continua.....</i>	<i>170</i>
<i>Figura 92 - Lead Sheet de Invitation. Fonte: Realbook.</i>	<i>172</i>

Índice de Quadros

<i>Quadro 1 – Forma e estrutura da música Jeane</i>	95
<i>Quadro 2 - Instrumentação na apresentação do tema de Jeane.</i>	96
<i>Quadro 3 - Forma e estrutura da música Caça Níquel</i>	100
<i>Quadro 4 - Forma e estrutura da música Rumo Certo.</i>	105
<i>Quadro 5 - Instrumentação na apresentação do tema de Rumo Certo.</i>	105
<i>Quadro 6 - Forma e estrutura da música Zó Tum.</i>	111
<i>Quadro 7 - Instrumentação na apresentação do tema de Zó Tum.</i>	112
<i>Quadro 8 - Forma e estrutura da música Enseada</i>	116
<i>Quadro 9 - Instrumentação na apresentação do tema de Enseada.</i>	116
<i>Quadro 10 – Serra do Mar estrutura e forma.</i>	120
<i>Quadro 11 - Forma e estrutura da música Invitation.</i>	129
<i>Quadro 12 - Relação Acorde/Escala em Invitation.</i>	132
<i>Quadro 13: Estrutura geral da música Stone Flower/Quebra-Pedra.</i>	134
<i>Quadro 14: Comparação entre a harmonia usada por Jobim e Biglione na exposição do tema, parte A.</i>	135
<i>Quadro 15: Forma e estrutura de Quebra-Pedra.</i>	135
<i>Quadro 16: Comparação da instrumentação usada em cada performance.</i>	137
<i>Quadro 17: Instrumentos por seção na exposição do tema na versão de Biglione.</i>	137

Introdução

No período de elaboração do projeto de pesquisa tínhamos uma certeza sobre o assunto que gostaríamos de pesquisar: a música instrumental brasileira¹. Na fase inicial do projeto, surgiram algumas questões como: Do que se trata esta música instrumental brasileira? Quais os limites de atuação? Como defini-la?

Há um receio com o uso do termo “música instrumental” e não existe ainda uma designação que satisfaça tanto aos envolvidos na produção quanto os pesquisadores.

A seguir temos algumas considerações que encontramos em trabalhos acadêmicos sobre esta modalidade musical:

A definição “música instrumental” tem sido utilizada (...) pela mídia, (...), por estudiosos, aparece na indústria fonográfica e nas representações verbais dos músicos. Na maioria das vezes em que tal denominação é empregada, vem relacionada a uma música diversificada e com muitas vertentes e segmentações. (CIRINO, 2005, p. 1).

Para PIEDADE tal modalidade é entendida dentro de “sua designação ambígua (...) primordialmente enquanto não canção” (2005, p.198), enquanto que para THOMAZ os limites do que seria a música instrumental brasileira podem ser resumidos como:

(...) aquela música não cantada, ou se cantada, apenas vocalizada, sem palavras, (...) contempla a música produzida no Brasil que não seja parte do universo erudito (por mais que possa conter elementos deste) e do universo da canção (mesmo que, por vezes, faça uso de canções como ponto de partida). (2014, p. 2).

Em função da grande diversificação de gêneros e estilos da música instrumental, adotamos o termo modalidade musical ao invés de gênero musical ao nos referirmos a esta música, pois como destaca FABRIS.

(...) [M]úsica instrumental se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o *jazz* ou mesmo o *rock*. (FABRIS, 2010, p. 5).

¹ Para MULLER “Esse segmento foi denominado, ‘música instrumental brasileira’ e, no início da década de 80, adquiriu uma força muito grande, sem, no entanto, apresentar uma unidade estética: não é possível dizer que a chamada música instrumental brasileira seja um movimento, nem mesmo um gênero.” (2004, p.86).

Em uma tentativa de achar um termo mais amplo, PIEDADE (2005) propõe a designação: música popular brasileira instrumental (MPBI). Em nossa opinião, o termo “popular” inserido por PIEDADE parece ser uma tentativa de diferenciação do universo da música erudita, no entanto, achamos que pode causar confusão com a sigla MPB, fazendo parecer que a MPBI se trata simplesmente de versões instrumentais de canções da MPB, por este motivo não adotaremos esta designação.

Para CIRINO (2005, p. 2) o uso da designação música instrumental é muito genérica e acaba perdendo sua capacidade representativa por não dar conta de certas particularidades. No entanto, não encontramos e nem pretendemos nesta dissertação elaborar um termo mais representativo.

O assunto é muito amplo e por este motivo resolvemos focar na produção desta modalidade musical em que a guitarra ou violão², instrumentos pelos quais nos expressamos musicalmente, tivessem um destaque especial. Encontramos durante a fase inicial de elaboração do projeto; dissertações e teses que tratavam da obra de músicos como:

Violonistas	Guitarristas e Violonistas
Canhoto (1889-1928)	Garoto (1915 – 1955)
Dilermando Reis (1916 – 1977)	Zé Menezes (1921-2014)
Laurindo de Almeida (1917-1995)	Heraldo do Monte (1935)
Baden Powel (1937-2000)	Olmir Stocker (Alemão) (1936)
Guinga (1950)	Hélio Delmiro (1947)
Marco Pereira (1950)	Toninho Horta (1948)
	Pepeu Gomes (1952)
	Ulisses Rocha (1960)

Estes trabalhos nos ajudaram a entender a trajetória da guitarra, através da percepção de que no início, as técnicas nela utilizadas assemelhavam-se às do violão. Além disso, ficou claro que instrumentistas que tocavam outros instrumentos de corda, nos quais eram utilizadas técnicas distintas das do violão, também levaram tais técnicas para a guitarra, iniciando assim uma forma híbrida de se tocar o instrumento³. Este fato ocorreu simultaneamente em diferentes partes do mundo.

² Neste trabalho sempre que o termo guitarra for usado o mesmo refere-se à guitarra elétrica tanto de corpo sólido quanto à semi-acústica.

³ A utilização conjunta de palheta e dedos foi um dos resultados deste tipo de combinação. Para os interessados neste assunto recomendamos a dissertação: MAIA, Marcos da Silva. Técnica híbrida aplicada ao violão. Unicamp. 2007.

Alguns músicos como José Menezes e Bola Sete, que tocavam outros instrumentos de corda como bandolim, cavaquinho e violão, passaram a incorporar a guitarra elétrica em seu repertório, e fizeram uma adaptação da técnica desses instrumentos para a guitarra, (...) o que fez com que os limites idiomáticos (...) permanecessem indefinidos até o final dos anos 1950. (VISCONTI, 2014, p. 130).

Houve inicialmente um receio com relação à utilização da guitarra na música brasileira⁴, no entanto a partir da década de 1970, começaram a surgir instrumentistas que misturaram as tradições, trazendo a guitarra e seus aparatos tecnológicos para a música popular brasileira.

Nesta dissertação mostraremos os resultados dos estudos realizados sobre a obra do guitarrista argentino naturalizado brasileiro, Victor Biglione (1958), que faz parte desta geração que começou a misturar *rock*, *jazz* e MPB com outros gêneros musicais⁵.

Biglione declara que pertence “(...) a esta geração e se não estivesse fazendo este tipo de música estaria mentindo para mim mesmo”. (TINOCO, 1988). Biglione ainda conclui que, antes “(...) o guitarrista brasileiro ou era um Hélio Delmiro, mais *jazz*, ou um Sérgio Dias, mais *rock*. Eu e Ricardo Silveira fomos os primeiros a juntar as coisas”. (AMARAL, 2014, p. 194).

Focamos na produção fonográfica de Victor Biglione, como artista solo dentro da música instrumental brasileira, na década de 1980, período em que Biglione lançou três álbuns autorais:

- ✓ Victor Biglione (1986);
- ✓ Baleia Azul (1987);
- ✓ Quebra-Pedra (1989).

A escolha de Victor Biglione, como nosso sujeito de pesquisa, deve-se a uma grande admiração pelo que ouvimos em seu trabalho, somada ao fato de que a sua obra no período escolhido coincidir com nosso primeiro contato com a música instrumental brasileira. Naquele período começamos uma atividade, que acreditamos ter sido comum a toda uma geração de músicos⁶: ler a ficha técnica dos álbuns. Basicamente a audição

⁴ Um dos primeiros movimentos fora do rock no Brasil a assumir a guitarra foi a Tropicália.

⁵ Sobre este assunto Ulisses Rocha relata que “Uns tendiam um pouco mais para o *fusion* americano, outros não, mas todo mundo girava ao redor dessa história porque é o perfil que tinha haver a gente lançar naquele momento”. (MULLER, 2004, p.88).

⁶ Nelson Faria em seu canal do *youtube*, no programa ‘Um café lá em casa’ confessa a Toninho Horta “Eu comecei a acompanhar o Toninho Horta (...) eu comprava os discos assim (...) rato de ficha técnica (...)”

dos discos consistia em acompanhar as faixas, lendo as informações sobre a produção, quem havia tocado, quando foi feita a gravação, etc. Os primeiros trabalhos instrumentais, que ganharam nossa atenção naquela época foram os da Banda Paulistana⁷ e do grupo High Life⁸.

A década de 1980 foi um momento importante para muitos artistas da música instrumental, pois algumas condições mercadológicas incluindo o maior espaço na mídia (rádio e TV)⁹ implicaram em um *boom* nos anos 1980¹⁰, da música instrumental. Foi também uma época em que alguns músicos se tornaram programadores de casas especializadas em música instrumental no Rio de Janeiro:

Márcio Montarroyos, Marcos Ariel, Zé Henrique Ferraz e Biglione – programadores musicais do Mistura Fina, Jazzmania, *People* e *The Tinker*, respectivamente – todos músicos e amigos entre si, muito contribuíram para a solidificação da música instrumental na década de 80. (AMARAL, 2014, p. 34).

A presente dissertação foi dividida em 3 capítulos, nos quais apresentamos de maneira progressiva os caminhos da pesquisa.

No capítulo 1 traçamos um pequeno resumo histórico da música instrumental brasileira, sobre a guitarra elétrica e sobre o nosso sujeito de pesquisa Victor Biglione.

No histórico da música instrumental brasileira delinearemos de maneira sucinta o percurso desta modalidade musical, mostrando a sua relação com o *jazz*. Julgamos importante explicar sobre as fases de produção musical de um disco na década de 1980 dando inclusive um pequeno panorama do contexto sociopolítico brasileiro.

A guitarra elétrica será abordada com destaque para aspectos históricos, desde a vihuela até a sua eletrificação na década de 1930. Os componentes técnicos deste

antigamente tinha estas coisas né? A gente ia naquelas lojas de discos (...) quando lançava disco novo (...) deixa eu ver quem está tocando: Toninho Horta! Pô vou comprar.” (a partir de 5:30) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rB3-duXv4do> acessado em 20/02/17.

⁷ Formada por: Cândido Serra (guitarra), Carlos “Bala” Gomes (bateria), Mané Silveira (percussão), Mário Boffa (piano), Nico Assumpção (baixo), Paulo Calasans (teclados), e Roberto Sion (saxofone).

⁸ Formado por: Carlos “Bala” Gomes (bateria), Luiz Avelar (teclados), Nico Assumpção (baixo), Ricardo Silveira (Guitarra) e Steve Slagle (saxofone).

⁹ A TV Cultura foi a pioneira neste segmento, mas havia também o programa “Um toque de Classe” apresentado pelo pianista César Camargo Mariano (1943) e exibido na TV Manchete e os especiais como: *Free jazz In Concert* exibidos pela Rede Globo.

¹⁰ “Entre os fatores mercadológicos que contribuíram para fazer brotar na década de 1980 um ambiente favorável para o surgimento de um mercado crescente (...) estão um aumento de *status* da música instrumental brasileira (intimamente ligado ao sucesso de músicos que se destacaram na década de 1970), a explosão do crescimento fonográfico e a expansão de um mercado consumidor de música no Brasil (...)”. (LEVY, 2016, p. 12).

instrumento também serão destacados com uma pequena explicação sobre captadores, amplificadores e processadores de efeitos, ferramentas fundamentais para o guitarrista.

A terceira parte do capítulo 1 é dedicada a Victor Biglione, com uma breve biografia e destaque para sua discografia solo. Os dados foram coletados em jornais, revistas e no livro *O Guitarrista Victor Biglione e a MPB* de Euclides AMARAL (2014).

No capítulo 2 destacaremos como foi conduzido o processo de transcrição, a metodologia nas análises e as decisões tomadas na edição de performance. Nesta dissertação optamos pela utilização da notação em partitura em conjunto com a notação em tablatura, pois acreditamos que tal combinação fornece informações mais completas da performance para violonistas e guitarristas.

No capítulo 3 temos as análises feitas a partir das transcrições de oito músicas selecionadas nos três primeiros álbuns autorais de Biglione da década de 1980, fizemos este recorte na obra de Biglione selecionando duas músicas autorais de cada álbum e duas releituras¹¹. Através da transcrição e análise destes oito temas visamos mostrar diferentes caminhos e influências nas composições e arranjos. O número de oito temas nos pareceu interessante inclusive em função do recital, que temos de fazer ao final do período de estudos na pós-graduação, no qual iremos tocar os temas transcritos visando recriar os arranjos de Biglione, utilizando a estética da década de 1980.

Iniciamos nossas análises destacando informações sobre as limitações da mídia utilizada na época (vinil), em seguida temos uma explanação sobre a confecção do timbre da guitarra, destacando os principais equipamentos usados pelo guitarrista, apresentando uma breve explicação sobre o caminho do som da guitarra até o amplificador.

Recorremos às análises de forma e estrutura com o objetivo de entender um pouco mais sobre a composição, arranjo e a performance de Biglione. Nas análises da harmonia e melodia buscamos destacar os principais materiais musicais usados (acordes, escalas, padrões rítmicos, técnicas, etc.).

Com esta pesquisa pretendemos aprofundar o nosso conhecimento da música instrumental brasileira e de elementos importantes desta modalidade como: composição, arranjo, interpretação, improvisação, performance e aparatos tecnológicos, visando contribuir com as pesquisas nesta área.

¹¹ O álbum Victor Biglione de 1986 não traz nenhuma releitura, apenas composições inéditas de Biglione.

Como fontes de pesquisa para o presente trabalho, utilizamos o áudio dos álbuns originais lançados em vinil e as remasterizações para CD feitas na década de 1990¹².

Também foram consultados os livros:

- *O melhor de Victor Biglione*;
- *O cancionero* de Jobim e
- *Real Book*¹³.

Buscamos nestes trabalhos uma base comparativa de nossas transcrições com *lead sheets* feitas por outros autores.

¹² No início do trabalho no ano de 2016 tínhamos a disposição versões digitalizadas dos vinis de Biglione e em meados de 2017 adquirimos os álbuns em CD remasterizados.

¹³ Livro criado e divulgado clandestinamente (sem o pagamento de direitos autorais) por estudantes de jazz da *Berklee College of Music* nos Estados Unidos. (Thomaz 2014). Segundo MARANESI “A grafia musical, manuscrita com extrema simplicidade, mostra um esboço da melodia, traz a harmonia cifrada parcimoniosamente, e raramente faz indicações de ritmo ou letra.” (2005, p.12).

1 – Contexto Histórico

1.1 Música instrumental brasileira

A música instrumental brasileira teve “(...) início na segunda metade do século XVIII, nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, com a chamada ‘música de barbeiro’”. (ALMEIDA, 2016, p. 51).

O primeiro grupo a fazer um registro fonográfico de uma obra instrumental¹⁴ popular foi a Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro¹⁵ e de acordo com CIRINO as bandas de música tiveram um papel fundamental no “(...) surgimento do que posteriormente veio a se chamar ‘música instrumental.’” (2005, p. 8).

1.1.1 - O jazz, choro, ragtime, maxixe...

O nascimento de um gênero musical não acontece da noite para o dia, no entanto existem fatos que acabam sendo marcantes para a história. No caso do *jazz* um destes fatos foi a formação em 1895 da banda de Charles “Buddy” Bolden¹⁶ (1877 – 1931), que foi considerada a primeira banda de *jazz* da história¹⁷. Outro fato marcante foi o lançamento em 1917¹⁸ da gravação de ‘*Livery Stable Blues*’ pela The Original Dixieland ‘Jass’ Band¹⁹, considerada a primeira gravação de *jazz*²⁰. Entre 1917 e 1922, F. Scott Fitzgerald²¹ (1896 – 1940) publicou um série de onze contos intitulados “*Tales of the Jazz Age*” que ajudaram a reforçar junto ao público o nome que surgia.

Em seus primórdios o *jazz* foi combatido por seu caráter exótico e sensual associado principalmente à dança²².

¹⁴ Segundo o pesquisador Jairo Severiano, 61,5% da música gravada no Brasil até 1920 era instrumental, contra apenas 38,5% de canções.

¹⁵ Este grupo que iniciou suas atividades em 1896 é considerado “maior e mais duradouro núcleo de formação de instrumentistas já criado no Brasil” (TINHORÃO, 1990, p. 145 apud ALMEIDA 2016, p 54).

¹⁶ Trompetista norte-americano nascido em Nova Orleans, considerado um dos grandes nomes do início do *ragtime*.

¹⁷ Segundo HOBBSAWN “[o]legendário Buddy Bolden, (...) liderou a primeira banda de *jazz* historicamente registrada, por volta de 1900.”(1990, p.59).

¹⁸ Mesmo ano de lançamento da primeira gravação do samba “Pelo Telefone”.

¹⁹ Grupo formado por: Dominick James LaRocca (trompete); Edwin Edwards (trombone); Henry Ragas (piano); Larry Shields (clarineta) e Tony Sbarbaro (bateria).

²⁰ Para Hobsbawm (1990, p. 69)“(...) a era do jazz começara – embora não exatamente sobre este nome – alguns anos antes era tanto uma era do jazz, mas uma conversão em massa da música pop e de dança (...)”.

²¹ Considerado um dos maiores escritores norte americanos do século XX.

²² No Brasil o maxixe causou reações de repulsa, semelhantes às que o *jazz* enfrentou. Rui Barbosa declarou em 1914 que o maxixe era “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças

“O execrável jazz tem de desaparecer”, clamava o Ladies Home Journal em 1921. O Rabino Stephen T. Wise (...) assegurava que “quando a América recuperar sua alma, o jazz desaparecerá (...) vale dizer que será relegado aos sombrios locais de onde veio, para secar, sem pena (...)” (HOBSBAWN, 1990, p. 73).

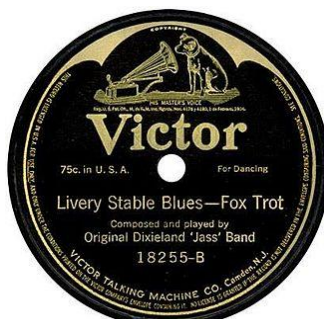


Figura 1 - Adesivo central da gravação de 'Livery Stable Blues' da The Original Dixieland 'Jass' Band.

Neste mesmo período em que nos EUA surgiam as raízes do *jazz*, no Brasil se desenvolvia uma nova música nacional: o choro²³. Para VERMES (2011) o choro tem sua origem em uma forma peculiar de se executar as danças europeias no final do século XIX utilizando elementos do samba e do maxixe.

Para CAZES (1998), o maxixe e o *ragtime* tem uma origem comum: a polca. As principais diferenças notadas se devem principalmente ao tipo de colonização e o tipo de religião impostos pelo colonizador, ou seja, é a cultura atuando como elemento diferenciador na natureza do gênero musical. BASTOS (2007).

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a sincopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso. (NAPOLITANO, 2002, p. 31).

Dos nomes importantes que ajudaram a definir o choro como conhecemos hoje destacamos: Anacleto de Medeiros (1866 - 1907), Chiquinha Gonzaga (1847 - 1936), Ernesto Nazareth (1863 - 1934), Jacob do Bandolim (1918 - 1969) e Pixinguinha (1897 - 1973).

selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba”. Maxixe: a dança perdida. Acessado 30/08/2017 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dwnmzjTUzGI>.

²³ O nome choro já era utilizado desde o século XIX, porém segundo DE ALMEIDA “(...) o choro não era considerado um gênero musical propriamente dito, mas uma maneira de tocar o repertório popular da época”. (2016, p.55).

Segundo Marcos PEREIRA (2007) com Pixinguinha o choro começou a se fundir com o samba e tomou os contornos do que o definiu como um gênero nacional.

O choro teve contato oficialmente²⁴ com o *jazz* durante a turnê europeia de 1922 de Os Oito Batutas²⁵ e para MOREIRA JÚNIOR e BORÉM “(...) teríamos aí um dos primeiros casos, (...), em que coincidem, no exterior, a exposição de uma música nacional e a absorção de elementos de uma música estrangeira”. (2011, p. 94).

KORMAN ressalta que:

Ambos [choro e *jazz*] resultam principalmente de uma confluência de culturas coloniais e africanas; e são consequência da descolonização, da definição como nação, abolição, industrialização, urbanização e tecnologias de mídia de massa. Ambos exibem um repertório padrão, um vocabulário de frases, passadas principalmente pela tradição oral, e ambos incluem, em graus variados, aspectos de auto expressão dentro de uma performance coletiva e o espírito da improvisação em suas práticas de performance.²⁶ (KORMAN, 2003, p. 189).

No que tange exclusivamente à improvisação KORMAN ressalta que:

As improvisações [no choro] não são o tipo geralmente associado ao *jazz* americano, no qual os solistas usam uma forma harmônica fixa para criar novas melodias. Nos primórdios do choro, era mais comum o solista adicionar ornamentos virtuosísticos ou variações enquanto os músicos responsáveis pelo acompanhamento e contracantos improvisam suas partes.²⁷ (KORMAN, 2003, p. 185).

Para KORMAN “[o choro] (...) tem raízes semelhantes ao *jazz*, e se desenvolveu por caminhos diferentes para se tornar um gênero único, dinâmico e contemporâneo”.²⁸ (KORMAN, 2003, p. 186).

²⁴ Segundo IKEDA (1984) apud DE ALMEIDA (2016), “(...) muito antes da década de 1920 - portanto muito antes de se falar em *jazz* - gêneros como o *rag-time*, *one-step*, *two-step*, *fox-trote* e o *cake-walk* eram mencionados em noticiários brasileiros e em partituras musicais.”

²⁵ Grupo de choro brasileiro que atuava no Rio de Janeiro, no início do século XX, formado por: China (vocal e violão); Donga e Raul Palmieri (violão); José Alves (bandolim); Luis de Oliveira (percussão); Nelson Alves (cavaquinho) e Pixinguinha (flauta).

²⁶ Both result principally from a confluence of colonial and African based cultures; both are a consequence of decolonization and definition as a nation, abolition, industrialization, urbanization, and mass-media technologies. Both exhibit a standard repertoire, a vocabulary of phrases and phrasing passed on principally by oral tradition, and both include, to varying degrees, aspects of self-expression within a collective performance and components and the spirit of improvisation in their performance practice.

²⁷ The improvisations were not of the type generally associated with American jazz, in which the soloist uses a fixed harmonic form to generate new melodies. In early choro, the soloist usually added virtuosic embellishments or variations to the performance, and the musicians responsible for the counterlines and accompaniments improvised those parts.

²⁸ (...) with similar roots to jazz, that has developed along different paths to become a unique, dynamic and contemporary genre.

1.1.2 - Tudo é Jazz

No pós-guerra a influência socioeconômica e cultural dos EUA cresceu exponencialmente pelo mundo, que ficara dividido em dois polos: socialista e capitalista. Durante o período denominado “guerra fria”, o mundo foi “bombardeado” por uma extensa propaganda de valores capitalista pelos EUA e socialista pela URSS.

Como destaca MEDAGLIA:

(...) a divulgação internacional de música popular liga-se diretamente a grandes máquinas promocionais; a *trusts*, monopólios, empresas de divulgação, gravação, radiodifusão, filmes etc. Em qualquer parte do mundo, por exemplo, ouve-se a pior e a melhor música norte-americana, simplesmente pelo fato de se tratar de um país rico e contar com as melhores condições e recursos promocionais. (MEDAGLIA, 1974, p. 100).

O termo *jazz* começou a referenciar uma vasta gama de estilos musicais²⁹. HOBBSAWM ressalta que o “[...] mundo do *jazz* como fenômeno cultural dos nossos tempos inclui tudo que se autodenomine *jazz*³⁰, ou que empreste elementos suficientes da linguagem jazzística para ser afetado de maneira significativa por ela.” (1990, p. 46).

“Glocalização” é o termo cunhado por NICHOLSON ao se referir a este *jazz* globalizado, mas com influências regionais. Para NICHOLSON (2017) “o *jazz* pode ser pensado [em uma escala global] como uma sombrinha que abrange vários subgêneros” estando em constante mutação, sendo ampliado com o uso de materiais musicais locais. Neste tipo de situação temos um *Glocal Jazz*, ou seja, conceitos globalizados sendo adaptados a cada local em que são aplicados ajudando a expandir os conceitos musicais.

Para TATIT este processo de adaptação ocorre através de uma triagem.

Quando a inclusão de valores é considerada positiva, a assimilação é aceita como enriquecimento cultural. Porém, quando os valores externos são considerados prejudiciais à cultura, a assimilação provoca o sentimento de profanação de crenças e/ou costumes; assim o conceito de extração é utilizado, para explicitar as operações de eliminação dos elementos considerados indesejáveis e da seleção dos valores considerados

²⁹ A título de exemplo o famoso festival de *jazz* de Montreux na Suíça recebeu em 1978 nomes como: Dixie Dregs (*Bluegrass*) Gilberto Gil (MPB), Stan Getz (*Jazz*), A Cor do Som (MPB), Paco de Lucia (Flamenco), Buddy Guy (*Blues*), Oscar Peterson (*Jazz*) etc. 1978 foi também o ano do - I Festival Internacional de Jazz de São Paulo/Montreux - que também contou com uma programação eclética.

³⁰ Esta generalização do uso do termo *jazz*, para gêneros e modalidades completamente distintos, gerou na década de 1980 e 1990 uma reação por certos artistas que buscaram uma melhor definição do que seria realmente necessário para se classificar uma música como *jazz*.

desejáveis, pelo grupo social que está construindo uma determinada cultura. (TATIT, 2001 apud BORDA, 2005, p. 25).

Para BURKE (2010, p. 91) o que ocorre nestes casos é uma “(...) descontextualização e recontextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente”.

Ainda de acordo com BURKE temos de levar em conta nestes processos de “trocas culturais” os pontos de vistas dos envolvidos, pois a percepção da forma como a tradução cultural ocorreu será diferente entre doadores e receptores. “Para os doadores, qualquer adaptação ou tradução de sua cultura parece ser um erro, enquanto que os receptores podem igualmente perceber seus próprios ajustes como correção dos enganos.” (BURKE, 2010, p. 59).

As misturas que aconteceram e ainda acontecem com o *jazz* ao redor do mundo, também ocorreram no seu país de origem:

Ao final desses anos de transição, o idioma do jazz tornou-se também fragmentado para abraçar qualquer abordagem como representativa da era, como *swing* e *bop* fizeram nas décadas anteriores. Em vez disso, prevaleceu uma miscelânea de sons, uma série de possibilidades. O *jazz* sempre foi uma música de misturas. “Nada de Nova Orleans é puro”.³¹ (GIOIA, 1997, p. 363).

1.1.3 - A estética jazzista na música instrumental brasileira

A música instrumental brasileira é permeada pela estética do *jazz* norte americano; seguindo de certa maneira uma forma simples que inclui “tema/improvisado(s)/tema, podendo haver ainda alguma introdução, ponte e/ou finalização e a improvisação tem papel preponderante”. MANGUEIRA (2006).

Sobre esta estética BERLINER ressalta que:

As peças compostas que consistem em uma melodia e um acompanhamento sobre uma progressão harmônica tem sido a estrutura principal para se improvisar ao longo da história do jazz. (...) Acabou-se convencionando o fato de tocar a melodia com acompanhamento tanto no início como no final da peça. No meio, os músicos esperam a sua hora para improvisar dentro dessa forma cíclica. Um solo pode compreender uma simples passada

³¹ By the close of these transition years, the jazz idiom had become too fragmented to embrace any one approach as representative of the age, as swing and bop had tended to do in earlier decades. Instead a smorgasbord of sounds, a range of possibilities, prevailed. Jazz has always been a music of fusion. “Nothing from New Orleans is ever pure”.

pela estrutura, conhecida como *chorus*, ou pode ser estendido incluindo vários *chorus*. (BERLINER, 1994, p. 63).³²

PIEADADE (2013) destaca que existe uma linguagem genérica, um “esperanto musical” que torna possível o diálogo entre diferentes instrumentistas de diferentes culturas e tal linguagem teria sua fonte principal na estética do *jazz*. Mesmo assim ele apoia a ideia de que a relação da música instrumental brasileira com o *jazz* norte americano ocorre através de uma “fricção de musicalidades”. Tal termo relaciona-se a uma tensão entre a musicalidade brasileira e a norte americana.

(...) ao mesmo tempo em que há uma canibalização desta musicalidade jazzística global, há também um incessante desejo de afastamento, o que se dá através da articulação de uma musicalidade considerada brasileira. Este vai-e-vem, esta dialética é congênita e essencial ao *jazz* brasileiro e está presente na sua constituição (...): ele apresenta estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais internos, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente dito, como na rítmica e no emprego típico de determinados modos) (PIEADADE, 2013, p. 4).

Para FABRIS:

O universo musical brasileiro é de certa forma, marcado pela questão da identidade e constituído por um quadro diversificado de referências musicais. Essa característica constitutiva da música brasileira, onde existe sincronicamente, a busca por uma identidade e a fragmentação cultural do país, paradoxalmente negligenciou durante algum tempo determinadas manifestações musicais urbanas de características híbridas e que contemplassem referências consideradas estrangeiras, principalmente norte-americanas, supostamente não relacionadas à tradição da música brasileira. (FABRIS, 2010, p. 1).

MEDAGLIA acredita que “o jazz feito por brasileiros é bom porque já o importamos há 40 anos, no mínimo...”. (MEDAGLIA, 1974, p. 104).

A inexistência de uma música brasileira "progressiva" levava os jovens músicos, sedentos de novas experiências, à prática do jazz, uma vez que esta era a única música popular que dava ao músico

³² Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisations throughout most of the history of jazz. (...) It has become the convention for musicians to perform the melody and its accompaniment at the opening and closing of a piece's performance. In between, they take turns improvising solos within the piece's cyclical rhythmic form. A solo can comprise a single pass through the cycle, known as a chorus, or it can be extended to include multiple choruses.

a mais plena liberdade de invenção, de improvisação, de busca de sonoridade, harmonia e ritmos raros. Não há dúvida também que os jazzistas de antes é que se transformaram em alguns dos principais "bossa-novistas". (MEDAGLIA, 1974, p. 107).

Para BITTENCOURT a mistura com *jazz* pode ter feito a música instrumental brasileira perder o rumo.

No âmbito instrumental, de maneira geral, a interpretação da música popular brasileira a partir da 2ª metade do século passado, sofre de uma certa falta de identidade, devido, entre vários fatores, à forte influência do jazz norte-americano e da busca predominante por um de seus maiores predicados: a improvisação. (BITTENCOURT, 2006, p. 2).

Para CIRINO o crescimento e desenvolvimento da música instrumental brasileira, na década de 1960 e posteriores, tem também uma relação com os mecanismos de controle e censura que atuaram durante o regime militar³³, “[c]omo a censura estava focada nas letras das canções, as músicas instrumentais eram alvos bem menos evidentes (...)”. (CIRINO, 2005, p. 11).

CONNEL ainda destaca que:

No início dos anos 70 várias transformações resultaram no aparecimento de um novo tipo de música instrumental no Brasil, que não derivava apenas do choro e da bossa-nova, mas também de uma ampla gama de gêneros brasileiros e sons internacionais. Aliada aos desenvolvimentos cosmopolitas da MPB (música popular brasileira), a mídia da música instrumental e sua presença cultural foram sendo construídas ao longo da década, estimuladas por eventos como o ressurgimento do choro, a renovada popularidade da gafieira, o Movimento Black Rio, festivais tanto de choro quanto de jazz, além do crescente apoio do estado e de instituições. (CONNEL apud CAMPOS, 2006, p. 14).

Esta valorização da música instrumental no Brasil em meados da década de 1970 tem também uma relação direta, como destaca CONNELL, com o renascimento do choro e com o reconhecimento internacional de artistas como Hermeto Pascoal, que desenvolvia há tempos uma estética de música instrumental que se distanciava das influências jazzísticas e ficaram evidentes em seu trabalho com o Quarteto Novo³⁴.

³³ Segundo Márcio Borges, o álbum *Milagre dos Peixes* de Milton Nascimento teve músicas censuradas na época do seu lançamento, por este motivo a canção *Hoje é dia de El Rey* foi registrada no álbum com Milton Nascimento fazendo a melodia apenas em vocalize. (BORGES 1996, p.306)

³⁴ Grupo instrumental brasileiro formado por: Airtó Moreira, Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal e Théo de Barros.

Neste novo contexto, especificamente abordado pelo Quarteto, outros gêneros de música popular, principalmente àqueles ligados à música nordestina como o baião e a toada, passaram a fazer parte de suas realizações, além da instrumentação e dos arranjos que destoam da referência de grupos estadunidenses baseados no piano, baixo acústico e bateria. (FABRIS, 2010, p. 6).

Seguindo a onda de renovação da música instrumental foi lançada, pela *Philips (Phonogram-Polygram)* no final da década de 1970, a série M.P.B.C – Música Popular Brasileira Contemporânea - coleção com discos de artistas como: Nivaldo Ornelas, Nelson Ayres, Túlio Mourão, Robertinho Silva, Célia Vaz entre outros. “Todos eles, artistas de intensa atividade discográfica como instrumentistas acompanhando cantores, mas que nunca antes tinham registrado seu trabalho autoral em disco.” (MULLER, 2005, p. 50).

Em 1977 o tecladista Mú Carvalho³⁵ (1957) do Grupo A Cor do Som conquistou o quinto lugar no *1º Festival Nacional do Choro – Brasileirinho* com a música *Espírito Infantil*. A performance trouxe elementos da música pop e sons eletrônicos para o choro, o que segundo MULLER “despertou acaloradas discussões, (...), amplamente veiculadas pelos meios de comunicação, a respeito da legitimidade das modificações que alguns grupos jovens processavam ao gênero.”(MULLER, 2005, p.57).

BAHIANA destaca que talvez uma “(...) grande parte do público que tornou possível a existência de uma atividade constante da música improvisada, no Brasil, seja constituída por roqueiros desiludidos com os sucedâneos nacionais de sua música favorita” (BAHIANA, apud MULLER, 2005, p. 48). Para Mariozinho Rocha³⁶ “os grupos instrumentais estrangeiros de *rock* como Focus e Rick Wakeman vieram dar nova perspectiva ao mercado da música instrumental.”.

1.1.4 - Fusion

Na década de 1960 o *jazz* começou a perder força mercadologicamente nos Estados Unidos sendo suplantado pelo *rock*.

Alguns músicos de jazz tinham, é claro, desenvolvido um gênero chamado *fusion*, uma fusão de *jazz* e *rock*, para o horror dos puristas, principalmente os de *avant-garde*, e foi

³⁵ Compositor, pianista, arranjador e produtor carioca fundador do grupo A Cor do Som. Atualmente atua como compositor de trilhas para cinema, teatro e TV.

³⁶ Trabalhou como diretor artístico da Odeon, além de ser produtor musical e compositor. Trabalhou com artistas como: Ivan Lins, Som Imaginário, Gal Costa entre outros.

provavelmente através desta mistura que o jazz conseguiu manter (...) certa presença junto ao público nos anos de isolamento (...). (HOBBSAWN, 1990, p. 14).

Miles Davis (1926 – 1991) é reconhecido como um dos primeiros músicos consagrados da história do *jazz* a utilizar instrumentos elétricos na formação de sua banda. Davis fez experiências utilizando baixo elétrico e guitarra nas formações de seus grupos na segunda metade da década de 1960. Naquela época Davis começou a utilizar também em suas gravações, os processos de *overdub* e edição. Anteriormente as produções eram feitas com a banda tocando ao vivo no estúdio sem pós-produção. (SUTRO, 2006, p. 161).

O álbum *Bitches Brew* é resultado das experiências de Miles Davis com as novas tecnologias de gravação³⁷ e com a sonoridade elétrica. O álbum é considerado um divisor de águas na história do *jazz*. Para muitos críticos musicais foi através deste álbum que Miles Davis deu seu aval para o novo gênero que surgia o *Jazz-Rock*. O álbum vendeu 400.000 cópias na época e faturou o *Grammy* de 1970, como melhor gravação de *jazz*. (NICHOLSON, 2017, p. 99).

Chick Corea (1941), Herbie Hancock (1940), Joe Zawinul (1932 – 2007), John McLaughlin (1942) e Tony Williams (1945 – 1997) fizeram parte da banda de Miles Davis durante esta fase elétrica e desenvolveram posteriormente suas carreiras buscando novas sonoridades e abordagens com a fusão dos instrumentos eletrônicos e tradicionais, o *rock*, o *pop* e o *jazz*. Dentre os grupos formados por estes músicos destacamos: Weather Report (Joe Zawinul e Wayne Shorter); Return to Forever (Chick Corea); Lifetime (Tony Williams e John McLaughlin) e Mahavishnu Orchestra (John McLaughlin).

“*Jazz as we know it is Dead*” destacava a revista americana *Downbeat* em sua edição de 5 de outubro de 1967; as experiências de Davis e a chegada de uma nova geração de músicos abalavam as bases do *jazz*, trazendo elementos que não haviam sido bem assimilados pelos amantes deste estilo musical.

Apesar de reações negativas por parte da comunidade apreciadora do *jazz*, GIOIA destaca que a nova estética acabou trazendo novos fãs:

³⁷ Um álbum revolucionário na utilização das novas tecnologias de gravação foi *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles lançado em 1967. Segundo VICENTE (2002) o grupo criou um álbum sem a preocupação com a sua posterior realização ao vivo, usando o estúdio como instrumento para composição.

Fãs que foram introduzidos no *jazz* através do *fusion* desenvolveram um gosto por outros estilos de música improvisada. Como resultado, a base econômica do *jazz* se ampliou e se estabilizou durante esse período, depois de anos de estagnação e declínio.³⁸ (1997, p. 364).

O *fusion* conseguiu atrair para a música instrumental ouvintes do *rock*, mas “(...) apesar de todo seu sucesso comercial, o *fusion* não conseguiu se estabelecer como um estilo dominante.”³⁹ (GIOIA 1997, p. 334).

TINOCO destaca que o *fusion* “[g]erou um som *soft, pop* demais segundo seus oponentes. O problema é que os adeptos deste novo som foram todos retirados das fileiras do *jazz*, nenhum roqueiro entrou nesta onda”. (1988).

1.1.5 – Pequeno cenário da música instrumental na década de 1980 no Rio de Janeiro⁴⁰

Victor Biglione desenvolveu sua carreira solo na música instrumental essencialmente no Rio de Janeiro e por este motivo daremos um pequeno panorama do mercado da música instrumental nesta cidade naquele período.

Em uma matéria no caderno B do Jornal do Brasil de 1º de junho de 1983, o jornalista Tárík de Souza destacava o movimento crescente da música instrumental no Rio através da fala do proprietário da casa de show *People*, o empresário David Hadjes:

“O público está aumentando porque também multiplicaram-se os grupos atuantes” explica Hadjes, do *People Jazz Bar*, às voltas com contratos de 70 músicos semanalmente, nenhum deles inferior a 20 mil⁴¹ por noite. Os conjuntos Garage, Usina, A Tampa, Tempo Moderno, Pólen, Ano Luz, Nosso Sexteto, sem contar os paulistas Metalurgia, Pau Brasil, Grupo Um, Banda Paulistana, Ponte Aérea, frequentam a movimentada agenda de Hadjes no apinhado *People*. (SOUZA, 1983).

³⁸ Fans who were introduced to jazz through fusion soon developed a taste for other styles of improvised music. As a result, the economic base of jazz broadened and stabilized during this period, after years of stagnation and decline.”

³⁹ But for all its commercial success, fusion failed to establish itself as a dominant style.

⁴⁰ “A internacionalização que havia se instaurado no Rio de Janeiro, através do fomento do jazz na mídia, a rotatividade de shows, a entrada de novos poderosos empresários neste mercado, o incremento dos patrocínios do festival foram fatores que contribuíram para a alcunha para o Rio de Janeiro de ‘capital do jazz’”. (LEVY, 2016, p.117). Para quem tiver mais interesse sobre o cenário da música instrumental nesta década, recomendamos a dissertação de LEVY, Deborah Weiterschan. O “*Brazilian Jazz*” na década de 1980 no eixo Rio - São Paulo. 2016.UFRJ.

⁴¹ Nesta época a moeda oficial do país era o Cruzeiro e para termos uma base de comparação US\$ 1,00 equivalia a Cr\$ 515,31. Fonte <http://www.yahii.com.br/dolar.html>, acessado em 12 de abril de 2018.

Acreditamos que na verdade ocorreu o oposto da fala de Hadjes, os grupos atuantes aumentaram porque o público cresceu. Apesar do crescimento da música instrumental muitos destes artistas tocavam essencialmente na cidade maravilhosa em bares, casas de shows e teatros da cidade não tendo uma demanda para fora do estado.

Conforme declaração de alguns músicos da época, a música instrumental em alguns espaços como *Jazzmania* e *People Jazz Bar* era apreciada por ouvintes de alto poder aquisitivo, o que gerava um bom sustento para os músicos que acabavam se acomodando e não buscando novos públicos fora deste circuito. Algumas ações públicas buscaram levar a música instrumental para fora destes espaços *Vips*. O *Big Blues Festival* e o RioArte Instrumental, são exemplos de iniciativas que visavam atingir um novo público, principalmente formado por estudantes. Tais eventos aconteciam no Parque da Catacumba e tinham um público significativo. Victor Biglione tocou para um público de 10.000 pessoas em um show realizado no parque da Catacumba, no feriado do dia do trabalhador de 1988.

1.1.6 – A música instrumental e a indústria fonográfica

A influência que o *business*⁴² tem dentro da arte de uma maneira geral é muito grande e mesmo não sendo o foco principal deste trabalho iremos destacar alguns aspectos da indústria fonográfica que, em nosso ponto de vista, influenciaram diretamente as obras gravadas, pois “os produtos da indústria cultural possuem uma relação imediata e de dependência com suas condições de produção e as exigências da lógica do mercado.” (MIRANDA, 1997, p. 93).

Os rótulos dados a certas modalidades musicais, em alguns casos partem dos próprios músicos, no entanto a indústria fonográfica é uma das grandes responsáveis pelas confusões de nomenclaturas difundidas junto ao público. Dentro das classificações dadas ao *fusion*, achamos várias referências com nomes como: *jazz rock; contemporary jazz; jazz-funk; smooth jazz; latin jazz; electro; future jazz e experimental*.

Segundo JANOTTI JR:

⁴² Fatores sociais e mercadológicos são importantes para a análise de material fonográfico. Tais fatores relacionam-se com o volume de vendas e rentabilidade de um artista ou de uma determinada estética musical, o que pode implicar em maior ou menor investimento por parte dos empresários do setor em determinados segmentos. As gravadoras detinham um grande poder sobre o mercado, e tal poder muitas vezes era exercido no sentido de influenciar o que era produzido. A figura do produtor executivo é o resultado de uma profissionalização da produção artística, tal agente visa equalizar os desejos do artista com os anseios dos empresários do setor.

Quando a indústria fonográfica utiliza as classificações de gênero para tornar o processo mercadológico mais eficiente, ela, na verdade, está assumindo que há uma relação negociável entre o rótulo musical e o gosto dos consumidores. Os gêneros musicais não descrevem somente quem são os consumidores potenciais, mas o que esses produtos significam para eles. Os críticos de música geralmente descrevem os discos a partir de paralelos com outros intérpretes e/ou sonoridades, o que significa que, para a crítica, rotular através dos gêneros implica em comparações, ou seja, conhecimento histórico e genealógico. (JANOTTI JR, 2003, p. 34).

As classificações, como as descritas por JANOTTI Jr, levaram a uma confusão e banalização de gêneros visando apenas uma classificação mercadológica para atrair consumidores, porém o estilo musical é bem mais amplo que isto conforme destacado por Lucy GREEN:

Nenhuma música pode existir, isto é, nenhuma música pode ser percebida como música, sem referência a um fator organizacional de ordem maior, que pode ser denominado estilo. Praticamente todas as músicas tomaram “emprestado” imitaram ou implantaram componentes de outras peças. A percepção das conexões dentro de cada peça e entre diferentes peças é aprendida, adquirida por meio de repetidas audições e, portanto, pelo nível de familiaridade com o estilo da música em questão. (GREEN, 2005, p. 79).

A indústria fonográfica tem um maior interesse no mercado de canções e um interesse limitado pelo segmento de música instrumental. Este fato possibilitou o surgimento de pequenos selos especializados em música instrumental em todo mundo. No Brasil, na década de 1980, alguns dos selos que se especializaram em música instrumental e conseguiram ter uma boa penetração foram: *Kuarup*, *Lira Paulistana* e *Som da Gente*⁴³.

Uma vendagem relativamente significativa e a visibilidade como produto de exportação associados a um baixo custo de produção despertaram o interesse das *majors* que passaram a investir neste segmento através do chamado sistema aberto.

⁴³ Segundo MULLER “(...) a ‘semente’ do selo [Som da Gente] teria surgido a partir de um pedido do banco Bamerindus: ‘Em 1980, o Bamerindus nos encomendou a produção de um disco para ser distribuído como brinde para seus clientes com arranjos instrumentais especiais para os temas originais criados pelo Walter para o banco. A única faixa cantada do álbum era ‘O Homem da Terra’ com a inesquecível interpretação de Gonzagão. O disco, um LP duplo, fez tanto sucesso que virou objeto de desejo dos amantes da boa música. O ‘O Som Brasileiro do Bamerindus’ reuniu maestros e músicos que trabalhavam em nossas produções e que vieram a compor o primeiro time de artistas do selo no ano seguinte”. (P118).

[O sistema aberto] (...) consiste basicamente em um processo de terceirização da produção, onde os trabalhos das *indies* e de artistas independentes são incorporados pelas *majors*. Nele, os primeiros produzem discos voltados para segmentos de mercado bem definidos; caso seus produtos se mostrem promissores, as grandes firmas se apropriam deles através do estabelecimento de contratos de licenciamento, de distribuição, da compra do repertório, do catálogo ou mesmo do selo inteiro. (MULLER 2005, p.39).

De acordo com os proprietários do selo Som da Gente:

1986 foi o ano de maior sucesso da gravadora com relação às vendas. O 1º disco do grupo Cama de Gato passou, naquele ano, a marca dos 50 mil discos vendidos – uma verdadeira proeza tanto no âmbito de produções independentes quanto no âmbito da música instrumental. (MULLER, 2005, p. 128).

Em 1986 o Plano Cruzado proporcionou uma estabilidade econômica⁴⁴ temporária no país o que pode ser uma das justificativas para a declaração dos proprietários do selo Som da Gente. Já nos anos de 1987 e 1988 ocorreu um grande desaquecimento na economia de uma maneira geral e em especial na indústria fonográfica. Em 1989 ocorreu um novo aquecimento no mercado fonográfico e segundo MULLER “(...) foi um ano de significativa expansão. Com um crescimento de 37,1%, a indústria de discos atingiu seu melhor desempenho histórico, registrando uma vendagem de 76,8 milhões de unidades.” (2005, p. 129).

Fazendo um paralelo da discografia de Victor Biglione (anexo 02) com o mercado fonográfico brasileiro, percebemos que após o lançamento de *Quebra-Pedra* houve um hiato de cinco anos até o lançamento de um novo álbum autoral, este período (1990 – 1994) corresponde segundo FERENICK (2008) a maior crise que a indústria fonográfica brasileira⁴⁵ enfrentou até então. Márcia DIAS nos dá os seguintes dados:

⁴⁴Em 1985 o Brasil tinha “(...) uma inflação que havia ultrapassado os 200% anuais no final de 1984, uma dívida externa de US\$105 bilhões e a expectativa da aproximação de um civil na Presidência do país, depois de longos 20 anos de ditadura militar e um governo que durou longos seis anos de transição democrática e sucessivas crises econômicas. A 1ª. edição do Rock in Rio, que aconteceu de 11 a 20 de janeiro [deste mesmo ano] em um espaço criado para o evento, a Cidade do Rock em Jacarepaguá (RJ), mostrou ao país e ao mundo que a cidade possuía um promissor mercado para o *show business* em mega eventos: o público final foi de 1 milhão e 380 mil pessoas. No mês de abril tomou posse o primeiro presidente civil depois do período da ditadura, (...). O Ministério da Cultura é criado neste mesmo ano, se separando então do antigo Ministério da Educação e Cultura.” (LEVY, 2016, p.97).

⁴⁵ Esta crise teve como um dos principais motivos o plano Collor que confiscou depósitos de contas correntes ou das cadernetas de poupança e os congelou por 18 meses. Esta atitude provocou uma fuga do capital e uma falta de confiança no mercado financeiro brasileiro. “O Plano Collor caiu feito uma bomba em todo o mercado cultural, não apenas na música, como no cinema (nesse mesmo ano extingue-se a Embrafilme) e as artes em geral (extingue-se também a Funarte).”(idem).

(...) de 76.686 milhões de unidades vendidas em 1989, retrocedeu-se a 45.225 milhões em 1990, mantendo-se os mesmos índices em 1991, com 45.130 [milhões de] unidades. Mas números menores ainda apareceriam. Apesar das expectativas de melhorias alimentadas pelos executivos do setor, o balanço final de 1992 aponta 30.958 milhões de unidades. Vale lembrar que o mercado só apresentou números parecidos (31.098 milhões) em 1974, quando estava em franca expansão, com crescimento médio de 20% ao ano. (DIAS apud FENERICK, 2008, p. 131).

FERENICK ressalta que:

O mercado brasileiro de discos só apresentaria melhoras a partir de 1994, com a relativa estabilização da economia, ou ao menos com o controle dos índices de inflação proporcionado pelo Plano Real, (...) e com a popularização de uma nova tecnologia: o *compact disc* (CD). (2008, p.131).

1.2 - A produção de um disco⁴⁶

Delinearemos de maneira resumida o processo de produção de um disco, visando demonstrar como o processo de produção pode afetar o resultado final da obra.

A produção de um álbum envolve, segundo JAMBEIRO (apud DIAS p.65), quatro áreas distintas: “a artística, a técnica, a comercial e a industrial”, por este motivo todo produto do processo vai ter duas dimensões: “a produção material e a produção artística”. Para que o produto final seja lançado “[p]rofissionais das mais diversas áreas são necessários (...): músicos, (...) técnicos e engenheiros de som, artistas gráficos, advogados, publicitários, divulgadores, diretores, gerentes, vendedores etc.” (DIAS, 2000).

O processo de produção pode ser detalhado pelas seguintes etapas:

(...) concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita máster; confecção da matriz, prensagem/fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão. (DIAS 2000, p.65).

A seguir destacaremos três destas etapas: gravação; mixagem e masterização.

1.2.1 - A gravação

A gravação é o momento em que a música é registrada.

Segundo JOHNSON:

O primeiro passo é compreender as várias tecnologias de gravação e como elas influenciaram o que nós ouvimos gravado. Desde 1900 nós temos 5 tipos principais de meios de gravação: Gravação acústica em cilindros de cera (1900 - 1925) - Gravação eletrônica em discos de cera (1925 - 1954); Vinis monofônicos (1950 - 1960) Gravação em vinis estéreo (1958 - 1985) e gravação digital em CD's começando em meados dos anos 80.⁴⁷ (JOHNSON, 2002, p. 198).

⁴⁶ Iremos tratar das técnicas e formas de produção que eram utilizados no período em que estamos estudando a obra de Biglione, década de 1980.

⁴⁷ The first step is to understand the several recordings technologies and how they might have influenced what we hear on a recording. Since 1900, there have been five principal recording media; Acoustically recorded shellac disc (1900-25); electrically recorded shellac disc (1925-54); monophonic vinyl LP (1950 to c.1960); stereophonic vinyl LP (1958 to c.1985); and modern digital recording starting with CD in the early 1980s.

Na gravação acústica o áudio era inserido diretamente nos cilindros sem nenhuma possibilidade de pós-produção. Na fase dos vinis monofônicos o áudio gravado em mais de uma pista era reduzido para somente um canal de áudio .

A técnica de reprodução em estéreo foi introduzida, em 1934⁴⁸, por Alan Blumlein⁴⁹ (1903 – 1942) e de acordo com o livro *The Inventor of Stereo: The Life and Works of Alan Dower Blumlein* de Robert Alexander, Blumlein teve a inspiração para criar a nova tecnologia quando assistia a um filme e imaginou que seria interessante se o áudio acompanhasse o deslocamento dos personagens na tela.

Com a introdução dos vinis estéreos⁵⁰, o áudio multipista passou a ser reduzido para dois canais. Na década de 1960 equipamentos de reprodução mono e estéreo conviveram durante certo período junto aos consumidores. Este fato gerou alguns problemas e um dos principais foi que a reprodução de um vinil estéreo em um aparelho mono causava o desaparecimento de certas partes do áudio, pois o aparelho mono só conseguia reproduzir um dos dois canais estéreo. Na busca da resolução deste problema em específico foi criada uma técnica chamada MID SIDE⁵¹.

A gravação multipistas foi desenvolvida ainda no período da gravação elétrica, em meados de 1950. Neste processo os gravadores são sincronizados, permitindo a inclusão posterior de um novo áudio e a gravação em canais separados.

⁴⁸ Blumlein “[e]m 1934, gravou, em estéreo, no estúdio Abbey Road com a Filarmônica de Londres, a sinfonia *Jupiter* de Mozart. Blumlein também fez o primeiro filme em estéreo do mundo - o filme de teste "Trains at Hayes"- em 1935. (...) Mas a invenção de Blumlein só seria totalmente apreciada décadas mais tarde (...). Segundo Robert Alexander autor da biografia de Blumlein o impacto causado pela invenção ‘Na época, foi muito pequeno’, disse ele. ‘Porque a maioria das pessoas em 1930 não podiam pagar um alto-falante, muito menos dois. Então a EMI, que tinha sido a responsável pela tecnologia, deixou-a de lado.’ Esta voltou a ser descoberta em 1956.” – fonte: <https://www.vice.com/pt/article/4xdvpb/o-homem-que-inventou-o-estereo>. acessado em 11/09/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=M61Nno09VDI>

⁴⁹ Engenheiro inglês que trabalhou em vários projetos na área de telecomunicações, gravação e televisão. Registrou em torno de 127 patentes.

⁵⁰ O processo de confecção de um vinil pode ser visto no documentário “Como as coisas funcionam” do canal Discovery. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OCs6x7d fNA> acessado em 30/12/2017.

⁵¹ A técnica MID/SIDE foi muito útil no momento da transcrição, pois facilitou a separação dos elementos presentes na mixagem. Como já dissemos é comum separar entre os canais direito e esquerdo do campo estéreo certos elementos acústicos para dar mais equilíbrio à mixagem. Através do procedimento de isolar o MID (material de áudio executado ao mesmo tempo e com a mesma intensidade nos dois canais) ou o SIDE (material executado ao mesmo tempo, mas com intensidade diferenciada nos canais direito e esquerdo) no software *soundforge*, conseguimos tornar certas partes mais audíveis. No CD anexo tal procedimento pode ser ouvido na faixa 09.

Tal processo permite que a performance seja fragmentada, não havendo a necessidade de ser totalmente registrada em um único momento⁵². Para RAMONE “A prática de gravar (...) juntos na mesma sala começou a desaparecer quando, no final dos anos 1960, passou-se a usar gravadores multicanais e isolamento.” (2008, p.101).⁵³

Para MARTIN (2017, p.74) um grande problema neste período era que “em fita analógica, toda vez que se transfere o som de um canal para o outro multiplica-se a relação sinal ruído”.

Segundo DIAS com a gravação multipistas e o *overdub* “o processo de gravação tornou-se cada vez mais racional e artificial e (...) definiu mudanças radicais nas relações de trabalho (...) [distanciando] a atmosfera de artesanidade do processo de produção da indústria fonográfica”.

1.2.2 - A mixagem

Com a gravação multipistas uma nova etapa teve de ser introduzida na produção dos discos: a mixagem. Tal processo implica em juntar sons registrados em várias pistas de gravação, em momentos diferentes e algumas vezes até em ambientes diferentes fazendo-os soar como uma performance conjunta. O procedimento de mixagem (mistura) reduz as pistas de áudio (guitarra, baixo, bateria, teclado e saxofone, por exemplo) para apenas dois canais (estéreo).

Um procedimento genérico nas técnicas de mixagem é centralizar⁵⁴ na imagem estereofônica os sons de frequência mais grave e os que queremos dar maior destaque. Os demais elementos, geralmente, são separados nos canais direito e esquerdo.

O livro *The art of mixing: A visual guide to recording, engineering and production*, de David Gibson, traz ilustrações nas quais o autor tenta demonstrar como os

⁵² Descrevendo o processo de maneira resumida como era feita em um gravador de 4 canais (pistas de gravação): o áudio registrado em cada uma das 4 pistas de gravação era reduzido (mixado) para somente uma, liberando assim 3 canais para novas gravações (*overdub*).

⁵³ Com desenvolvimento das técnicas de multicanais [a] separação entre os participantes da performance se radicalizou e os músicos passaram a tocar separadamente, gravando suas participações a partir da audição do registro das performances dos músicos que o antecederam. (VICENTE, 1996, p.29 apud DIAS 2000 p.67). O mais comum é registrar primeiro a bateria e o baixo, posteriormente os instrumentos de harmonia, depois as partes melódicas e só por último a parte vocal ou instrumento solista principal. Na música instrumental, segundo relatos, vários músicos preferem registrar a performance ao vivo em canais separados.

⁵⁴ Na realidade não existe um centro no sistema estereofônico. O que ocorre é que o sinal elétrico, que será convertido em som pelos alto-falantes, é dividido em dois canais. Os engenheiros de áudio, geralmente, posicionam as caixas de maneira equidistantes em relação ao ouvido, formando um triângulo equilátero, e o sinal que sai nas duas caixas ao mesmo tempo cria um efeito psicoacústico como se o áudio viesse do centro da distância entre as caixas.

instrumentos podem ser separados no campo estéreo de uma mixagem. A figura 2 destaca a forma como, segundo Gibson, os sons de uma guitarra, um baixo e uma bateria de sete peças podem ser distribuídos pelo campo estéreo.

GIBSON considera que o campo estéreo é tridimensional (altura, profundidade e largura) e em uma mixagem equilibrada⁵⁵, os sons de baixa frequência ocupam o centro e a parte inferior do estéreo enquanto os de alta frequência tendem a ocupar a parte superior⁵⁶.



Figura 2 - Representação visual da distribuição de instrumentos no campo estéreo. Fonte: GIBSON (1997).

Os controles de *pan* são os responsáveis por posicionar o áudio nos lados direito e esquerdo do estéreo (largura). Os controles de equalização ajudam a situar os sons na parte superior ou inferior do estéreo (altura). Com relação à profundidade (distância no campo estéreo) podemos alterá-la com os controles de volume ou com efeitos de ambiência (reverberação, eco, *delay*).

⁵⁵ David Gibson ressalta que o tipo de mixagem varia conforme o estilo musical, podendo ser tomadas decisões estéticas com relação ao controle de pan, equalização e o uso de efeitos.. As considerações por nós destacadas no corpo do texto se referem a uma maneira mais natural de como o som se comporta.

⁵⁶ Podemos observar nas caixas de som que os alto falantes são posicionados de acordo com esta lógica, com os *tweeters* na parte superior da caixa e os alto falantes de graves os *subwoofers* na parte inferior.

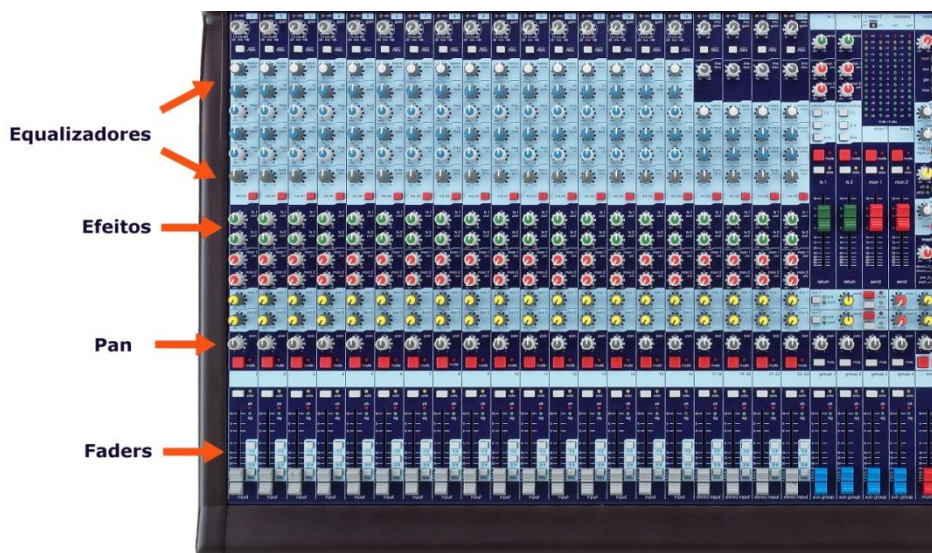


Figura 3 - Visão geral de uma mesa de mixagem analógica.

1.2.3 - A masterização

A masterização⁵⁷ é o momento em que “o som final é aprimorado e polido”(RAMONE, 2008, p. 16).

Segundo Arthur Joly (proprietário do Selo *Reco-Head*) há diferenças significativas entre a masterização de áudio digital (CD) e analógico (vinil).⁵⁸

O vinil não suporta os grandes níveis de compressão e volume que podem ser inseridos em um áudio digital, além de não interagir bem com frequências abaixo dos 40 Hz e nem com as acima dos 16 kHz. FREITAS (2017)⁵⁹ destaca que as frequências “abaixo dos 300 Hz tem de estar em fase”⁶⁰.

⁵⁷ Processo de tratamento do áudio para transferi-lo para o armazenamento em um máster que será usado para geração das cópias.

⁵⁸ O som do vinil a partir de 1955 passou a ser equalizado segundo uma curva gráfica chamada RIAA (*Record Industry Association of America*) que faz com que os frequências inferiores a 500 Hz sejam atenuadas e as frequências acima de 2.120 Hz sejam reforçadas. Os aparelhos que reproduzem o vinil têm em suas saídas uma curva inversa a RIAA que reforça os graves e atenua os agudos. Este padrão foi adotado para que os sulcos não ficassem muito largos em função dos graves que demandam mais espaço. Mais detalhes técnicos podem ser obtidos no endereço <http://www.tanker.se/lidstrom/riaa.htm> acessado 30/10/2017.

⁵⁹ <https://www.classicmaster.com.br/como-preparar-um-master-adequado-para-o-vinil/> acessado em 30/10/2017

⁶⁰ Fase relaciona-se com a diferença de tempo, polaridade e amplitude entre fontes sonoras. “Quando duas ondas são superpostas suas amplitudes são somadas algebricamente e a onda resultante dessa soma depende da fase. Assim, duas ondas de mesma frequência f e amplitude A começando seus ciclos em zero grau, quer dizer em fase, vão resultar numa onda com mesma frequência f e amplitude igual a duas vezes A . Mas se essas ondas estiverem defasadas, essa relação de amplitude é modificada. Para duas ondas de mesma frequência e amplitude, mas defasadas em 180°, as amplitudes estão exatamente opostas, cancelando-se totalmente. (...) Por exemplo, duas senoides de frequência muito próxima, digamos 500Hz e 503Hz, entrarão e sairão de fase numa taxa de três vezes por segundo. Isso causa uma

Segundo RAMONE “(...) para se masterizar uma fita para um LP, tinha-se que reduzir os graves e aumentar os médios e usar compressão, para que o LP soasse bem numa vitrola comum.” (2008, p.228).

1.3 - Da Vihuela à Guitarra

Os principais instrumentos cordofones utilizados no continente europeu no século XVI eram: o alaúde (em todo continente) e a *vihuela* (na Península Ibérica). Existiam três diferentes tipos de *vihuela*: “a *vihuela* de arco, a *vihuela* de *peñola* (tocada com *plectro*) e a *vihuela* de *mano* (pulsada com os dedos).” (ANTUNES, 2002).

A *vihuela* era conhecida em Portugal e na Espanha como viola; este é o nome que aparece nas cartas dos jesuítas nos séculos XVI e XVII. Segundo ANTUNES (2002) “a literatura com referência ao uso do violão no Brasil data de c. 1549, coincidindo com a chegada dos jesuítas no país”. ANTUNES destaca que nos séculos XVIII e XIX, os termos violão e viola foram usados sem uma definição exata de a qual instrumento se referiam causando uma grande confusão para pesquisadores⁶¹.

O nome guitarra deriva de um instrumento,

(...) utilizado pelo povo, exclusivamente para acompanhamento de canções (...). Este instrumento varia de nome conforme a região. Na França, por exemplo, é chamado de *guiterne* ou *guiterre*, na Inglaterra, *guitar* e, na Itália, *chitarrino*. “O nome etimologicamente provém da *kytara* grega (de origem caldéia-assíria).” (ANTUNES, 2002).

Na Espanha, a partir do século XVIII, passou-se a utilizar a denominação guitarra clássica⁶² para o instrumento que no Brasil ficou conhecido como violão.

Atualmente o nome violão é usado apenas no Brasil e em algumas regiões de Portugal, os demais países utilizam o nome guitarra⁶³ ao se referir tanto ao violão quanto à guitarra elétrica.

interferência periódica de reforço e cancelamento de amplitude. Esse fenômeno é chamado "batimento" e, nesse caso, a frequência do batimento é de 3 Hz. A sensação auditiva causada pelo batimento pode auxiliar na afinação de instrumentos de cordas, por exemplo. Quanto mais próxima a afinação de duas cordas soando juntas na mesma nota, menor a frequência do batimento gerado, que deverá desaparecer por completo quando elas estiverem perfeitamente afinadas. “

Fonte: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazetta/tutor/acustica/fase/fase.html> acessado 05/09/2018.

⁶¹ O termo viola poderia referir-se à viola da gamba ou ao violão, porém Segundo HOLLER (apud LACERDA, 2011, p. 10) “Não há dúvidas de que as violas mencionadas nos relatos jesuíticos sejam as violas dedilhadas, e não as violas da gamba ou da *braccio*”.

⁶² Inicialmente este instrumento contava com seis ordens de cordas duplas, porém posteriormente passou-se a utilizar cordas simples.

1.3.1 - A eletrificação

A lei da indução eletromagnética⁶⁴ foi o que possibilitou o desenvolvimento de captadores magnéticos para a amplificação do sinal sonoro. As primeiras experiências de amplificação para instrumentos de corda aconteceram entre os anos de 1920 e 1924, com os primeiros protótipos de captadores projetados por Lloyd Loar⁶⁵ (1886 – 1943).

Antes das experiências de Loar, George Breed⁶⁶ (1864–1939) havia registrado em 1890 a patente de um método elétrico para produzir sons em um instrumento musical. A eletricidade neste caso não era usada para amplificar o sinal sonoro, mas sim para fazer com que as cordas vibrassem e o instrumento pudesse ser tocado apenas com a mão esquerda (no caso de instrumentistas destros)⁶⁷.

Em 1934 George Beauchamp⁶⁸ (1899 – 1941) registrou a patente de um instrumento musical de cordas eletrificado.

Nos primórdios da guitarra elétrica, os experimentos foram conduzidos simplesmente adaptando-se um captador magnético ao corpo de um violão, no entanto aconteciam problemas com a realimentação do sinal sonoro⁶⁹. Tal problema foi significativamente atenuado quando surgiram as guitarras de corpo maciço⁷⁰. DENYER (1992) destaca que os principais responsáveis pela evolução da guitarra elétrica de corpo maciço foram: Leo Fender⁷¹ (1909 - 1991) e Les Paul⁷² (1915 - 2009).

⁶³ Geralmente o termo guitarra vem seguido da palavra acústica ou elétrica para diferenciar o tipo de construção. Em inglês, por exemplo: *acoustic guitar* ou *classical guitar* refere-se ao nosso violão e *electric guitar* à guitarra. Para a guitarra semi-acústica são usadas, na língua inglesa, as denominações *archtop*, *semi-acoustic guitar* ou *hollow-body*.

⁶⁴ Lei elaborada a partir de contribuições de Michael Faraday (1791 – 1867), Franz Ernst Neumann (1798 – 1895) e Heinrich Lenz (1804 – 1865) entre 1831 e 1845, que quantifica a indução eletromagnética.

⁶⁵ Importante engenheiro e *luthier* que trabalhou na fábrica de violões *Gibson* no início do século XX.

⁶⁶ Inventor e oficial da marinha americana.

⁶⁷ A ideia de Breed é semelhante ao moderno *EBow*. Segundo o fabricante “O *EBow* simula um arco eletrônico de mão para guitarras. A pequena unidade alimentada por bateria substitui a palheta, permitindo que o guitarrista imite som de cordas e instrumentos de sopro com sensibilidade inacreditável. O *EBow* produz uma poderosa sustentação infinita, rica em harmônicos para incríveis sons de guitarra. <http://www.ebow.com/home.php> acessado em 15/03/2018.

⁶⁸ Sócio fundador da *Rickenbacker Guitars*.

⁶⁹ No caso da guitarra acústica o captador amplifica a ressonância natural do tampo.

⁷⁰ O engenheiro Paul Bigsby (1899 – 1968) construiu uma guitarra de corpo sólido para o guitarrista Merle Travis (1917 – 1983) em 1948, porém a primeira guitarra de corpo maciço comercializada foi lançada em 1950 por Leo Fender e recebeu o nome de *Broadcaster*.

⁷¹ Clarence Leonidas Fender, construtor de guitarras que fundou as fábricas de guitarra: *Fender*, *Music Man* e *G&L*. A *Fender* foi fundada em 1946.

⁷² Lester William Polfus, guitarrista e construtor de guitarras, responsável pela criação de uma das primeiras guitarras de corpo sólido *The log*. Também foi um dos precursores da gravação multicanal.

Aug. 10, 1937.

G. D. BEAUCHAMP

2,089,171

ELECTRICAL STRINGED MUSICAL INSTRUMENT

Filed June 2, 1934

3 Sheets-Sheet 1

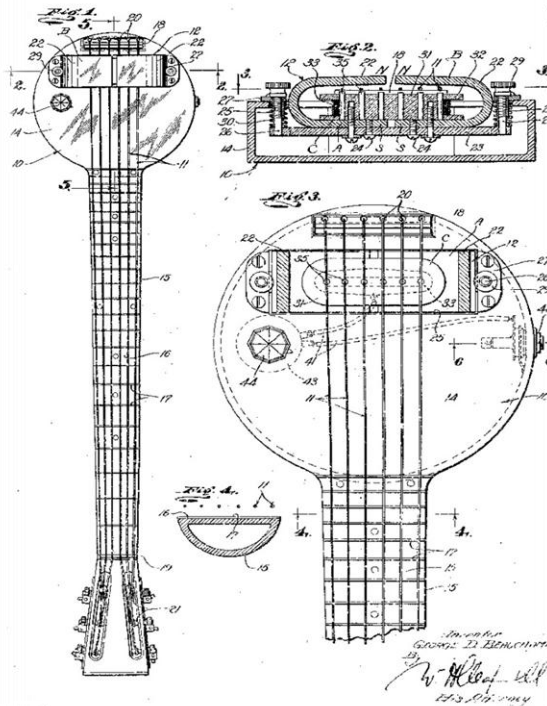


Figura 4: Patente de George Beauchamp, para o Rickenbacker Lap steel, arquivada em 1934 e publicada em 1937. Fonte: US Patent Office.

1.3.2 - A guitarra no jazz

A guitarra foi introduzida no *jazz* por: Eddie Durhan (1906 - 1978), George Barnes (1921 - 1977) e Charlie Cristian⁷³ (1916 - 1942). O inovador músico cigano de origem belga Django Reinhardt (1910 - 1953), mesmo utilizando essencialmente o violão, é outro nome importante no desenvolvimento do estilo de se tocar guitarra.

Até meados da década de 1960 é possível notar que nos combos de *jazz*, das mais variadas tendências, não era comum a utilização guitarra, as formações mais comuns eram: instrumentos de sopro; piano; baixo acústico e bateria. A maioria dos guitarristas que se destacaram naquele período tinham seus próprios grupos e uma carreira paralela aos demais *jazzistas*, podemos citar como exemplo: Wes Montgomery (1923 - 1968), Barney Kessel (1923 - 2004), Herb Ellis (1921 - 2010) entre outros. Wes

⁷³ Cristian entrou para a história como o guitarrista que deu uma autenticidade para a linguagem da guitarra no jazz, ele fez parte da *big band* de Benny Goodman.

Montgomery, por exemplo, lançou álbuns de sucesso em que interpretava além dos tradicionais standards de *jazz*: músicas *pop*; boleros e mambos⁷⁴.

1.3.3 - A guitarra no Brasil

Antes de a guitarra chegar ao Brasil, o violão já não era um instrumento muito bem visto pela sociedade. Dilermando Reis, por exemplo, declarou que no início de sua carreira “tocar violão era coisa de marginal, (...) mal vista pela chamada gente fina” (PIRES, 1995, p. 19).

Luiz TATIT revela em uma entrevista⁷⁵ em 2009, que na época em que prestou o exame para a faculdade de música:

O violão, (...), não era nem considerado. Eles perguntavam “Que instrumento você toca?” Na hora que você falava “Violão!” “Não, que instrumento mesmo você toca?!” Isso quer dizer, instrumento de orquestra, precisava ser oboé, flauta, precisava ser... Jamais um instrumento de música popular. (TATIT, 2009).

Aníbal Augusto Sardinha - o Garoto - foi um dos pioneiros na utilização de uma guitarra semelhante a da patente de Beauchamp, ao gravar um solo na valsa *Sobre o Mar* em 1937.

A guitarra enfrentou outros problemas, além dos comuns ao violão, para sua aceitação no Brasil. Segundo VISCONTI (2010) os principais foram devido à necessidade de amplificação e a associação com a música estrangeira, fato que culminou com uma passeata contra a guitarra elétrica⁷⁶ em 17 de julho de 1967.

Segundo Nelson Motta⁷⁷(1944) existia um sentido ideológico na passeata, mas o principal motivo relacionava-se ao estímulo à rivalidade entre os dois segmentos⁷⁸ da música brasileira por audiência na TV Record. (GUIMARÃES, 2014, p. 149).

⁷⁴ Segundo CRAWFORD: “A abordagem de Wes para o *jazz* era incomum, pois ele integrava melodias de músicas pop em suas improvisações e gravações. Isso era considerado herético para muitos dos puristas do *jazz*. Montgomery dizia que começou sua abordagem “*pop-jazz*” como uma forma de se expandir para a geração mais jovem e expô-la ao *jazz*. Wes Montgomery foi importante porque definiu o guitarra de *jazz* para jovens músicos após os anos 1960.”

⁷⁵ <http://gafieiras.com.br/entre.vistas/luiz-tatit-3/7/> acessado em 20 de junho de 2017.

⁷⁶ “Nos EUA, em 1965, a reação à primeira aparição de Bob Dylan com uma guitarra (...) causou escândalo e feriu os brios da música *country* como representante da identidade norte-americana – isso apenas dois anos antes da passeata brasileira contra esse instrumento”. (GUIMARÃES, 2014)

⁷⁷ Compositor, produtor musical e escritor que trabalhou com artistas como: Elis Regina, Lulu Santos, Ed Motta, etc.

⁷⁸ Os programas eram: “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”.

Alguns músicos buscaram articular uma linguagem brasileira na utilização da guitarra e aos poucos foram conseguindo introduzir a guitarra em diferentes gêneros musicais.

Para Valéria GUIMARÃES (2014) a guitarra essencialmente teve três tipos de recepção no Brasil: a rejeição; a absorção e a aceitação plena. A rejeição está relacionada a gêneros musicais que se recusam terminantemente a utilizar o instrumento. Na absorção procura-se articular uma musicalidade brasileira na utilização da guitarra como feito por Heraldo do Monte. A aceitação plena ocorreu por parte dos grupos, que abraçaram a estética do *rock* como principal foco de trabalho.

1.3.4 - A tessitura da guitarra

A guitarra herdou a forma de notação do violão, que segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* passou a ser escrito a partir de 1750, na partitura, uma oitava abaixo do som real.

De uma maneira geral as guitarras apresentam um corte (*cutaway*) que facilita o acesso a notas mais agudas quando comparada a um violão clássico. O padrão das guitarras modelo *stratocaster* é ter 6 cordas⁷⁹ e o número de casas varia entre 21 e 22. Nas guitarras de 22 casas temos uma tessitura real que vai do Mi 1 ao Ré 5. (figura 5).

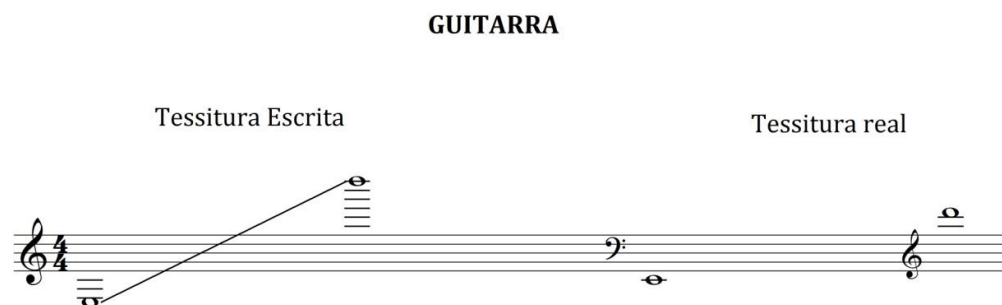


Figura 5 - Tessitura de uma guitarra elétrica com 22 casas.

1.3.5 - O funcionamento da guitarra

O processo de transdução, no caso da guitarra, acontece através da oscilação da corda (onda mecânica), que ao cruzar o campo magnético da bobina do captador cria uma variação neste campo, gerando um sinal elétrico de baixa voltagem. Tal sinal é

⁷⁹ George Van Eps (1913-1998) é considerado o precursor no uso da guitarra de 7 cordas quando em 1938 pediu à fábrica *Epiphone* que adicionasse mais uma corda ao modelo *Epiphone Masterbilt Deluxe*.

conduzido através de um cabo até um amplificador, onde o sinal tem sua energia amplificada o suficiente para que o alto falante possa converter o sinal elétrico novamente em som (onda mecânica). Tanto o captador quanto o alto falante são transdutores que funcionam de maneira oposta.

1.3.5.1 - Tipos de captadores

Atualmente existem vários tipos e marcas de captadores. Os mais comuns são os magnéticos passivos: *Single Coil* ou *Humbucker*. Mas há também captadores *Piezoelétricos* ou mecânicos, captadores ativos e os *pitch to MIDI*.

Captadores *Single coils* (figura 6) como o nome sugere, caracterizam-se por uma bobina simples, podendo ter um ímã para cada corda ou um único ímã em formato de barra para todas as cordas.

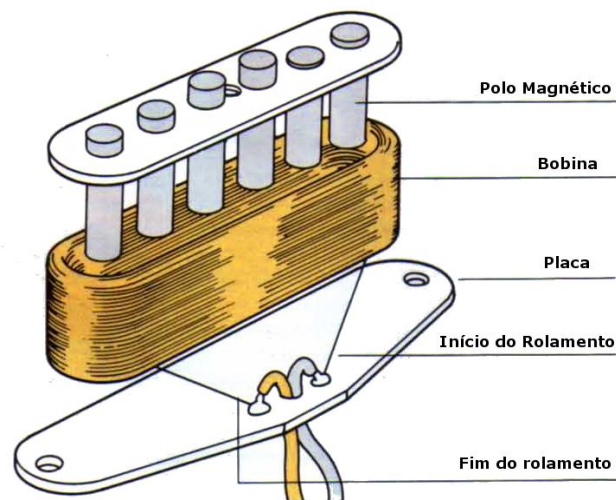


Figura 6 - Esquema de montagem de um captador *Single coil*. Fonte: Denyer 1992.

É comum a captação de sinais elétricos e campos magnéticos de outras fontes, que são transmitidos junto com o sinal elétrico que vai para o amplificador, este fato gera ruídos indesejáveis. Visando solucionar este problema de ruído, conhecido com “*Hum*”, Seth Lover engenheiro da *Gibson* idealizou e projetou os captadores *Humbucker* ou *Double coils* (figura 7). Tal modelo de captador caracteriza-se pelo uso de duas bobinas montadas lado a lado⁸⁰ com polaridades invertidas. A inversão da polaridade faz com que o ruído seja significativamente reduzido, conseqüentemente temos também

⁸⁰ A Seymour Duncan criou o *humbucker* coaxial, no qual as bobinas são montadas sobrepostas, o que faz com que ele se assemelhe visualmente a um captador *single coil*.

uma alteração no timbre quando comparado com o *single coil*. De uma maneira geral os timbres gerados pelos captadores *single coils* são mais agudos (mais abertos e com mais brilho) enquanto os gerados pelos captadores *humbuckers* são mais graves (mais fechados e encorpado).

O uso de configurações com dois ou mais captadores combinados é comum nas guitarras, podendo ser somente *single coils* (como no caso do modelo tradicional da *Stratocaster* da *Fender*) ou somente *humbuckers* (como no caso do modelo *Les Paul* da *Gibson*). Alguns guitarristas, no entanto, fazem suas próprias combinações de captadores, alterando as configurações originais de fábrica.

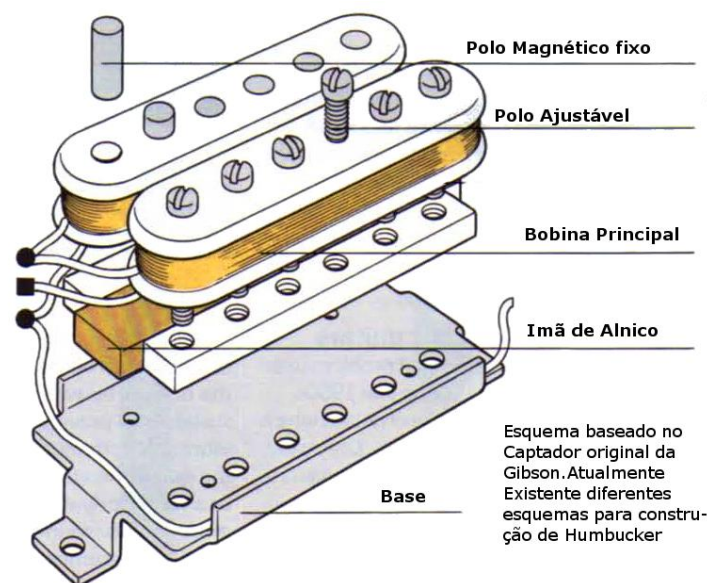


Figura 7 - Esquema de montagem de um captador *Humbucker*. Fonte: Denyer 1992.

Apresentamos a seguir alguns conceitos que influenciam no timbre gerado pelo captador:

- ✓ Maior resistência implica em mais rolamentos na bobina o que resultará em um som mais alto e com menos agudos;
- ✓ Capacitância refere-se à quantidade de energia que pode ser armazenada e relaciona-se com o aumento ou diminuição de agudos, em uma *Fender Stratocaster*, a capacitância usada é $.022\mu\text{F}^{81}$.

⁸¹ Farads referem-se a capacidade de armazenamento de energia por um capacitor. Como o valor é geralmente muito alto, criou-se a medida Microfarads.

- ✓ Frequência de ressonância refere-se à frequência base (padrão) que o captador usa para reproduzir outras frequências, nos captadores *single coil* este valor fica entre 5 e 9 kHz e nos *Humbuckers* entre 3 e 7 kHz.

Como destaca Fanuel Ban:

Os captadores são dispositivos de alta impedância. Quanto maior o número de enrolamentos, maior será a saída do captador. No entanto, o aumento do número de enrolamentos também aumenta a capacitância de intertravamento do captador agrupado o que atenua a saída de captação e diminui a frequência de ressonância do captador. Um captador com uma capacitância de inter-enrolamento superior soará "morto" (menos animado) e maçante (menos detalhes / menos brilho), em comparação com o mesmo captador com menos capacitância de inter-enrolamento global, assumindo a mesma indutância.⁸² (BAN, 2007, p. 20).

A seleção dos captadores pode ser feita através de uma chave tipo interruptor de liga e desliga ou por uma chave de comutação, as opções dependem do modelo da guitarra. A figura 8 traz um esquema padrão da forma como são dispostos os controles e captadores em uma guitarra modelo *Stratocaster*⁸³.

O controle de volume aumenta ou diminui a intensidade do sinal elétrico transmitido ao amplificador.

Os controles de tonalidade (*tone control*) funcionam como filtros, que alteram o timbre da guitarra através da dosagem de quanto sinal é enviado ao capacitor, quando estão completamente abertos, o sinal não sofre qualquer alteração em sua transmissão, porém quando estão completamente fechados, frequências agudas são filtradas como em um filtro passa baixa (*low pass filter*). Entre a configuração completamente aberta (10) e a completamente fechada (0) do *tone control* existem nuances que alteram o timbre de maneira mais uniforme.

A regulagem do timbre em uma guitarra requer a interação entre sistemas acústicos, mecânicos e eletrônicos.

⁸² O assunto relacionado à impedância, capacitância, frequência de ressonância etc, é muito interessante e vasto, mas um aprofundamento foge completamente do nosso foco de pesquisa, recomendamos a quem se interessar pelo assunto a tese de Javier Vallés Tomàs *Electric guitar pickup characterization and modelling*.

⁸³ Escolhemos este modelo para exemplificar por se tratar do usado por Biglione no período pesquisado.

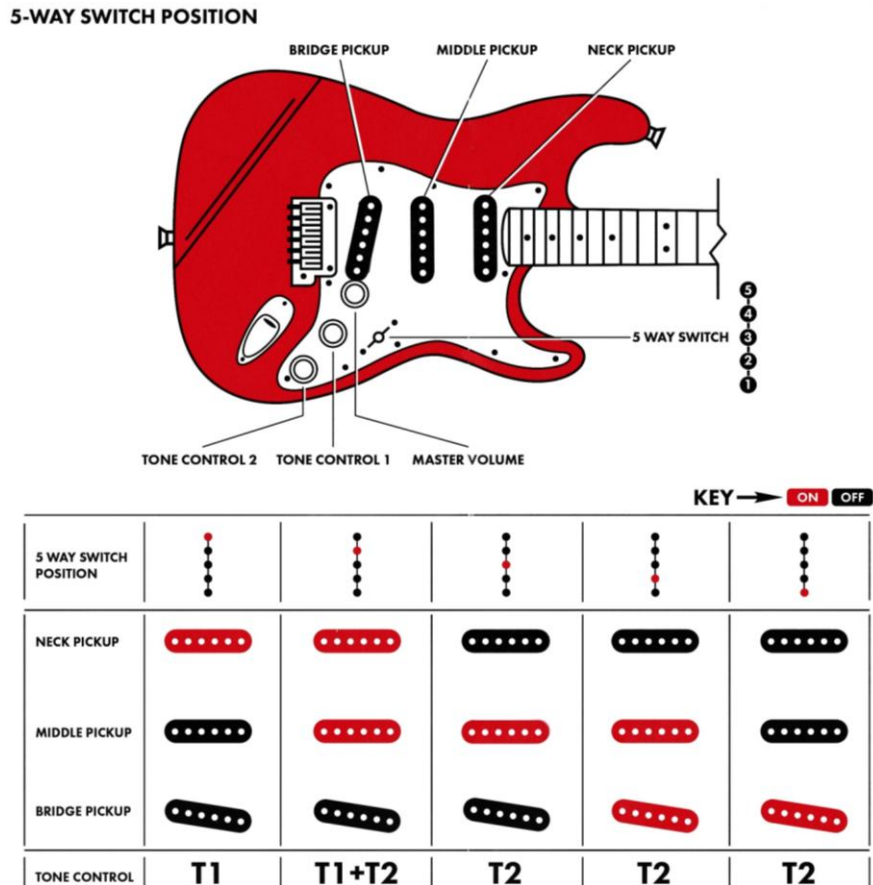


Figura 8: Esquema dos controles de uma guitarra modelo *stratocaster*. Fonte: <https://www.fender.com/articles/tech-talk/sounds-aplenty-the-stratocaster-pickup-selector-switch/>

A localização dos captadores no corpo da guitarra (braço, meio e ponte) também influencia o resultado final do timbre⁸⁴.

O captador próximo à ponte, onde a amplitude das frequências baixas é pequena, tem um timbre muito mais agudo. Os outros captam bem mais graves, mas ainda têm timbres distintos porque realçam e atenuam frequências diferentes cada um. Além disso, em cada trecho da corda, a mesma frequência tem fases diferentes. Isto faz com que, ao se ligar mais de um captador ao mesmo tempo, haja cancelamentos em algumas frequências e reforços em outras, criando um padrão (formante) totalmente diferente do de cada captador em separado. (SOLON, 2002)⁸⁵

⁸⁴ Assim como no violão onde o timbre é alterado quando tocamos a corda mais próximo da ponte ou mais próximo ao braço.

⁸⁵ Disponível em <http://www.musitec.com.br/revistas/?c=1004> Acessado em 15/04/2018.

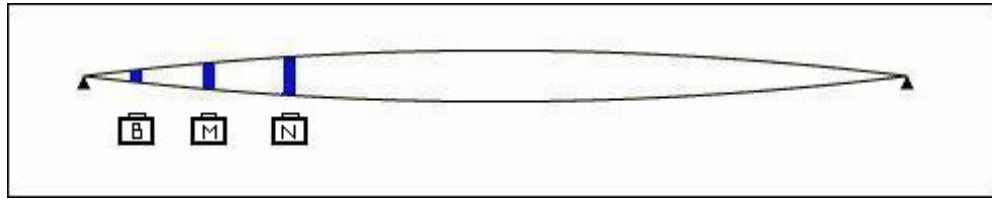


Figura 9 - Relação da vibração e comprimento da onda com relação a posição dos captadores. B = Bridge, M = Middle e N = Neck - (Ponte, meio e braço). Fonte: BAN (2007).

1.3.5.2 - Amplificadores⁸⁶

Amplificadores são responsáveis por aumentar a amplitude do sinal elétrico antes que seja convertido novamente em som pelo alto-falante. Ao passar pelo amplificador o sinal elétrico pode sofrer alterações geradas pelo próprio circuito do amplificador. Uma destas alterações, a saturação, acabou se tornando uma marca registrada do som da guitarra.

A saturação ocorre quando o amplificador não consegue amplificar mais o sinal de entrada (alcançou a máxima amplificação linear), neste caso quando aumentamos o sinal de entrada vamos gerar um sinal distorcido na saída. (HENRIQUES, 2008).

A saturação⁸⁷ realça os harmônicos, por este motivo tríades perfeitas podem soar dissonantes por conta da diferença entre a escala temperada e os harmônicos naturais⁸⁸, a figura 10 destaca esta diferença.



Figura 10 - A Linha 'a' mostra a frequência da fundamental C 131 Hz e 19 de seus harmônicos. A linha 'b' mostra a frequência mais próxima na escala temperada.

⁸⁶ Atualmente no mercado é possível encontrar amplificadores valvulados, transistorizados além dos simuladores digitais.

⁸⁷ A saturação também aumenta o *sustain* da guitarra em função do *feedback*.

⁸⁸ Por este motivo é muito comum o uso do "power chord" (acorde pesado) na guitarra, pois neste tipo de formação os acordes contém apenas a tônica e a quinta, evitando a discrepância que o harmônico da terça e sétima podem gerar.

1.3.5.3 - Processadores⁸⁹

Processadores de sinal podem ser utilizados em qualquer tipo de áudio que seja endereçado ao alto-falante, na maioria dos casos tais processadores são controlados por um técnico (no estúdio ou ao vivo).

O uso de pequenas unidades de processadores de efeitos acionadas pelo pé é muito comum na guitarra⁹⁰. Sendo assim além do *tone control* (da guitarra e do amplificador) os guitarristas utilizam os pedais como complementares na confecção do timbre.

A figura 11 ilustra a forma padrão de ligação entre uma guitarra utilizando pedais e o amplificador.

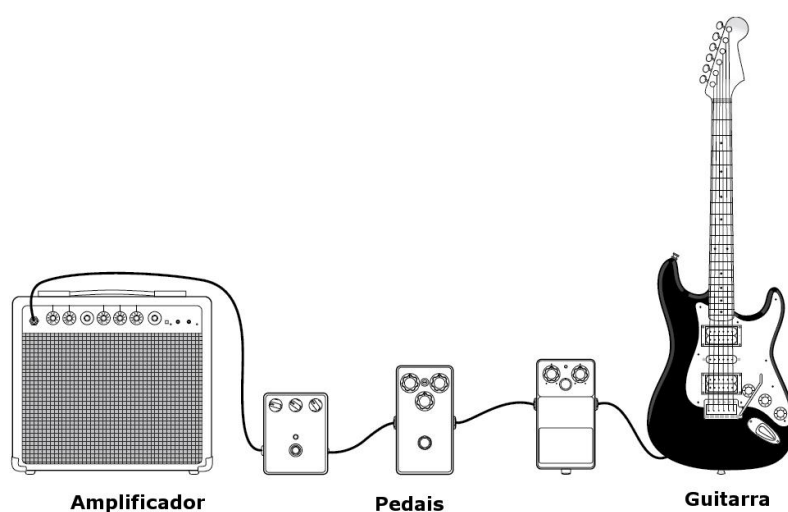


Ilustração: Rashell Smith

Figura 11: Ligação guitarra + pedais + amplificador. Fonte: HUNTER (2014).

O sinal elétrico gerado pela guitarra passa através pedais e o guitarrista tem a opção de acionar ou não o efeito de cada pedal.

Os efeitos são divididos em categorias de acordo com o tipo de parâmetro no qual atuam. O anexo 05 destaca as categorias de efeito, os nomes comercialmente usados e uma breve descrição do seu funcionamento.

⁸⁹ A evolução tecnológica traz, quase diariamente, novos processadores de efeitos com diversas funções. Focaremos nesta dissertação nos efeitos mais comuns, para guitarra, na década de 1980.

⁹⁰ Atualmente tais unidades de efeitos são também usadas por outros instrumentistas (tecladistas, baixistas). Os saxofonistas, flautistas, cantores entre outros também podem utilizar os pedais através do processamento do sinal gerado pelo microfone.

1.4 - Victor Biglione

“Fundir vários estilos musicais em busca de uma estética contemporânea é no mínimo cativante”. (BIGLIONE, 1987).

Filho de Judith Aronovich e Abelardo Biglione, Victor Biglione é natural de Buenos Aires, Argentina. Em 1964, fugindo da repressão política a sua família transferiu-se para a cidade de São Paulo.

Segundo Biglione a sua relação com a música começou em casa por influência da sua mãe:

Era uma confusão de Led Zeppelin, “Wave”, Walter Wanderley, Zé Kéti com “A voz do morro”, Banda Sá Ferreira, Salgueiro... Fora os russos, porque minha mãe é russa, (...); Prokofiev, Shostakovich. Mas eu era garoto e veio a guitarra... Uma paixão impressionante. Eu só gostava de futebol e futebol. Mas aquilo bateu. (AMARAL, 2014, p. 81).

Pepeu Gomes⁹¹, Lanny Gordin⁹²(1951) e Jimmy Hendrix (1942 - 1970) são alguns músicos citados por Biglione como influências no início dos estudos na guitarra. O jazz só entrou na sua vida em 1974, através do álbum *Bad Benson* do guitarrista norte americano George Benson (1943). (AMARAL, 2014, p. 82).

Segundo CAYMMI “quatro shows foram particularmente decisivos na vida de Biglione: Santana e Weather Report, no Teatro Municipal; Gal fatal, no Teatro Teresa Raquel e Clube da Esquina, no teatro Fonte da Saudade.” (CAYMMI, 1997, p. 13).

Biglione estudou com o professor Kay Galifi⁹³ e teve como companheiros de aulas, Celso Blues Boy⁹⁴ (1962 – 2012) e Frejat⁹⁵ (1962). Estudou também com Ary Piassarollo⁹⁶, Arthur Verocai⁹⁷ (1945) e Victor Assis Brasil⁹⁸ (1945 – 1981), além de ter

⁹¹ Alcinha de Pedro de Aníbal de Oliveira Gomes era guitarrista do grupo Novos Baianos e posteriormente desenvolveu também carreira solo como instrumentista e cantor.

⁹² Filho de um pianista russo com uma polonesa, Alexander Gordin nasceu na China em Xangai. É considerado um dos principais nomes da guitarra no Brasil. Sua discografia inclui nomes como: Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jards Macalé entre outros.

⁹³ Guitarrista italiano, naturalizado argentino, atuou a partir da década de 1970 como professor particular no Rio de Janeiro.

⁹⁴ Guitarrista carioca, um dos grandes nomes do blues nacional.

⁹⁵ Guitarrista carioca, um dos fundadores do grupo de rock – Barão Vermelho.

⁹⁶ Guitarrista, compositor e arranizador, que trabalhou com vários artistas como: Djavan, Elis Regina, Ivan Lins etc.

⁹⁷ Arranjador e compositor trabalhou com vários nomes da MPB como: Elizeth Cardoso, Erasmo Carlos, Marcos Valle etc.

feito cursos no CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical⁹⁹. Em 1977, com carta de recomendação de Tom Jobim, fez um curso de verão na *Berklee College of Music*¹⁰⁰ (AMARAL, 2014).

Durante a década de 1970, Biglione integrou várias bandas semiprofissionais que tocavam *covers* de *rock*, *blues*, *rock* progressivo além de músicas autorais.

Em 1977 participou da sua primeira gravação profissional em estúdio, no álbum *Mico de Circo*, do cantor Luiz Melodia (1951 – 2017). Embalado pela sua profissionalização excursionou com a cantora Zezé Motta (1944) no “Projeto Pixinguinha” e trabalhou com Sérgio Mendes¹⁰¹ (1941) durante a turnê do compositor pelo Brasil.

No início dos anos 80 Biglione montou o grupo A Tampa, que era formado por Luizão Maia (baixo), João Carlos Rebouças (piano), André Tandeta (bateria) e Zé Luiz Oliveira (sopros), o grupo se apresentou em várias casas de show do Rio de Janeiro. Integrou a banda da cantora Gal Costa (1945) na turnê do disco *Gal Tropical* e nas gravações do disco *Aquarela do Brasil*.

Foi integrante do grupo A Cor do Som entre 1982 e 1984, substituindo o guitarrista baiano Armandinho¹⁰² (1953), nas gravações e turnês dos álbuns: *Magia tropical* e *As quatro fases do amor*.

O álbum *Magia Tropical* conta com duas composições de Biglione: *Outras praias* e *Ping-Pong* (em parceria com Mú Carvalho). Com este álbum o grupo ganhou o Troféu Socinpro (Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais) como Melhor Grupo Instrumental.

Mantendo as características de uma carreira diversificada Biglione participou da primeira edição do festival Rock in Rio, em 1985, na banda do cantor e compositor

⁹⁸ Um dos grandes nomes da música instrumental brasileira, saxofonista.

⁹⁹ Escola criada por integrantes do Zimbo Trio.

¹⁰⁰ Não era comum que músicos da vertente popular fossem estudar música fora do país. Victor Assis Brasil, Roberto Sion e Nelson Ayres fazem parte da primeira geração de músicos brasileiros que estudaram *jazz* no exterior. Marcio Montarroyos, Victor Biglione, Ricardo Silveira entre outros, também fizeram cursos no exterior buscando incorporar a linguagem do fraseado jazzístico ao seu fazer musical, ao invés de simplesmente negar esta influência. Este fato trouxe todo um novo arcabouço para estes compositores, instrumentistas que utilizaram tais recursos como um diferencial para lograr êxito em suas carreiras.

¹⁰¹ Compositor, arranjador e instrumentista carioca radicado nos Estados Unidos desde a década de 1960.

¹⁰² Armando da Costa Macedo, guitarrista e compositor filho de Osmar Macedo do famoso trio elétrico Dodô e Osmar. Gravou seu primeiro álbum em 1969 e desde então divide sua carreira entre canções e a música instrumental, tocando choro e outros gêneros. Tocou com grandes nomes como: Raphael Rabello, Paulo Moura, Época de Ouro, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Caetano Veloso, Yamandú Costa, Stanley Jordan entre outros.

baiano Moraes Moreira (1947), que transformou o festival de *rock* em carnaval com muito frevo.

Em setembro de 1986 se apresentou no *Free Jazz festival*¹⁰³ no Teatro do Hotel Nacional, dividindo a noite com Dominginhos (1941 – 2013) e David Sanborn (1945). No ano seguinte Biglione participou da gravação do álbum *Brasil* do grupo The Manhattan Transfer na faixa *The jungle pioner*¹⁰⁴, o álbum foi contemplado com o *Grammy* de melhor Performance pop de duo ou grupo vocal.

Em agosto de 1989, Biglione se apresenta novamente no festival *Free Jazz* na mesma noite dos *blues man* John Lee Hooker(1917 - 2001) e John Mayall(1933).

1.4.1 - Carreira solo

Biglione iniciou sua carreira solo em 1985 tocando na casa noturna carioca "Existe um lugar" e em 1986 lançou seu primeiro trabalho autoral - *Victor Biglione* - neste álbum ele atua como compositor, arranjador e produtor musical. Biglione lançou mais dois álbuns autorais na década de 1980 - *Baleia Azul* (1987) e *Quebra-Pedra* (1989).

O pianista/compositor Wagner Tiso fez a seguinte apresentação na contracapa do primeiro álbum de Biglione:

Argentino de nascimento, Victor Biglione aportou bem cedo nas praias cariocas começando a captar estilos musicais dos mais variados, colocando a sua disposição uma bagagem musical que reflete todo o sentimento de sua geração de músico. Pesquisador e estudioso das mais diversas tendências, sua guitarra já dedilhou partituras da mais genuína música popular a *Bercklee School*. Grande solista, Victor tem se caracterizado pelo seu aguçado sentido harmônico – com virtuosa consciência de *Be-Bop*, nos improvisos, usando todos os recursos eletrônicos avançados, mas sempre dando margem ao imprevisto que enriquece e transforma a técnica no som limpo de sua guitarra. (...) Vivas e vibrantes suas músicas apresentam um novo caminho para a atual música instrumental, (...). Enfim, talento sobra nesta Bolacha. Esperamos que este seja apenas o começo de uma discografia promissora, onde a guitarra é a alma do negócio. (TISO, 1986).

¹⁰³O festival contava com "(...) o patrocínio (...) da gigante de cigarros Souza Cruz, que nomeou o festival com (...) um de seus produtos, a marca de cigarros "Free", que não remetia diretamente ao sub-gênero *free jazz*, mas que indiretamente dava um sentido de "liberdade" ao conceito do festival." (LEVY, 2016,p.98).

¹⁰⁴ Esta música é uma versão em inglês da canção *Viola Violar* de Milton Nascimento, que participa da gravação, cantando a música.

A obra de Biglione da década de 1980¹⁰⁵ é classificada mercadologicamente como *fusion* ou *jazz rock*. Este estilo de *jazz* mesmo sendo responsável por atrair novos ouvintes para a música instrumental foi alvo de muitas críticas. “Nunca fui um guitarrista de *fusion*. Isso foi um rótulo que me puseram. Eu toco guitarra, qualquer que seja o estilo, *Jazz, Rock, MPB, Blues (...)*.” (AMARAL, 2014, p. 42).

Em entrevista dada a Leonardo Lichote para a revista da UBC em 2013, é possível notar que Biglione sente-se ressentido com as críticas feitas ao *fusion* de uma maneira geral e indiretamente a seus praticantes: “O que eu não consigo entender até hoje é por que o instrumental dos anos 1980 é tão mal falado. Pô era chato?”.

Este ressentimento fez com que o músico, de certa forma, negasse a obra daquele período: “Graças a Deus, isso eu superei totalmente. Mas me nego a tocar qualquer música daquela época. Não senhor, só faço arranjos. Aproveito o que eu sei de música e faço releituras de grandes números da MPB, da bossa nova, o que for.” (LICHOTE, 2013, p. 16).

1.4.2 - Os álbuns da década de 1980

Os dois primeiros álbuns autorais de Biglione foram lançados pela *Elektra Musician*, selo integrante do grupo *Warner Music*, que lançou na década de 1980 vários álbuns de artistas da música instrumental como: Billy Cobhan, Bobby McFerrin, Celso Fonseca, Chick Corea, Dori Caymmi, John McLaughlin, Lee Ritenour, Ricardo Silveira, Rique Pantoja, Ron Carter, Steve Morse entre outros.

1.4.2.1 - Victor Biglione (1986)

O primeiro álbum autoral de Victor Biglione foi gravado no Rio de Janeiro, em oito canais, entre Setembro e Novembro de 1985 e mixado no *Master Studios* pelo engenheiro Carlos de Andrade¹⁰⁶, a masterização foi feita no *Multi Studios*. O álbum foi lançado em julho de 1986.

A produção musical foi dividida entre Victor Biglione e o Saxofonista Zé Nogueira, a direção artística ficou a cargo de Liminha¹⁰⁷ com coordenação de produção de Chico Neves. O álbum traz oito faixas autorais inéditas.

¹⁰⁵ Segundo Nicholson “a década de 1980 foi a primeira década no *jazz* não associada a um novo estilo ou movimento (NICHOLSON 2017, p.184).

¹⁰⁶ Engenheiro de som e sócio proprietário da empresa Visom Digital

¹⁰⁷ Foi baixista do grupo Os Mutantes e é considerado um dos principais produtores musicais brasileiros.

1.4.2.2 - *Baleia Azul* (1987)

O Segundo álbum de Biglione foi gravado no outono de 1987, no *Master Studios*, pelos engenheiros de áudio Carlos de Andrade e Denílson Campos¹⁰⁸, a mixagem ficou a cargo de Carlos de Andrade.

A produção musical foi de Victor Biglione e Zé Nogueira com direção artística de Liminha. O álbum conta com seis músicas autorais e uma releitura para o tema *Invitation* de Bronisław Kaper¹⁰⁹ (1902 –1983) e Paul Francis Webster¹¹⁰ (1907 – 1984).

O álbum *Baleia Azul* ficou 17 semanas entre os discos instrumentais mais vendidos no Brasil. Nos Estados Unidos, onde a música *Baleia Azul* foi muito executada, Biglione doou os direitos autorais para o “*Center For Costal Studies*”, uma entidade de proteção às baleias.

Uma curiosidade com relação à música *Marrakech* é que, segundo Biglione, o tema foi composto em homenagem ao piloto de formula 1 Elio de Angelis, que faleceu em 1986. Esta música também foi usada sem o pagamento de direitos autorais, segundo reportagem da Jornalista Márcia Cezambria no Jornal do Brasil de 20 de setembro de 1989, pelo candidato a presidente da república, Paulo Maluf do partido PDS na campanha eleitoral de 1989.

1.4.2.3 - *Quebra-Pedra* (1989)

O álbum *Quebra-Pedra* foi lançado pela SIGLA (Sistema Globo de Gravações Áudio-Visuais Ltda) e contou com a produção executiva de Marcos Libretti. Foi gravado em 24 canais no *Studio Chorus* no bairro de Cosme Velho, no Rio de Janeiro, durante o verão de 1989. Atuaram como técnicos de gravação Edison Luiz Campos, Nelson Nuccini e Sérgio Seabra. A mixagem e a masterização foram feitas por Carlos Andrade. Victor Biglione e Zé Nogueira dividiram a produção musical.

Das oito faixas do álbum cinco são de autoria de Victor Biglione, as outras três faixas têm os seguintes compositores:

- *Quebra-Pedra* de Antônio Carlos Jobim;
- *Tostão* de Milton Nascimento;

¹⁰⁸ Engenheiro de áudio, especializado em cinema, trabalhou com grandes nomes da MPB como: Marisa Monte, Marina, Ivan Lins, Milton Nascimento, Gal Costa, Roberto Carlos, Celso Fonseca, Marcos Suzano, Paulo Moura, Boca Livre, Gilberto Gil, Baby Consuelo, Tom Jobim, Leila Pinheiro, Guinga, Grupo Corpo entre outros”.

¹⁰⁹ Compositor polonês naturalizado norte-americano atuou em musicais e cinema.

¹¹⁰ Letrista americano introduzido no *Songwriters Hall of Fame* em 1972.

➤ *Aguerê* de Victor Biglione, Marcos Ariel e Marcos Suzano.

Biglione recebeu o troféu "Grandes Músicos Brahma Extra¹¹¹" e concorreu com o álbum *Quebra-Pedra* ao "Prêmio Sharp¹¹²" na categoria "Melhor arranjador instrumental".

Atualmente com mais de 60 composições gravadas, Biglione se destaca por um trabalho consistente na música instrumental brasileira, além de ser considerado segundo pesquisas de Euclides AMARAL, o músico estrangeiro com maior contribuição na MPB, com participação em shows e gravações de mais de 200 artistas. (AMARAL, 2014).

Em 2018, em comemoração aos seus 60 anos Victor Biglione lançou o site www.seiscordasparaasestrelas.com.br - 60 anos - 60 cidades - onde ele compartilha um pouco da sua experiência como compositor, produtor, arranjador e instrumentista.

¹¹¹ <http://www.seiscordasparaasestrelas.com.br/trofeu-brahma-extra/> acessado em 14/05/2018.

¹¹² Premiação da música brasileira, que era patrocinada pela empresa de produtos eletrônicos Sharp. Era dividido em categorias como: Instrumental, Canção Popular, Pop, MPB, etc.

2 – Procedimentos Metodológicos

*Na origem etimológica, analisar significa decompor um todo nas partes, desfiando uma a uma, em particular as tidas por mais importantes.
(DEMO 2014)*

Mostraremos a seguir algumas definições encontradas na literatura sobre o tipo de trabalho que fizemos e delinearemos como foram conduzidos os processos de transcrição e análise.

2.1 -Transcrição

O *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define transcrição como uma subcategoria da notação que:

(...) refere-se à cópia de um trabalho musical, geralmente com alguma alteração na notação, [por exemplo, da tablatura para a partitura (...) ou no layout, (por exemplo, de partes separadas para uma grade) (...)]. Pode ser também um arranjo envolvendo a mudança de meio, por exemplo, a redução de uma grade de orquestra para uma parte de piano¹¹³.

Nesta dissertação trataremos do tipo de transcrição do meio fonográfico para a notação em partitura e tablatura, que teve origem com as transcrições de performances gravadas em campo por etnomusicólogos, casos em que a transcrição é usada como “(...) um veículo de acesso à musicalidade e ao sistema musical nativo (...)”. MELLO (2005). COOK destaca “(...) que gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras (...). (2007, p. 10)

Segundo BARBEITAS (2000, p. 95) “[t]ranscrever requer (...), uma reflexão não apenas em relação aos problemas idiomáticos (...) mas também quanto à possibilidade de se preservar, (...), a coerência e a proposta de organização contida no original.” BARBEITAS foca em seu artigo na transcrição apenas com mudança de meio fônico original, porém sua fala sobre a reflexão ao se realizar uma transcrição é válida para o tipo de transcrição que nos propusemos a fazer, pois uma série de decisões, envolvendo

¹¹³ (...) refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation to Tonic Sol-fa) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an arrangement, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano).

a articulação, digitação e técnicas empregadas por Victor Biglione, serão tomadas no momento em que passarmos para o papel nossas percepções com relação ao que ouvimos.

A transcrição tem um caráter de individualidade e subjetividade, pois diferentes pessoas que se disponham a transcrever podem perceber, sentir e anotar de maneira diferente uma mesma passagem musical. Estudos comparativos entre transcrições conduzidos por BOAS, KOIZUMI e ROUGET¹¹⁴ mostram que a subjetividade pode estar relacionada com as perspectivas do transcritor “*insider*” ou “*outsider*”¹¹⁵.

2.1.1 - Notação em partitura

Para Rodrigues (2012, p. 59),

[a] expressão partitura é (...) [o] código que se estabeleceu na tradição europeia de representar e comunicar uma determinada camada de ação musical. Ele representa, em sua forma mais acabada, com mais ou menos precisão, as alturas, as intensidades, as durações, os ritmos e os timbres de uma determinada obra ou passagem. Estas podem ser comunicadas aos músicos do futuro, desde que eles compartilhem do código, e possibilita que um grupo de músicos tocando juntos, possa atingir um alto grau de organização, e em certo sentido de uma determinada camada ou nível de contato, em um tempo relativamente curto.

Segundo ULHÔA “a escrita musical, apesar de não dar conta de todas as nuances sonoras de uma obra é, sem dúvida, uma ferramenta de grande utilidade não só para o estudo, como também para a prática (...) [de] repertório (...)”. (2008, p. 250).

SEEGER (1958) reforça as limitações da notação ao declarar que é um erro achar “que todos os parâmetros audíveis da música são ou podem ser representados por um parâmetro visual parcial (...) de apenas duas dimensões, como ocorre sobre uma superfície plana.¹¹⁶”.

MARANESI destaca que,

¹¹⁴ As comparações de transcrições da mesma música por diferentes transcritores foram feitas por Boas (...) nos EUA (SEM 'Simpósio sobre transcrição e análise', 1964), no Japão (Koizumi e outros, 1969) e na França (Rouget, 1981). Os resultados evidenciaram as diferenças de individualidade e subjetividade.

¹¹⁵ Considerando a notação com o “veículo de acesso (...) ao sistema musical nativo” podemos perceber melhor este tipo de distinção, pois no caso do transcritor *insider* ele compartilharia a mesma cultura da qual estaria fazendo a transcrição, enquanto o transcritor *outsider* vai ter uma visão de fora daquela cultura. No caso desta dissertação nos consideramos como transcritor *insider* por tocar o mesmo instrumento musical que estamos transcrevendo, a guitarra, além de estarmos familiarizados com a modalidade música instrumentais há mais de duas décadas.

¹¹⁶ The first lies in an assumption that the full auditory parameter of music can be represented by a partial visual parameter. That is by one with only two dimensions a flat surface.

(...) o processo de transcrição, ao transformar registros sonoros em documentos escritos, não só traduz um discurso musical em linguagem escrita, como também gera uma ferramenta auxiliar no reconhecimento dos aspectos essenciais para o entendimento da música transcrita. (MARANESI, 2005, p. 3).

Segundo HARNONCOURT (apud UNES, 1998, p. 36) existe uma diferença entre a notação musical e a notação técnica: para ele a notação musical tem semelhanças com as notações do século XVIII, nas quais os compositores não se preocupavam em registrar todas suas intenções por supor que o intérprete saberia o que fazer, “as notas grafadas eram um mero guia (...)” que traziam informações básicas para a realização da obra.

Já a notação técnica seria aquela em que:

(...) se dá especial atenção aos mecanismos necessários para que sejam obtidos determinados efeitos acústicos, musicais. De fato, salta aos olhos a profusão de simbologia e indicações utilizadas por compositores nossos contemporâneos, através dos quais tentam como que situar o intérprete numa determinada atmosfera estética. (HARNONCOURT apud UNES, 1998).

SEEGER utiliza os termos notação prescritiva e descritiva ao tratar do mesmo assunto. Para SEEGER a notação prescritiva refere-se a uma forma de notação que traz elementos essenciais e de forma subjetiva visando orientar a performance, enquanto a notação descritiva seria mais objetiva e detalhada com relação à realização da performance.

Aproximando as definições de HARNONCOURT e SEEGER teríamos:

- Notação Musical (HARNONCOURT) ↔ Notação Prescritiva (SEEGER);
- Notação Técnica (HARNONCOURT) ↔ Notação Descritiva (SEEGER).

SEEGER reforça que independente do tipo de notação “(...) ninguém pode fazê-la soar como o escritor da notação intentou, a menos que concomitante a essa leitura, haja um conhecimento da tradição da escrita e também um conhecimento da tradição oral.” (SEEGER, 1958, p. 186).

Mesmo estando cientes destes aspectos destacados pelos autores citados, utilizaremos a notação em partitura neste trabalho juntamente com a notação em tablatura, pois concordamos com MARANESI que diz que “o registro escrito passa a ser uma visualização espacial concreta da performance, diferentemente do registro gravado em som ou imagem, que tem uma existência temporal, linear”. (MARANESI, 2005, p. 17). Ressaltamos, no entanto, que a audição da obra como referência decisiva para as

escolhas interpretativas, não deve ser de maneira alguma descartada, mas sim promovida.

As transcrições feitas neste trabalho são apenas uma forma de se aproximar da performance e traduzi-la para outra linguagem, não sendo a única, a melhor ou a mais recomendada, como afirmou SEEGER, “as transcrições nunca devem ser um fim em si mesmas, mas sim uma ferramenta para levantar questões” (SEEGER apud MELLO, 2005, p. 1424).

Conforme destacam BORÉM e FABRIS uma transcrição também pode auxiliar no

(...) reconhecimento de práticas de performance geralmente não anotadas em partituras de música popular [*lead sheet*], como nuances de articulações, tipos de ataque, timbre e efeitos instrumentais. (BORÉM; FABRIS, 2006, p. 6).

Além disso, a transcrição pode ser vista como:

(...) uma importante ferramenta no estudo da música popular, mais especificamente no estudo de práticas performáticas, colaborando para a melhor apreensão e visualização de aspectos em análise do material estudado. (OLIVEIRA, 2017, p. 24).

2.1.2 - Notação em tablatura

Tablatura refere-se a qualquer sistema de notação musical que utilize letras, números e outros sinais como alternativa ao sistema de notação em partitura. De acordo com o *New Grove*, historicamente a notação em partitura era usada para representar linhas melódicas e a tablatura para a música instrumental e arranjos mais elaborados. O termo tablatura foi usado pela primeira vez na Europa em torno de 1300 referindo-se a notação da música de órgãos.

A simplicidade, a clareza e a lógica, características comuns das tablaturas são consideravelmente anteriores à notação em partitura. Os tipos mais importantes de tablatura foram aquelas para teclado (geralmente órgão) e alaúde. Uma grande parte das peças de teclado copiadas entre 1320 e 1520, muitas das quais de origem alemã, sobreviveram em formato de tablatura. Os vários tipos de tablatura para alaúde, por outro lado, representam uma forma mais direta de instrução para o músico, e têm sido usadas para praticamente toda a música do alaúde desde o início do século XVI até os dias atuais. (NEW GROVE).¹¹⁷

¹¹⁷ The simplicity, clarity and logic of such common features of tablatures were considerably in advance of staff notation. The most important categories of tablature are those for keyboard (usually organ) and lute.

Através da indicação da digitação e não de sons musicais, a tablatura estabeleceu-se como um sistema gráfico de fácil assimilação para instrumentos de cordas que possuem trastes, valendo-se de um diagrama com linhas horizontais onde são indicadas as cordas do instrumento.

Na Europa no século XV¹¹⁸ desenvolveram-se mais ou menos ao mesmo tempo quatro sistemas de notação em tablatura para alaúde:

- O sistema alemão;
- O sistema francês;
- O sistema italiano e
- O sistema espanhol.

Nos sistemas alemão e francês, as casas (trastes) são indicadas através do uso de letras do alfabeto. A diferença básica entre os dois sistemas reside na forma da representação das cordas. No sistema francês a linha de cima representa a corda mais aguda, no sistema alemão ocorre o inverso.

Os sistemas espanhol e italiano também têm semelhanças utilizando os números para indicar as casas. Mais uma vez a diferença entre os sistemas está na forma da representação das cordas, no modelo espanhol a linha superior representa a corda mais aguda e no modelo italiano é o inverso.

O modelo de tablatura adotado atualmente, na maioria das publicações de violão e guitarra, é herança do modelo espanhol, onde a linha superior representa a primeira corda (Mi, 328Hz) e a linha inferior a sexta corda (Mi, 82 Hz)¹¹⁹.

Os números indicam o traste em que a corda deve ser pressionada, por exemplo: o número “0” indica que a corda deve ser tocada solta; o número “1” indica que deve ser pressionada na primeira casa e assim por diante. A utilização da notação em partitura em conjunto com a tablatura é prática comum em publicações para guitarra.

A large proportion of the keyboard pieces copied between 1320 and 1520, many of which are of German origin, survive in tablature form. The various types of lute tablature, on the other hand, represent a more direct form of instruction to the player, and these have been used for virtually all lute music from the early 16th century to the present day.

¹¹⁸ “As tablaturas proliferaram na Alemanha, Itália, Espanha e França, através da música impressa e também da ampla disseminação dos instrumentos (...). Uma vasta literatura de peças similares foi arranjada para alaúde e *vihuela* e muitas estão publicadas no livro de Petrucci de 1507. A função do alaúde como um instrumento de acompanhamento é exemplificada em inúmeros arranjos de música polifônica nos quais todas as partes vocais são transcritas para instrumento, resultando numa canção solo com acompanhamento de alaúde”. (BOYD apud PEREIRA 2011 p.14).

¹¹⁹ A afinação padrão da guitarra é: Mi, Si, Sol, Ré, Lá e Mi, da corda mais aguda para a mais grave.

Figura 12 - Exemplo da notação tradicional associada à tablatura.

A digitação é um fator importante no estudo de qualquer instrumento, porém nos instrumentos de corda em que um mesmo som pode ser executado em diferentes posições, o uso de gráficos como a tablatura facilita o imediato reconhecimento de onde a nota deve ser executada, ver figura 13.

Figura 13 - Braço do violão/guitarra com representação de quatro posições da nota Mi - 328Hz -
Fonte: Tuohy 2006 p.4

2.1.3 - Edição de performance

Edição de performance é um termo usado na música erudita ocidental para se referir a reelaboração de uma partitura com as impressões do intérprete frente a obra. Segundo DOMINGUES:

A edição de performance diferentemente de uma revisão musicológica, edição crítica ou mesmo uma análise (...), tem como ponto de partida a experiência e a visão do instrumentista em diferentes perspectivas (...) propondo muitas vezes soluções para

realização de passagens tecnicamente complexas (...). (2016, p. 341).

O fato de o nosso tipo de transcrição implicar na performance em conjunto com o material gravado faz com que a edição final da partitura traga as decisões sobre a melhor maneira de realizar certas passagens. A própria elaboração da tablatura já traz implícita nossas decisões com relação à digitação e a performance.

The image displays a musical score for guitar with four alternative fingering options for a specific phrase. At the top, a standard musical staff shows the notes in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Below this, four separate systems are provided, each labeled 'Digitação 01' through 'Digitação 04'. Each system consists of a musical staff with notes and a tablature staff with fret numbers. The tablature staffs are labeled 'T', 'A', and 'B' for the treble, auxiliary, and bass strings respectively. The notes in the musical staffs correspond to the fret numbers in the tablature staffs. For example, in Digitação 01, the first measure has notes G4, F#4, and E4, which correspond to frets 5, 4, and 2 on the strings T, A, and B. The phrase concludes with a double bar line.

Figura 14 - Diferentes opções de digitação na guitarra de uma frase.

As opções de digitação apresentadas na figura 14 são apenas algumas das possíveis. A escolha da digitação, na edição final, foi baseada em vídeos nos quais pudemos perceber alguns padrões de digitação usados por Biglione. Nos casos em que não conseguimos detectar a digitação usada por Victor Biglione, buscamos usar digitações que fossem mais “lógicas” e “fáceis” dentro da nossa visão de instrumentista e da técnica do instrumento, fazendo valer o conceito principal de edição de performance.

Com as transcrições sendo apresentadas nos dois tipos de notação (partitura e tablatura), facilita que outro intérprete possa pensar outra digitação que lhe seja mais confortável, fazendo a sua própria edição de performance baseada ou não na nossa, pois como destaca GRELA(1987), o mais importante não é que cheguemos exatamente ao mesmo resultado, mas sim que as conclusões de ambos favoreçam o entendimento.

Um conceito que achamos complementar e buscamos incorporar à edição de performance foi o de partitura de ação. Tal conceito,

(...) pode incluir elementos que criam as condições para que determinada fluência seja direcionada ou viabilizada. (...). A partitura de ações envolve muito mais diversidade de material do que a partitura musical, que normalmente se limita ao código. (...) os músicos quando ensaiam, estão preparando uma partitura de ações que completa a do código. Os contatos são preparados e muitas vezes entram na partitura musical sob a forma de anotações. No entanto, mesmo quando não há partitura musical escrita, há uma não escrita, oral, onde uma partitura de contatos estará incluída, mesmo que não seja consciente ou formalizada. (...) O trabalho sobre si envolve um tipo de contato (...) interior, situação em que o músico deve estar atento (em contemplação) aos movimentos de interação e circulação de energia entre o corpo, a cabeça e o coração, na realização da sua partitura de ação. (RODRIGUES, 2012, p.59).

Segundo RODRIGUES existem três níveis de interação com a partitura de ação:

O Primeiro envolve o trabalho do *performer* consigo mesmo. Tal linha pode envolver desde aspectos técnicos para se tocar o instrumento, até um contato mais profundo com a essência do ser.

O segundo nível refere-se ao trabalho em grupo, que é o momento de fazer com que as habilidades específicas funcionem em grupo e "(...) a serviço de algo que extrapola a individualidade". (Idem p.145). Este nível fornece informações ricas para o primeiro nível.

O terceiro nível é a realização do trabalho em si e relaciona-se com "a sustentabilidade do trabalho e do grupo, no visível e no invisível".

O emprego do conceito de partitura de ação pode não ser visível no corpo desta dissertação, mas foi muito útil, pois o programa de pós-graduação em música da UFMG, na linha de pesquisa Performance, tem como uma das exigências para a obtenção do título de mestre em música a realização de um recital. A partitura de ação nos ajudou a vislumbrar melhor o processo de organização necessário para a realização deste recital.

O recital contempla somente as músicas que transcrevemos dos álbuns de Victor Biglione, mas devemos ressaltar, mesmo que pareça contraditório, que não nos limitamos a performar as transcrições da forma como são apresentadas no apêndice deste trabalho e sim buscamos, dialogar com nossas transcrições e análises visando criar uma performance inspirada na de Biglione.

O trabalho de transcrição, edição de performance, análise somados à partitura de ação nos ajudaram a entrar com mais embasamento no primeiro nível para entender nossas habilidades, qualidades e também limitações frente à proposta inicial do nosso

projeto. O trabalho com o grupo que tocou no recital também foi mais bem delineado a partir deste conceito¹²⁰.

Não temos condições de falar de maneira mais ampla sobre o terceiro nível, por se relacionar diretamente com o recital, que só será realizado após a confecção final do trabalho escrito. Caso tenhamos algum fato relevante que ocorra durante o recital, este poderá ser acrescentado no apêndice.

2.2 - Cifras

Cifras são largamente utilizadas na música popular e funcionam com o uso de letras, números e sinas para representar os acordes. Tal sistema não define a ordem das notas ou a região na qual o acorde deve ser executado, dando maior liberdade para o interprete¹²¹.

Não obstante as facilidades geradas pelo uso das cifras, ainda não há um padrão definitivo, o que gera muitos problemas no processo de ensino. (ADOUR, 2014).

Em função desta falta de padronização, podemos encontrar um mesmo tipo de acorde cifrado de maneira diferente nas publicações que tratam de música popular. ADOUR destaca que “no próprio país que mais legitimou e divulgou o uso das cifras, os EUA, há um robusto mercado editorial (...) onde se evidencia o conflito de inúmeras e confusas simbologias, incompatíveis por suas incoerências e inconsistências”. (2014, p.161).

No Brasil, Almir Chediak (1950 –2003) destaca-se como responsável por um dos primeiros esforços de padronização¹²² das cifras com seus livros: *Dicionários de Acordes Cifrados e Harmonia e Improvisação - Volumes I e II*.

Chediak fundou a Editora Lumiar, que foi responsável pela produção de *songbooks* de vários compositores da MPB como: Tom Jobim, Djavan, Gilberto Gil, João

¹²⁰ Neste ponto em que estamos escrevendo, só tivemos um contato com o grupo.

¹²¹ Segundo ADOUR (2014) “Tal liberdade é típica da Música Popular, gênero no qual a improvisação permeia diversos parâmetros (...)” e “(...) as cifras funcionam como um gatilho para a memória”.

¹²² Apesar deste esforço, podemos perceber que o padrão de Chediak não foi completamente absorvido pelos editores brasileiros. Não sabemos se por causa de um espírito competitivo em detrimento da arte. A própria editora Vitale que foi a responsável pela edição das primeiras edições de o Dicionário de Acorde não adotou a padronização sugerida por Chediak em suas publicações posteriores. No livro o melhor de Victor Biglione..., por exemplo, temos o acorde de Mi com Sétima maior, cifrado como EM7. Existem também muitas publicações de guitarristas paulistas como: Mozart Mello e Kiko Loureiro, por exemplo, que utilizam um modelo de cifras mais parecido com o usado nos EUA, cifrando Emaj7 e E7+, por exemplo.

Bosco, Ivan Lins entre outros¹²³. A Lumiar também publicou livros que tratam de outros assuntos teóricos como:

- Arranjo (Ian Guest);
- Cavaquinho (Henrique Cazes);
- Composição (Antonio Adolfo);
- Guitarra (Nelson Faria);
- Harmonia (Antonio Adolfo);
- Harmonia (Ian Guest);
- Improvisação (Nelson Faria);
- Leitura e Percepção (Adamo Prince);
- Piano e Teclado (Antonio Adolfo) entre outros.

Esta coleção de livros fez com que o padrão de cifragem proposto por Chediak fosse bem difundido entre os músicos brasileiros.

Uma das propostas de Chediak é sempre indicar todos os intervalos além da tríade. Tal atitude é bem diferente do padrão de cifra norte americano, onde uma cifra do tipo C13 indica que o acorde tem implicitamente 7^a menor e a 9^a maior, ou seja, C13 (padrão americano) = C7 $\left(\begin{smallmatrix} 13 \\ 9 \end{smallmatrix}\right)$ (padrão Chediak).

Outra padronização adotada por Chediak é a de colocar as tensões entre parênteses. Uma cifra do tipo C(9), por exemplo, pelo padrão Chediak indicaria a tríade de Dó maior com nona maior, já no padrão americano indica a téttrade de Dó maior com sétima menor e nona maior¹²⁴.

2.2.1 O padrão de cifragem nas transcrições.

Delinearemos a seguir o padrão de cifragem que utilizamos nesta dissertação.

O padrão proposto por Chediak é a base principal para nossas cifras e análises, no entanto as ideias difundidas¹²⁵ por ADOUR (2014) em sua tese “*Sobre Harmonia – Uma proposta de perfil conceitual*” nos fez pensar diferente em alguns casos específicos.

Com relação ao uso de intervalos compostos (9^a, 11^a e 13^a), ADOUR faz uma observação que tais notas quando acrescentadas, não interferem na estrutura básica de

¹²³ Segundo GOMES (2017), são em torno de 48 volumes.

¹²⁴ O **X(add9)** foi a opção criada pelos americanos para se contrapor ao **X9**.

¹²⁵ Temos que confessar que as ideias de ADOUR não foram completamente assimiladas, mas iniciaram um pensamento crítico acerca das “verdades” presentes em alguns livros de harmonia.

uma tríade ou téttrade (1ª, 3ª, 5ª, 7ª). Já os intervalos simples (2ª, 4ª, 6ª), alteram a estrutura básica.

Do exposto teríamos a seguinte estrutura (figura 15).

	Estrutura Básica				Acréscimos (Tensões)
Tríade mais 7ª	1ª	3ª	5ª	7ª	8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª, 13ª, 14ª
Substituições Possíveis	--	2ª ou 4ª	5ª (aum. ou dim.)	6ª	

Figura 15 - Tabela de tensões para cifra - Fonte: ADOUR 2014 p.164

Neste padrão sugerido por ADOUR uma cifra do tipo - X4¹²⁶ - indica que o acorde não tem a terça, que foi substituída pela quarta. Já a cifra X(11) indica uma tríade maior com a décima primeira.

Outra sugestão de ADOUR que adotaremos¹²⁷ é a de usar as alterações # e b à direita dos números que representam os intervalos e desta maneira utilizaremos o parêntese apenas para as tensões:

[N]o padrão Chediakiano, com exceção da 7ª maior (indicada com "7M"), as alterações são postas à esquerda dos números: parece que ele teve a intenção de fazer referência à disposição das alterações nas partituras tradicionais ou, talvez, tenha sido influenciado pela língua inglesa (por exemplo, "*diminished fifth*"). Mas, além do fato de que no português dizemos "quinta diminuta", a colocação das alterações à esquerda traz problemas de outra ordem: um acorde do tipo X4 é claro, mas o que se pretende quando se escreve X#4? Pretende-se um X com 4ª aumentada ou um X# com 4ª justa? Chediak resolve a questão propondo o uso dos parênteses: X(#4). (...) A observação de suas publicações (...) revela o (...) sábio esforço dos editores em reservar os parênteses às chamadas tensões. Esse padrão é quebrado justamente quando se busca a eliminação de ambiguidades como a do "#4". (ADOUR, 2014, p.176).

A seguir mostraremos algumas situações que podem gerar polêmicas na cifra que adotamos. O acorde do tipo X6(9b) que aparece na música *Enseada* tem claramente função dominante. ADOUR (2014) cifra este tipo de acorde da seguinte maneira X7(¹³_{9b})⁷. Podemos perceber que ele adiciona a sétima menor à cifra do acorde para evidenciar a sua característica de dominante e em seguida corta a sétima para mostrar

¹²⁶ O X refere-se à tônica do acorde.

¹²⁷ Na verdade ele sugere este tipo de cifra em sua tese, mas não a utiliza efetivamente na redação final.

que tal nota não se faz presente naquela configuração acordal. Não achamos necessário colocar a sétima para evidenciar a característica dominante de um acorde, pois a força da dominante se faz presente, além do mais é possível perceber o jogo de forças entre a tônica, a subdominante e a tônica mesmo em um contexto apenas com tríades. Além do mais a tensão (9b) como o próprio ADOUR destaca, historicamente só aparece em acordes dominantes.

Outro tipo de cifra que pode gerar polêmica é o tipo X7(10b), este tipo de acorde segundo ADOUR é:

(...) o conhecido acorde maior/menor, usualmente representado pela cifra **X7(#9)** nas publicações da Zona Popular, mas que é, com efeito, um **X7(b10)**, como também concordam Bellest e Malson: “Ao abandonarem sua função na ordem melódica para vir enriquecer a harmonia, a terça e a sétima blue podem originar um tipo particular de acorde chamado ‘nona de Gershwin’¹²⁸ (**na realidade, b10**).” (ADOUR, 2014, p.239).

Não buscamos aqui criar mais um “padrão” para cifras, mas achamos pertinentes e de grande auxílio para as análises o tipo de cifra que utilizamos¹²⁹.

2.3 – A transcrição passo a passo

O processo de transcrição foi conduzido da seguinte maneira:

- Audição do material;
- Definição da forma e estrutura;
- Elaboração/consulta do *lead sheet*;
- Audição do material usando o processamento MID/SIDE, para auxiliar na transcrição;
- Redução da velocidade do áudio utilizando o *software* de edição de áudio *soundforge*®;
- Notação em partitura usando o *software Sibelius*®;
- Elaboração da tablatura através do *software Sibelius*®;
- Geração do arquivo MIDI através do *software Sibelius*® e sincronização com o áudio dos álbuns para ajustes na transcrição.

Um recurso de grande ajuda para as transcrições foi o *plug-in: Sony élastique timestretch* (figura 16). Tal *plug-in* possibilita a redução da velocidade do áudio digital

¹²⁸ Este acorde costuma ser chamado dentro do círculo dos guitarristas de acorde Hendrix, pois o guitarrista Jimmy Hendrix (1942 – 1970) usava com frequência.

¹²⁹ Durante a defesa o professor doutor Bernardo Fabris sugeriu a possibilidade de chamar o padrão de cifragem proposto por ADOUR como sendo uma cifra descritiva e o padrão tradicionalmente utilizado pelos músicos, em suas anotações e arranjos, de cifra prescritiva, fazendo uma relação direta com as propostas de SEEGER.

sem alteração da afinação. Outro recurso muito útil deste *plug-in* foi o controle *pitch shift cents*, que possibilita um ajuste fino na afinação, este recurso foi útil em alguns casos em que o áudio convertido para digital através do vinil analógico teve pequenos problemas de afinação¹³⁰.



Figura 16 - Tela do *plug-in* Sony élastique timestretch.

Mesmo com estes recursos é praticamente impossível evitar o efeito psicoacústico de mascaramento¹³¹ que pode confundir a audição. Além disto, devemos deixar claro que o objetivo no presente trabalho é uma transcrição parcial da obra, focada nas partes audíveis executadas na guitarra e no violão¹³².

O conhecimento do estilo musical, de técnicas específicas do instrumento, além do reconhecimento dos efeitos¹³³ usados por guitarristas são necessários tanto para a transcrição, quanto para a execução do material, por isto destacaremos também quais as principais técnicas e equipamentos utilizados por Biglione necessários para a execução das músicas.

Em outras palavras, a realização de transcrições, pela sua própria natureza, não pode excluir a identificação e decodificação das características interpretativas peculiares do intérprete em seus

¹³⁰ Tais problemas podem ocorrer devido ao ajuste da rotação do aparelho reproduzidor de vinil. Tais problemas se tornaram praticamente inexistentes após a aquisição dos Cd's dos álbuns.

¹³¹ Efeito no qual um som de maior intensidade inibe a percepção de outro som menos intenso. Quanto mais próximos são os estímulos sonoros na frequência ou no tempo, maior é o efeito de mascaramento.

¹³² Na verdade além das partes de guitarra iremos transcrever também as partes estruturais das músicas que acharmos que são essenciais para o entendimento dos procedimentos de composição e arranjo de Biglione.

¹³³ Efeitos como o proporcionado pelo pedal de *delay*, que repete o som executado de acordo com a regulagem de *delay time*, *delay level* e *feedback*, podem criar confusões no momento da transcrição caso não se entenda como tal efeito funciona.

aspectos estilísticos e expressivos, entendendo-as dentro de seu contexto histórico e cultural. (MARANESI, 2005, p. 3).

Complementamos a declaração de MARANESI incluindo o contexto tecnológico além do histórico e do cultural.

Algumas das músicas dos álbuns de Victor Biglione que selecionamos para a transcrição foram publicadas no livro *O melhor de Victor Biglione* da editora Vitale. Recorremos a estas transcrições como forma de comparação e de uma revisão crítica do material já editado.

Com relação às releituras, recorremos às partituras guias encontradas no Cancioneiro de Jobim (*Stone Flower*) e no Real Book (*Invitation*). As informações encontradas nestas fontes foram de grande ajuda no processo de transcrição e análise e na posterior comparação com o registro nos álbuns de Biglione.

As editoras norte americanas, *Hal Leonard* e *Cherry Lane*¹³⁴ têm uma série de livros com transcrições, que buscam representar a performance de uma forma que poderíamos classificar como descritiva. Em alguns casos tais transcrições são realizadas através da audição das fitas máster dos álbuns, o que possibilita isolar as pistas de áudio por instrumento. Além disto, tais publicações costumam conferir com o artista, quando possível, as digitações e configurações de efeitos usadas. Nosso trabalho nesta dissertação se aproxima mais das diretrizes destas editoras.

Nas transcrições demos uma atenção especial à rítmica, as ornamentações, acentuações, tipos de articulação entre outras nuances que percebemos na performance de Biglione.

Na figura 17 temos uma comparação entre as diferentes formas de se visualizar a performance de uma frase musical. Na parte superior da imagem temos a captura de tela do programa *overtone analyser*, onde deixamos coloridas apenas as fundamentais da guitarra. Logo abaixo temos um *print screen* do piano *roll* do arquivo MIDI que geramos após a transcrição e finalmente a frase escrita na notação em partitura.

O uso deste tipo de gráfico pode ajudar a entender melhor uma performance através da visualização de parâmetros e durações que não são viáveis de serem escritos na notação tradicional.

¹³⁴ Nas capas destas publicações costumam vir escrito, no caso das transcrições de guitarra, “*Recorded Versions Guitar – Authentic Transcriptions with notes and tablature – Note for Note Transcriptions*”.

Outra coisa que fica nítida é que a notação em partitura não segue o mesmo espaço temporal que o piano roll e o *overtone analyser*, que tem uma distribuição mais fácil de visualizar.

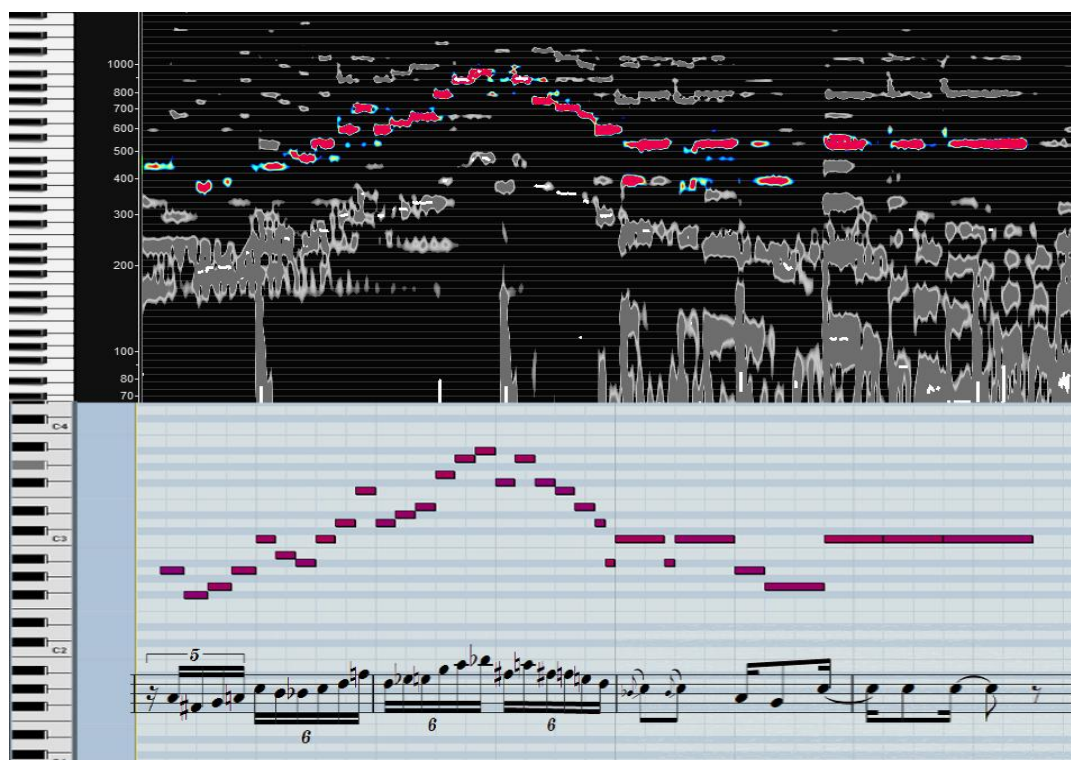


Figura 17 - Comparação do gráfico do *overtone analyser* com piano roll do arquivo MIDI e a notação em partitura.

2.4 - Fundamentos para a análise

Como base para nossas análises utilizamos uma combinação das propostas de GRELA (1987) com as de TAGG (2003).

TAGG sugere aspectos que nem sempre serão aplicados em sua totalidade em todos os objetos de análise (OA), mas que servem de guia visando não deixar de fora nenhum parâmetro da expressão musical para a análise da música popular:

1. **Aspectos temporais**¹³⁵: Tempo, duração das seções no OA, pulso, métrica, periodicidade; textura rítmica e motivos.
2. **Aspectos melódicos**: registro, escala de alturas, motivos rítmicos, vocabulário tonal, timbre.

¹³⁵ Relação da duração do objeto de análise.

3. **Aspectos de orquestração:** tipo e número de vozes instrumentos e partes, aspectos técnicos da performance, timbre, fraseado e acentuação.
4. **Aspectos de tonalidade e textura:** centro tonal e tipo de tonalidade (se alguma), idioma harmônico, ritmo harmônico, tipo de mudança harmônica, acordes alterados, relação entre vozes, partes, instrumentos; textura composicional e método.
5. **Aspectos de dinâmica:** níveis de intensidade sonora, acentuação, audibilidade das partes.
6. **Aspectos acústicos:** características do local da performance, grau de reverberação, distância entre fonte sonora e ouvinte; sons “estranhos” simultâneos.
7. **Aspectos eletromusicais e mecânicos:** *panning*¹³⁶, filtros, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc.

Já a proposta metodológica de análise apresentada por GRELA (1987) pode ser resumida da seguinte maneira:

1. **Análise estatística:** refere-se a levantamentos de dados estáticos de uma obra. Pode ser usada para determinar o número de vezes que uma determinada nota ou intervalo aparece no decorrer da peça.
2. **Análise articulatória:** refere-se a como determinada obra está seccionada no tempo. No momento da análise articulatória não importam as funções estruturais de cada segmento, o que deve ser determinado é onde inicia e termina cada unidade formal.
3. **Análise paramétrica:** Os parâmetros para a análise serão as propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre. Cada parâmetro será dividido em elementos, para fins da análise, por exemplo: *altura* será dividida em melodia, harmonia e contraponto; *duração* será dividida em tempo, métrica e rítmica; *intensidade* será dividida em dinâmica e acentuação; *timbre* será dividido em orquestração, textura e articulação.

¹³⁶ Distribuição do som dentro do espectro estéreo utilizando o controle em mesas de mixagem denominado *pan*.

4. **Análise comparativa:** Realiza-se a comparação entre as diversas unidades, entre si e com unidades de outras músicas.
5. **Análise funcional:** investiga-se a função de cada segmento de uma peça em relação à sua totalidade.
6. **Análise de inter-relações:** É o momento de inter-relacionar todos os campos estudados para descobrir as relações internas da obra, ou seja, quais os seus elementos principais, como se articulam e como interagem para formar a totalidade da peça analisada.

Um dos principais objetivos da análise é auxiliar no entendimento de como as partes relacionam-se com o todo.

Segundo o dicionário *New Grove* “(...) a análise inclui a interpretação das estruturas (...), juntamente com a sua resolução em elementos constituintes relativamente mais simples e a investigação das funções relevantes desses elementos”.

A transcrição e a análise são ferramentas que também podem auxiliar no aprendizado e funcionam como uma espécie de engenharia reversa¹³⁷, na qual pegamos as partes para entender o todo, capturando “parâmetros musicalmente significativos que podem ser usados na realização ou síntese da música em questão”. (KLAPURI, 2006, p. 3). Visamos destacar particularmente em nossa análise elementos que podem passar despercebidos apenas com a audição da obra.

Para Wallace Berry “(...) a interseção entre a análise e a performance tem como principal função investigar o uso da análise na construção da performance”. (Berry apud COOK, 2001, p. 239). A análise pode servir para instruir além dos *performes*, os compositores e os ouvintes.

2.5 - Improvisação

A modalidade música instrumental traz implícita em suas práticas a improvisação, que pode ser definida como o momento onde acontecem ao mesmo tempo e de maneira instantânea: a produção e a escuta. Na improvisação, o modelo é “manipulado” durante o transcurso da performance. (PASSINI 2014, p. 16).

¹³⁷ O termo “engenharia reversa” tem sua origem na análise de hardware, onde há uma prática de decifrar projetos de produtos finalizados com intuito de duplicá-los.

A improvisação, tanto linhas melódicas¹³⁸ quanto de acompanhamentos, é fundamental na música popular, embora muitas vezes não seja dado o devido destaque a improvisação de acompanhamentos, como é dado à improvisação de linhas melódicas, segundo ADOUR a habilidade de improvisar,

(...) se manifesta a todo o momento e não apenas nas seções de solo, onde assume primeiro plano. Cada detalhe do acompanhamento de uma canção popular, cada instrumento que realiza essa função permeia-se em maior ou menor grau pela improvisação. O próprio ato composicional costuma incluí-la de forma natural. (ADOUR 2014, p.30).

Músicos que atuam em contextos com abertura para improvisação incluem em sua rotina, estudos de progressões com diferentes modulações, estudo de modulações rítmicas, estudo de estilos musicais diferenciados, visando com isso estarem sempre preparados para encarar vários tipos de situações, levando a uma reação mais rápida na criação de improvisos.

A improvisação sempre exerceu um papel fundamental na realização da música, tanto no gênero popular como no erudito. Através dos neumas medievais, do acompanhamento dos alaudistas renascentistas, do baixo cifrado, das cadências de concertos clássicos ou da música contemporânea erudita o músico tem praticado improvisação (PRESTA 2004, p. 9).

Segundo ALPERSON, a improvisação está presente em várias manifestações humanas, sendo que no senso comum ela pode assumir o significado de algo não previamente planejado. Neste ponto é importante destacar a diferença entre:

- a improvisação;
- a meta da improvisação;
- o produto da improvisação.

Quando uma improvisação atinge a meta ela é considerada um ato bom, porém quando não atinge o termo toma uma conotação pejorativa.

A improvisação musical se manifesta desde pequenos embelezamentos na melodia e no acompanhamento até o processo de improvisação musical coletiva.

Mesmo podendo ser vista como um fazer espontâneo, no qual o solista/improvisador pratica as funções de *performer* e compositor ao mesmo tempo, a

¹³⁸ Nesta dissertação focaremos na improvisação linear melódica.

improvisação não é uma atividade livre ou autônoma, ela depende de certas rotinas, rituais e habilidades (ALPERSON, 2010).

Segundo Bill Evans o que a difere a improvisação da composição é que a improvisação “(...) é o processo de fazer um minuto de música em um minuto, que é completamente diferente de quando você compõe um minuto de música em três meses”.

É importante destacar que improvisadores têm referências, um ponto de partida, que podem ser temas, melodias, sequências de acordes, englobando um repertório de técnicas ou motivos, que vão desde coisas simples e naturais, até complexas (RUSSELL, MELINDA; NETTL, 2004, p. 22), ou seja o fazer um minuto de música em um minuto envolve uma prática e preparação técnica que demanda tempo e dedicação dos improvisadores¹³⁹ como destaca SMITH:

(...) a improvisação denota procedimentos musicais que dependem da eleição, sequência, e justaposição de elementos musicais, selecionados no momento pelos intérpretes. Não significa necessariamente a composição espontânea de um material completamente novo, (...). O material pré-existente pode incluir sequência de acordes, ideias melódicas ou motivos preferidos, citações, convenções habituais de acompanhamento ou arranjo (introduções, finais e padrões de acompanhamento conhecidos), além de materiais novos. Não obstante, a seleção e combinação específica se improvisa no momento, é uma resposta às circunstâncias da interpretação. (SMITH, 2004, p. 249).

Segundo ALPERSON há muitos tipos e níveis de habilidades que auxiliam a compreensão da improvisação e é interessante presenciar estas habilidades sendo usadas no momento da performance.

Visando explicar alguns dos procedimentos usados por improvisadores, RUSSELL (2001, p. 56) faz uma analogia com a forma com que quatro grandes improvisadores norte-americanos (Coleman, Coltrane, Young e Hawkins) navegam no rio da improvisação (figura 18). RUSSELL destaca a partir desta visão duas abordagens principais: a vertical e a horizontal.

George Russell compara as abordagens (...) [com] diferentes tipos de viagens ao longo de um rio, onde cada cidade pequena representa um acorde e as cidades grandes representam “estações tônicas”, pontos em que dois ou mais acordes resolvem - como no caso de encadeamentos II - V resolvidos no I grau. Em termos de ênfase, para continuar a metáfora, os solos de Hawkins

¹³⁹ Cada estilo musical tem rotinas e convenções que são conhecidas pelas pessoas que o praticam, isto pode ser definido como sendo o estilo da improvisação.

são como as viagens de um barco à vapor com paradas em cada cidade ao longo o caminho, enquanto os solos Young são como as viagens de um navio expresso que para principalmente nas grandes cidades. Como os solos de Hawkins, os solos de Coltrane seguem as rotas do navio, mas entre cada cidade Coltrane visita cidades vizinhas; suas excursões laterais sobem para a "esfera cromática de cada acorde, [enquanto] Hawkins fica no chão perto do som dos" acordes da rota principal.¹⁴⁰ (BERLINER, 1994).

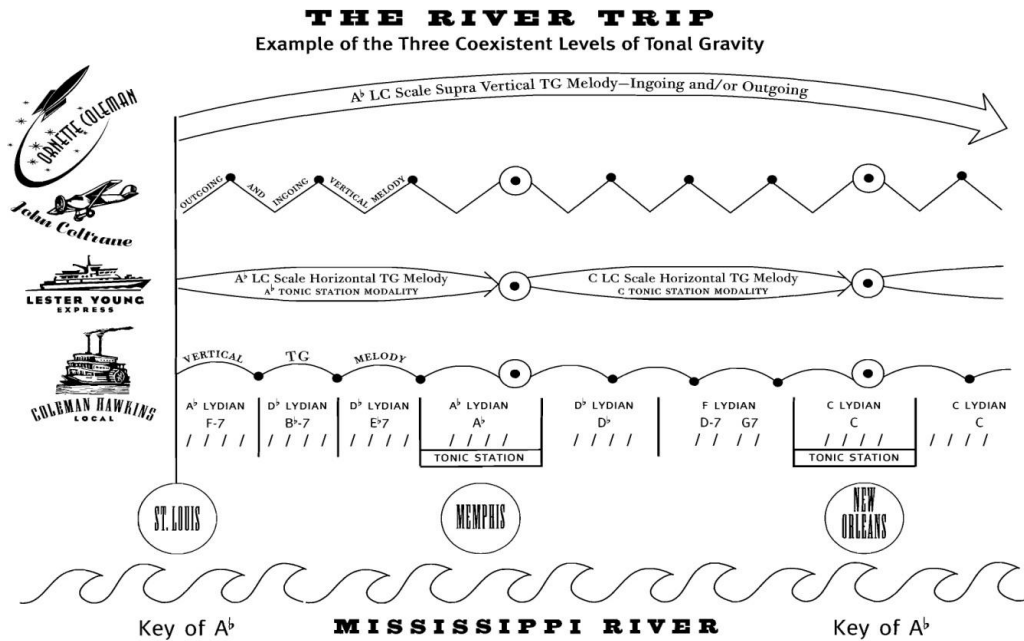


Figura 18 - The "River Trip" chart – Fonte: Russell 2001, p.56.

“O improvisador vertical sugere o tipo de acorde através da melodia do seu improviso. Na gravitação vertical a melodia é indicada pelo acorde, ela é concentrada em cada acorde da progressão” (VALENTE, 2010, p. 490).

A abordagem horizontal refere-se ao centro tonal de uma progressão, nesta abordagem o improvisador passa por vários acordes com uma escala comum fazendo paradas para trocas de escalas apenas quando o centro tonal muda.

As ações e reações de cada indivíduo participante da improvisação influenciam o resultado imediato da performance, pois são elas que através da improvisação “falam” em uma dimensão simbólica e temporal a ser interpretada pelo público. ALPERSON

¹⁴⁰ George Russell likens the approaches described above to taking different kinds of trips along a river where every small town represents a chord and larger towns represent “tonic stations;” points at which two or more chords resolve—as in the case of ii–V chords resolving to I. In terms of emphasis, to continue this metaphor, Hawkins solos are like the trips of a local steamer with stops at each town along the way, whereas Young solos are like the trips of an express steamer that stops primarily at the larger towns. Like Hawkins solos, Coltrane solos follow the local steamer’s route, but between each town Coltrane jets off to visit neighboring towns; his side excursions ascend into the “chromatic sphere of each chord, [whereas] Hawkins stays on the ground close to the sound of” the chords on the primary route

ressalta que existe uma fascinação pelo fator de risco inerente à improvisação, porque mesmo com todo o planejamento, estudo, habilidades e preparação prévia, a situação pode ser completamente alterada no momento em que a improvisação ocorre.

Este fator de risco do fazer instantâneo, que fascina e apavora algumas pessoas, parece ser compartilhada entre o público e o *performer*, mesmo que em alguns casos, questões que diferenciam a improvisação da composição possam passar despercebidas. Diferenciar uma performance improvisada, de uma “simples” execução de todas as informações que estão na partitura não é tarefa fácil caso não haja um conhecimento prévio da obra.

Listamos alguns fatores relevantes no desenvolvimento de uma improvisação:

- o papel do músico (solista ou acompanhante);
- o entrosamento entre os músicos;
- combinações prévias;
- o conhecimento sobre o estilo musical;
- o domínio técnico do instrumento.

Estes fatores, que podem ser formalizados ou não, compõem o que RODRIGUES (2012) destaca como partitura de ação e servem para guiar a forma como a performance/improvisação acontecerá.

Pretendemos destacar os seguintes pontos em nossa análise:

- Composição - a que o compositor cria;
- Performance - a realização da obra;
- Solo - momento de liberdade que pode gerar uma composição no momento.

2.5.1 - Solo¹⁴¹ versus improviso

Se em qualquer situação, a mudança de um único elemento pode resultar em uma performance completamente diferente, quando se trata da improvisação, esta mudança pode ter um caráter ainda mais imprevisível.

Pensando sobre este prisma preferimos o termo solo ao termo improviso, pois a transcrição que fizemos foi de um material gravado em estúdio, e desde a implementação do *overdub*, existe a possibilidade de o músico alterar detalhes de uma performance que não o tenha agradado.

¹⁴¹ Gostaríamos de esclarecer que neste trabalho “solo” é um trecho no qual o músico tem liberdade para criar melodias que podem ter sido elaboradas previamente ou não. Portanto solo nesta dissertação não se refere ao ato de tocar um instrumento sem acompanhamento.

O termo solo, ou tocar um solo, é frequentemente utilizado como sinônimo de improvisação, mas isso pode criar confusão, pois nem todos os solos são improvisados e nem todas as improvisações são realizadas exclusivamente por solistas (...) (PRESTA, 2004, p. 33).

3 - Análises

Dividimos as análises nos seguintes tópicos:

- Análise do áudio;
- Análise da estrutura e da forma;
- Análise harmônica e melódica dos temas;
- Análise dos solos de guitarra.

3.1 - Análise do áudio

Para a análise do áudio agrupamos três aspectos sugeridos por TAGG (**Aspectos de dinâmica, Aspectos acústicos - eletromusicais e Aspectos mecânicos**), em um único tópico, por se tratar de análise de material registrado em fonogramas.

Nos demais assuntos, usamos uma combinação das ideias de TAGG e GRELA.

3.1.1 - Sobre a mixagem

A mixagem segue um padrão parecido com o sugerido por GIBSON (ver página 41), com os instrumentos melódicos ocupando o centro da imagem estéreo, os timbres graves como o baixo e o bumbo da bateria também estão alocados no centro da imagem estéreo enquanto os *shakers*, cabasas, tambores, pratos, teclados, entre outros elementos estão espalhados pelos canais direito e esquerdo visando criar um equilíbrio na distribuição das frequências.

A utilização da reverberação¹⁴² também é dentro do convencional, com exceção das músicas *Piramide II*, *Invitation*, *Baleia Azul* e *Enseada* que notamos a utilização do efeito de reverberação com mais *sustain* e um decaimento mais longo que dá uma ambientação diferente para estes temas.

No caso de *Invitation* percebemos o uso de um *reverb* específico para caixa da bateria (principalmente quando é usado o aro), (figura 19).

¹⁴² Como a performance, em muitos casos, é registrada em momentos diferentes, é necessário o uso de um efeito de ambientação (*reverb*) para que a performance soe como se fosse toda realizada em um mesmo ambiente.

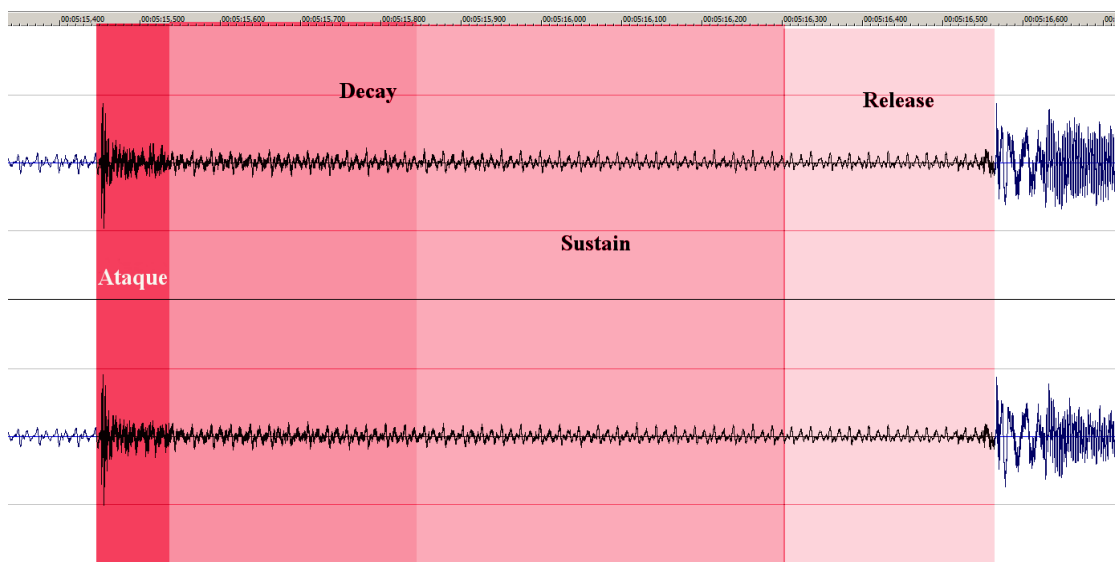


Figura 19 - Ataque no aro da caixa da bateria em *Invitation*, atuação do reverb. Aproximadamente [05:15].

Podemos observar na figura 19 que já há um som que vem sendo sustentado (baixo e guitarra) antes do ataque da baqueta no aro da caixa. Após o ataque, o som do aro tem a duração “prolongada” pelo *reverb* até o ataque no bumbo que ocorre em aproximadamente [05:16]. O *decay + sustain + release* do *reverb* fazem com que um som percussivo e seco se prolongue por mais de um segundo.

3.1.2 - Os álbuns em vinil

A principal mídia¹⁴³ para distribuição de música para o consumidor em meados dos anos 80 eram os vinis estéreos de 33 RPM e tal formato têm algumas recomendações técnicas. Uma delas é que cada lado do vinil tenha no máximo 25 minutos de áudio¹⁴⁴, pois a largura e a profundidade dos sulcos são diretamente proporcionais à dinâmica da música. Tal limitação implica que o tempo estimado para um LP (*Long Play*) é de no máximo 50 minutos de áudio.

Outra recomendação é que as músicas com maior pressão sonora sejam as primeiras faixas, pois a largura dos sulcos no final do disco é diferente do restante das faixas. Segundo RAMONE, “(...) a ultima faixa do disco era sempre a mais problemática; se a masterização não fosse correta ou se você não cortasse o disco de maneira apropriada o som saia distorcido”. (2008, p.228).

¹⁴³ Também era utilizada a fita cassete.

¹⁴⁴ A duração de 20 minutos é considerada a ideal.

Tais limitações têm de ser consideradas tanto no momento da gravação e da prensagem, quanto no de escolha do repertório a ser incluído no álbum, pois conforme destaca RAMONE é “(...) preciso saber as limitações do produto final antes de se por um microfone na frente de um artista.” (2008, p. 134).

Os álbuns pesquisados tem a duração média de 38 minutos, sendo que o álbum *Quebra-Pedra* tem a maior duração [44:44].

A faixa mais longa é *Dr. Susan* do álbum *Quebra-Pedra* [07:30], e a faixa mais curta é *Pirâmide II* do álbum *Victor Biglione* [01:08]. *Dr. Susan* termina em *fade out*¹⁴⁵ o que implica em uma redução na faixa de dinâmica¹⁴⁶ e conseqüentemente um menor tamanho dos sulcos.

Nos dois primeiros álbuns de Biglione na última faixa do lado A as músicas são mais calmas com uma instrumentação menos carregada: *Pirâmide II* e *Baleia Azul*.

3.1.3 - O CD

A mídia CD foi introduzida no mercado na década de 1980¹⁴⁷ e as gravadoras lançavam neste novo formato, essencialmente música erudita e artistas populares de grande vendagem no mercado¹⁴⁸.

Naquela época grande parte da mídia de CD era gravada e mixada através de processos analógicos¹⁴⁹. Os CDs traziam um código, definido pela **SPARS** (*Society of Professional Audio Recording Services*), que continha três letras indicando sequencialmente como foram os processos de gravação, mixagem e masterização:

- ✓ AAD (Gravação analógica, mixagem analógica e masterização digital);

¹⁴⁵ O *fade out* começa em aproximadamente [06:40].

¹⁴⁶ A faixa de dinâmica é medida em RMS.

¹⁴⁷ O primeiro equipamento para reprodução de CDs foi comercializado em 1982 no mercado japonês. O formato do CD convencional tem a capacidade de armazenar 74 minutos de áudio, por sugestão de Norio Ohga (1930 – 2011) - Supervisor do projeto na época, chegou a ser presidente da *Sony* posteriormente - que sugeriu que o novo formato fosse capaz de armazenar uma performance inteira da nona sinfonia de Beethoven. Existe uma pequena controvérsia sobre esta definição do tamanho, pois segundo alguns livros a sugestão de que coubesse em um CD a nona sinfonia partiu do Maestro Herbert Von Karajan (1908 – 1989). No Brasil “[o] CD foi lançado (...) em 83, mas a fabricação nacional só foi iniciada em 1987”. (VICENTE 2002, p.45)

¹⁴⁸ Segundo informações que obtivemos no periódico *Jornal do Brasil*, o primeiro CD inédito lançado de um artista brasileiro foi *Curare* da cantora Rosa Passos no ano de 1991. De acordo com DIAS (2000) “nos primeiros doze meses em que as vendas de CDs superaram as de LPs, metade dos títulos em CD eram relançamentos de antigos sucessos. [o que permitiu] à indústria desenvolver uma estratégia de vendas altamente lucrativa, sem arcar com os custos da produção”.

¹⁴⁹ O áudio é registrado no CD (*compact disc*) usando a tecnologia PCM O CD tem uma resposta de frequência de 22 KHz e alcance dinâmico de 96Db na configuração 16 bits e 44.1 KHz. O vinil tem uma taxa de amostragem de 8 bits e 16 KHz.

- ✓ ADD (Gravação analógica, mixagem digital e masterização digital);
- ✓ DDD (Gravação digital, mixagem digital e masterização digital).

Nesta dissertação, utilizamos versões em CD dos álbuns de Biglione; portando AAD. Em alguns casos os CDs não passaram realmente por um processo de remasterização¹⁵⁰, mas somente pelo processo de digitalização.

Para facilitar o manuseio do material convertemos os áudios dos CDs para o formato WAV, pois tal formato é um dos que preserva as características do áudio original, sem compressão¹⁵¹.

Resultados diferentes de análise espectral são obtidos ao analisarmos a mesma versão (gravação) de uma música, que tenha passado por diferentes processos de mixagem¹⁵² e masterização. RAMONE destaca que como “(...) a alta-resolução pode aumentar os defeitos em uma mixagem, a masterização se tornou ainda mais crucial na era digital”.

3.1.4 - Análise de dinâmica

A variação da dinâmica em uma performance gravada pode ser completamente alterada em função do uso de equalizadores e compressores. Os processos de mixagem e masterização vêm tiveram grandes alterações em função de novas tecnologias e da mudança na mídia.

Os álbuns pesquisados tem um pico de RMS *level* que varia de - 22,067 dB¹⁵³ a 20,130 dB¹⁵⁴. Não necessariamente o maior valor de RMS indica mais volume final, mas indica maior uso de compressão na mixagem ou na masterização o que mascara as nuances de dinâmica.

¹⁵⁰ Segundo informações na capa do relançamento em CD de Quebra-Pedra, este álbum foi remasterizado utilizando o sistema *Dolby SR*. Na coletânea Biblioteca, que é uma compilação dos dois primeiros álbuns, não há informação sobre o processo de masterização para o digital.

¹⁵¹ Formatos mais populares como: mp3, aac e wma comprimem o arquivo de áudio de forma não perceptível para o ouvido humano, mas não são recomendáveis para análises espectrais e outros tipos de usos mais profissionais.

¹⁵² Muitos álbuns lançados neste período foram apenas remasterizados, porém alguns foram remixados por isso destacamos esta diferença.

¹⁵³ A medida dB é logarítmica.

¹⁵⁴ A título de comparação podemos citar a faixa *Dolemite* do álbum de 1997 do guitarrista norte americano Scott Henderson que tem de RMS *level* de -13,038 dB, a faixa *Breakdealer* do álbum de 2012 do guitarrista Pat Metheny que tem um RMS *level* de -12,07dB. Atualmente nas faixas de música pop de cantoras como: Kate Perry e Ke\$ha, podemos encontrar um RMS *level* de -9,500 dBs.

Na figura 20 vemos um *print screen* de dados obtidos, através das estatísticas de áudio geradas pelo software *soundforge*, de RMS level da música *Quebra-Pedra* em versões diferentes gravadas por Biglione.

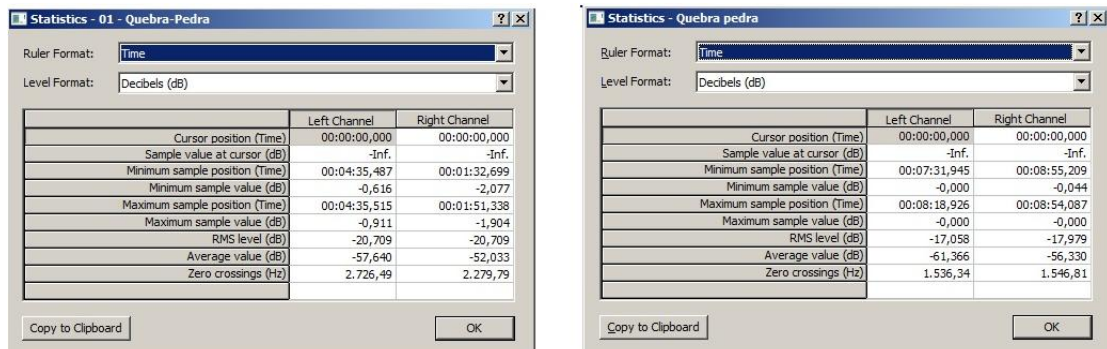


Figura 20 – Estatísticas de áudio da música *Quebra-Pedra* em diferentes álbuns: Lado esquerdo (*Quebra-Pedra* 1989) – Lado direito (*29th Montreux jazz festival* 1999).

No CD gravado ao vivo em Montreux em 1999, a faixa *Quebra-Pedra*, tem um pico de RMS level no valor de -17,058 dB enquanto no álbum *Quebra-Pedra*, tal valor é -20,709 dB, um aumento de aproximadamente 3dB em um período de 10 anos.

3.1.5 - Confecção do timbre da guitarra de Victor Biglione.

Como já destacamos, o timbre da guitarra é o resultado da interação de sistemas acústicos, mecânicos e eletrônicos, ou seja, o timbre não depende apenas do material usado na confecção do instrumento (madeira e partes metálicas). Guitarristas utilizam unidades de efeito, amplificadores e captadores - que tem influência direta no resultado final do timbre.

Victor Biglione utilizava diferentes modelos de guitarra nos anos de 1980, porém percebemos em algumas apresentações, em vídeo, o uso reiterado de uma guitarra modelo *Stratocaster* (figura 21), com três captadores *single coil* da EMG, uma ponte *Schaller* com o sistema de seleção de captadores do tipo chave de liga/desliga independente por captador.



Figura 21 - Detalhe dos controles e configurações da guitarra de Victor Biglione na década de 1980. Fonte: youtube.com

Para tentar descobrir as combinações de efeitos usados¹⁵⁵, recorreremos a nossa percepção de guitarrista e a vídeos nos quais pudemos observar parte dos equipamentos.

Encontramos também um artigo no Jornal do Brasil de 13 de fevereiro de 1984, que deu algumas pistas sobre o equipamento. Segundo FRANÇA (1984) “Victor Biglione é uma fera arrancando sons incríveis de sua *Fender Stratocaster*, acoplada numa pedaleira *Boss* com a ajuda de uma unidade *Delay Delta Lab* para efeitos, tudo isso jogado num amplificador *Roland Jazz Chorus 120*”.

Visando facilitar o entendimento com relação aos efeitos¹⁵⁶, os separamos em categorias seguindo a classificação mostrada em manuais deste tipo de equipamento:

- *Dynamics* (Compressores);
- *Distortion* (*Overdrive* e Distorção);
- *Modulation* (*Chorus*, *Phaser* e *Flanger*);
- *Pitch* (*Harmonizer*, Oitavador);
- *Reverbs and Delays* (*Eco*, *Delay*, *Reverb*).

Elaboramos a figura 22 com base nas informações dadas por FRANÇA, nos pedais disponíveis na época e no que percebemos da sonoridade da guitarra de Biglione.

¹⁵⁵ Nas transcrições sempre que nos referirmos ao som limpo, trata-se do som sem saturação (distorção ou *overdrive*). No caso de Biglione o som “limpo” é uma combinação de compressor, *chorus*, *delay* e *reverb*.

¹⁵⁶ O anexo 05 traz uma lista mais completa com as caracterizações dos efeitos.



Figura 22 - Possível *setup* dos efeitos usados Victor Biglione década de 1980. Imagem meramente ilustrativa.

Biglione utiliza em algumas das músicas que transcrevemos (*Invitation* e *Serra do Mar*), um pedal oitavador, que reproduz o som real do instrumento somado com um som uma (ou duas) oitava abaixo. Os controles deste pedal possibilitam equilibrar o volume do som oitavado em relação ao som real.

Outro equipamento usado por Biglione, na faixa *Quebra-Pedra*, é o sintetizador para guitarra. Com este equipamento é possível obter timbres sintetizados em uma guitarra comum, apenas acoplando um captador *Pitch to MIDI*, ao instrumento.

3.2 - Instrumentação

Com exceção da música *Black Rio*¹⁵⁷, que conta com um naipe de metais, a formação instrumental¹⁵⁸ utilizada nos álbuns é: baixo; bateria; guitarra; sax e teclado.

No segundo e no terceiro álbum, Biglione também utiliza violões com cordas de aço / cordas de nylon.

A percussão é usada para dar o “tempero” da música brasileira, no entanto em shows realizados na época não era usual a presença da percussão na formação da banda.

¹⁵⁷ Esta música é uma homenagem à Banda Black Rio, grupo carioca que misturava samba e *funk*.

¹⁵⁸ No anexo 01 temos a ficha técnica completa dos álbuns.

Na maioria dos temas, a guitarra assume o papel de instrumento melódico, quando é utilizada no acompanhamento tem um sentido mais percussivo, como em *Caça Níquel* e *Zá Tum*, ou criando texturas como em *Rumo Certo*. Biglione também explora a combinação de timbres entre guitarra e sax na exposição dos temas.

3.3 – Aspectos temporais¹⁵⁹

Tínhamos a impressão que os álbuns de Biglione haviam sido gravados com o uso de *click track* e para tentar comprovar esta impressão fizemos a experiência¹⁶⁰ de pegar certas partes estruturais e comparar com os momentos em que tais partes se repetiam.

Fizemos um experimento usando o *software* de gravação *Nuendo*, onde pegamos, por exemplo, o canal direito da primeira execução da seção [A] de uma das músicas e o canal esquerdo no momento da repetição da mesma seção [A], sincronizamos o início e colocamos para tocar. Pudemos perceber que na maioria das músicas as partes se encaixavam com relação ao andamento. Sem o uso do *click track* tal precisão é impossível.

Das faixas que transcrevemos: *Caça Níquel*; *Rumo Certo*; *Zá Tum*; *Quebra-Pedra*; *Enseada* e *Serra do Mar*, o metrônomo foi usado.

Em *Jeane* e *Invitation*, o *click track* não foi usado. Esta escolha pode estar relacionada com a necessidade de mais liberdade para a interpretação de baladas, e o uso do metrônomo poderia “engessar” a interpretação.

Com o metrônomo o andamento durante a música não sofre variações e questões relacionadas com a agógica são bem menos evidentes.

No apêndice 01 temos a relação das faixas do CD anexo a esta dissertação, onde podem ser ouvidas as experiências relatadas acima.

Com relação à fórmula de compasso, quase que por automatismo começamos a notação das músicas em compasso quaternário, no entanto percebemos que em alguns momentos era preciso fazer uma modulação rítmica para o compasso binário para fechar a estrutura. Em uma observação mais detalhada percebemos que estruturalmente a notação em compasso binário faz mais sentido¹⁶¹.

¹⁵⁹ Envolve também parâmetros da análise articulatória e paramétrica de GRELA.

¹⁶⁰ Tais experimentos podem ser ouvidos no CD anexo a esta dissertação.

¹⁶¹ Destacaremos melhor esta situação mais a frente.

3.4 - Estrutura e forma

As músicas transcritas seguem, de uma maneira geral, um modelo parecido com o destacado por MANGUEIRA (2006) contendo em sua maioria: introdução, tema, seção de solos, tema e finalização.

Em *Rumo Certo* apenas a guitarra faz o solo no meio da música e o tema é retomado direto na parte [B]. Desta forma a estrutura da música fica invertida após a seção de solo: [B] -> [A] -> [Introdução] (com solo de sax em *fade out* sobre a harmonia da introdução).

Tal procedimento de voltar no [B] após a seção de solos também foi utilizado em *Zá Tum*, onde após a seção de solos - de guitarra e teclado - a forma fica da seguinte maneira: [B] -> [Introdução] -> [A] -> [Interlúdio] (com solo de saxofone em *fade out* sobre a harmonia do interlúdio).

Em *Jeane, Caça Níquel e Serra do Mar*, após a seção de solos o tema volta *Da capo* seguindo a forma inicial, com pequenas variações no tamanho das seções.

Em *Quebra-Pedra* após os solos o tema retorna *Da capo* -> [A'] -> [Finalização].

Em *Enseada* o solo de saxofone acontece sobre a harmonia do [A], o tema é retomado no [B] e segue para o [C]. O solo de violão é sobre a harmonia do [C] em *fade out*.

Em *Invitation* a forma da música é mantida durante a seção de solos, retornando o tema na parte [A'] -> [final].

3.5 - Harmonia

Neste ponto traçaremos um panorama geral da harmonia dos temas pesquisados.

O procedimento de inclinação¹⁶² com uso de acordes de empréstimo modal (AEM) é comum nos temas transcritos. Segundo GUEST:

A área de AEM é uma espécie de “ilha”, feita de um ou mais acordes do tom homônimo, cercada de (precedida e seguida) pela harmonia do tom principal. Se esta harmonia abandonar temporariamente o tom principal, passando pelo tom homônimo

¹⁶² ADOUR utiliza o termo “inclinação” para movimentos harmônicos criados pelo uso de “dominantes e subdominantes individuais” e também de acordes de empréstimo modal. Ele ainda sugere a alteração da nomenclatura de tons vizinhos para tons próximos. Outra sugestão feita pelo autor é o uso da nomenclatura de tons médios para as modulações/inclinações feitas para tons homônimos dos vizinhos e dos relativos. Os tons que não se encaixam nestas duas categorias são classificados como tons distantes.

(AEM) ou pelos tons vizinhos (dominantes secundários), é considerada técnica e tradicionalmente, modulação passageira. Na linguagem da música popular este fenômeno ocorre com muita frequência, já não soando modulação e inteiramente incorporado ao vocabulário do tom principal. (GUEST, 2006, p. 11).

ADOUR (2014) destaca que “[c]omo a própria expressão diz, o empréstimo modal não pode aludir a tons diferentes; ele se caracteriza por manter uma tônica de referência e aproveitar outros materiais escalares subsumidos nesse tom.”

Nas análises buscamos ressaltar os AEM, mas também destacamos diferentes possibilidades de pensamento para o material escalar.

Um tipo acordal que aparece com bastante frequência é o $X_4^7(9)$. Este tipo de formação pode apresentar uma ambiguidade na sua análise, no tratamento harmônico e na escolha das escalas para a improvisação/solo. Biglione se vale desta ambiguidade e utiliza este tipo acordal tanto nas funções de tônica, subdominante e dominante.

3.6 - Melodia

Nos momentos em que toca os temas na guitarra, Biglione utiliza articulações bem comuns para guitarra¹⁶³:

- ✓ *Bends*,
- ✓ *Slides*;
- ✓ *Vibrato*;
- ✓ *Uníssono Bend*;
- ✓ *Hammer on*;
- ✓ *Pull off*;
- ✓ *Sweep Picking*.

A figura 23 é uma tentativa de demonstrar visualmente as diferenças entre alguns tipos de articulações utilizadas na guitarra. Para gerar a figura 23 gravamos¹⁶⁴ fragmentos com diferentes tipos de articulação – *Bend*, *slide*, *Ligado* - e usamos o arquivo de áudio no formato .wav no programa *overtone analyser* para capturar as imagens e fazer as comparações.

¹⁶³ A grande maioria das técnicas e efeitos expressivos usados na guitarra tem o nome em inglês. Algumas destas articulações recebem um nome diferente em outros instrumentos, porém aqui estamos usando os nomes mais comuns usados e conhecidos pelos guitarristas.

¹⁶⁴ Utilizamos uma guitarra modelo *Stratocaster*, sem efeito, ligada a um amplificador ZT Lunchbox, com o som sendo captado através de um microfone SM58.

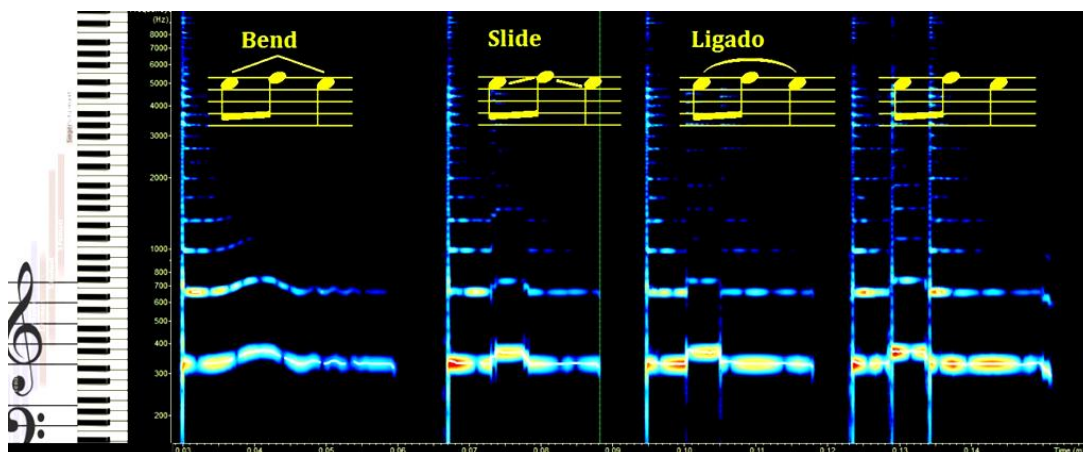


Figura 23 - Comparação visual de diferentes articulações de uma mesma frase musical.

As principais diferenças entre as articulações estão relacionadas ao ataque. No *bend* temos o ataque inicial com a variação da afinação mais suave e sem degrau. Quando usamos o *slide*, a variação ainda é suave, mas percebemos um pequeno ataque no momento da transição.

Com a articulação de ligados (*hammer on, pull off*) temos um reforço no ataque na transição entre as notas, ainda não comparável ao primeiro ataque, e neste caso já conseguimos delinear o degrau entre as notas.

Finalmente na última articulação em que todas as notas são atacadas é possível perceber claramente o degrau. Os harmônicos ganham força no ataque inicial e na articulação *Bend*, quando retornamos a nota inicial ela tem os harmônicos diminuídos e o som fundamental está mais fraco.

3.7 - Os solos

De uma maneira geral percebemos uma mistura das abordagens (vertical e horizontal) definidas por RUSSELL (2001), coexistindo momentos em que o colorido modal é realçado e outros em que o raciocínio tonal prevalece.

Os solos refletem um procedimento comum dos instrumentistas que utilizam a guitarra: o uso da digitação da escala pentatônica¹⁶⁵ menor/maior como referência. Tal digitação é de fácil assimilação, e guitarristas a utilizam com base acrescentando notas de outros modos que queiram destacar¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Escala de cinco notas que no modo maior exclui a quarta e a sétima e no modo menor exclui a segunda e a sexta.

¹⁶⁶ Por exemplo, utilizando o *shape* da pentatônica menor – Lá Dó Ré Mi Sol – com a opção de acrescentar Fá ou Fá#, caso queira enfatizar o modo eólio ou dórico. Este tipo de procedimento é muito visual nos

O uso da escala pentatônica sobre acordes de outros modos¹⁶⁷ é bem usual. Por exemplo, o uso da pentatônica menor de Si (Modo menor) sobre o acorde de Dó maior (Modo Maior), tal procedimento gera uma sonoridade do tipo $C7M(^{11\#}_9)$, como pode ser visto na figura 24.

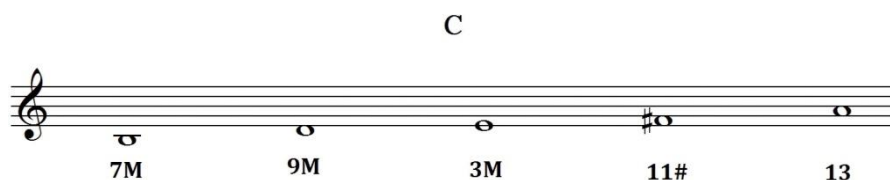


Figura 24 - Intervalos gerados pela escala pentatônica menor de Si sobre a tríade de C.

O sistema CAGED¹⁶⁸ é uma das formas de visualizar as digitações no braço da guitarra. O sistema gera cinco digitações básicas.

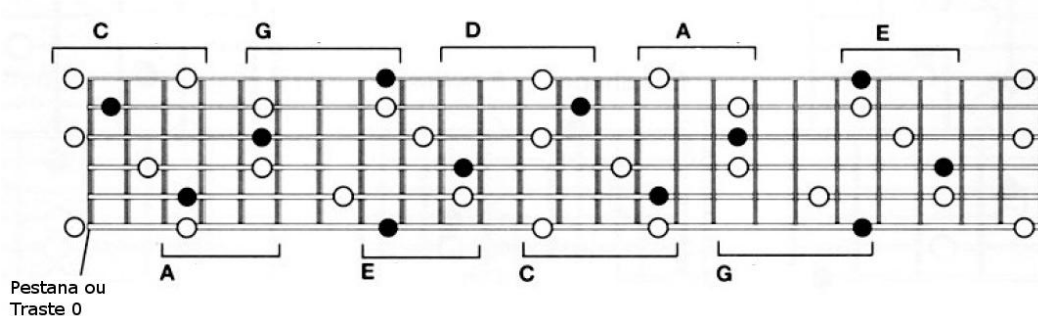


Figura 25 - O sistema CAGED - Fonte: GOVAN (2002, p. 71).

Na figura 25 temos a visualização da tríade de Dó maior em diferentes regiões do braço da guitarra, pelo CAGED, a bola escura ● marca a tônica (Dó).

Nestes álbuns raramente o *chorus* é usado na seção de solos/improvisos¹⁶⁹. O procedimento de alterar a harmonia para a seção de solos acontece em: *Pirâmide*, *Floresta Negra*, *Marrakech*, *193 Acácias*, *Fim de Estação* e *Minhas Irmãs*.

instrumentos de corda, não sendo necessário, às vezes, que o instrumentista saiba exatamente qual nota está tocando, mas sim a sonoridade.

¹⁶⁷ O guitarrista norte americano Scott Henderson (1954) explica este tipo de pensamento em uma lição que pode ser vista no link <https://www.youtube.com/watch?v=j211hPwOjmo> acessado 12/01/2018. Mais exemplos podem ser encontrados no livro "A arte da improvisação" de Nelson Faria lançado pela editora Lumiar.

¹⁶⁸ A sigla CAGED refere-se às fôrmas sem pestana das tríades de Dó (C), Lá (A), Sol (G), Mi (E) e Ré (D) na guitarra. CAGED é um método de visualizar as relações dos acordes no braço do instrumento.

¹⁶⁹ Observando outros trabalhos da música instrumental do mesmo período como: High Life, Ricardo Silveira, Banda Paulistana, etc percebemos, que de uma maneira geral, estes utilizam o *chorus* para a seção de solos.

Das oito músicas que transcrevemos; somente em - *Invitation* o *chorus* é usado na seção de solos. Em *Quebra-Pedra*, por exemplo, temos a criação de um contexto harmônico novo e que não tem relação com as outras seções da música.

Na maioria das vezes as mudanças na harmonia não trazem mudanças na sessão rítmica. Frisamos este ponto, pois na improvisação *jazzística* de uma maneira geral, mesmo mantendo a harmonia e a forma da música, mudanças no acompanhamento rítmico são comuns com adensamentos e rarefações interagindo com o improvisador.

O fato de os solos terem sido criados sobre uma base pré-gravada¹⁷⁰ torna impossível que o acompanhamento reaja às intenções do solista. Neste tipo de contexto, principalmente, o baterista tem uma tendência de manter um acompanhamento linear¹⁷¹.

Nas nossas análises dos solos, adotamos o seguinte padrão:

- Nota acordal -> Cor verde
- Nota escalar -> Cor azul
- Nota cromática -> Cor vermelha

3.8 - As composições¹⁷²

“É gratificante poder transformar paisagens, lugares, imagens e sentimentos em música.” (BIGLIONE, 1986).

3.8.1 - *Jeane*

Jeane, segunda faixa do álbum *Victor Biglione* e sétima da coletânea *Biblioteca*, foi composta para a esposa de Biglione na época da gravação do álbum. É uma balada com andamento de ♩ = 63.

O tema tem 4 partes **A** **B** **C** e **D** com três exposições intercalados por três interlúdios e uma seção de solos.

¹⁷⁰ Este é sem dúvida um dos grandes prejuízos da técnica de *overdub* para a música instrumental.

¹⁷¹ Esta atitude depende das combinações prévias. É comum que o solista já tenha um caminho delineado – partitura de ação – no momento de gravar a guia e o acompanhamento siga esta guia.

¹⁷² Em 1988 Biglione compôs sua 1ª trilha para cinema. Este tipo de composição caracteriza-se por acompanhar uma cena e tem de estar voltada para a história como um todo, pois a música ajuda a reforçar certas emoções e situações, fazendo do compositor uma espécie de dramaturgo musical. Não conseguimos mensurar os impactos que este tipo de experiência teve na obra de Victor Biglione.

Quadro 1 – Forma e estrutura da música *Jeane*

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 - 008	8	Introdução	[00:00 - 00:30]
009 - 012	4	A	[00:30 - 00:46]
013 - 016	4	B	[00:46 - 01:01]
017 - 020	4	C	[01:01 - 01:16]
021 - 024*	4	D	[01:16 - 01:29]
025 - 028	4	Interlúdio	[01:29 - 01:44]
029 - 032	4	A	[01:44 - 02:00]
033 - 036	4	B	[02:00 - 02:15]
037 - 040	4	C	[02:15 - 02:30]
041 - 044*	4	D	[02:30 - 02:43]
045 - 048	4	Interlúdio	[02:43 - 02:58]
049 - 064	16	Solo de Sax	[02:58 - 03:58]
065 - 080	16	Solo de Guitarra	[03:58 - 04:58]
081 - 088	8	Introdução	[04:58 - 05:29]
089 - 092	4	A	[05:29 - 05:44]
093 - 096	4	B	[05:44 - 05:59]
097 - 100	4	C	[05:59 - 06:14]
101 - 104*	4	D	[06:14 - 06:28]
105 - 108	4	Interlúdio	[06:28 - 06:43]
109 - 111	3	Final	[06:43 - 06:56]

A introdução tem como base uma sequência de arpejos (dedilhados) e uma melodia executada no sintetizador por Zé Nogueira.

Em função da ambiguidade do segundo acorde do primeiro compasso da introdução, tivemos dúvida sobre a melhor forma cifrá-lo, pois este pode ser cifrado como A4#(9). No entanto, optamos pela notação como B(11)/A por esta reforçar a tonalidade de Mi maior.

Figura 26 – Dedilhado executado pela guitarra na introdução da música *Jeane*.

Outra explicação para a tonalidade é a presença da nota Mi como pedal em todos os acordes. A nota Si também aparece como pedal em todos os acordes da introdução e reforça a estrutura do acorde de Mi e quando a nota Sol#, terça de Mi, aparece como

baixo no primeiro acorde do segundo compasso temos a confirmação do tom. O pedal de tônica é um recurso muito usado na guitarra e no violão¹⁷³.

A seção **A** tem 4 compassos e o fato de o acorde de Mi maior não aparecer na harmonia desta seção pode confundir o entendimento da tonalidade, fazendo parecer que o tom desta parte é Lá maior.

No **B** a cifra correta para o trecho seria | $E \frac{7M}{2}$ - $E7M$ | $E \frac{7}{4}(9)$ - $E \frac{7}{2}$ |, na qual fica mais claro o flerte entre os coloridos do modo jônio e mixolídio. Esta cifra também mostra mais claramente a relação tonal com o dominante $B \frac{7}{4}9$ resolvendo em Mi, no entanto preferimos a cifra com o baixo pedal em Mi | B/E - $B6/E$ | D/E - $D6/E$ |, por esta evidenciar o pensamento de um *riff* que modula em terça menor.

Nas seções **C** e **D** o tom de Mi maior é confirmado e no interlúdio os acordes de $E \frac{7M}{2}$ e $C7M(9)$ trazem um colorido de Mi maior e Mi dórico respectivamente para a parte.

Nas seções **A**, **B** e **C**, o tema é executado somente pela guitarra e no **D** temos uma combinação guitarra e sax soprano. A tessitura da melodia vai de Lá 2 à Fá# 5.

Biglione utiliza o timbre limpo na guitarra

Quadro 2 - Instrumentação na apresentação do tema de Jeane.

Parte	Instrumentação
Introdução	Sintetizador
A	Guitarra
B	Guitarra
C	Guitarra
D	Guitarra e Saxofone

Como é comum em qualquer transcrição, utilizamos *ritornelos* na reexposição do tema, no entanto gostaríamos de ressaltar que ocorrem diferenças interpretativas a cada repetição¹⁷⁴.

¹⁷³ Violonistas e guitarrista aproveitam as cordas soltas do instrumento para este tipo de pedal. Um exemplo do uso do pedal de tônica é *Blackbird* dos Beatles. Esta canção tem a nota Sol – terceira corda solta do violão - como pedal em todos os acordes. Segundo PERSICHETTI (apud MENEZES JUNIOR, 2016) “Ocorre o pedal quando uma ou várias notas são prolongadas, repetidas ou ornamentadas enquanto as outras vozes encadeiam-se através da sucessão de acordes, alguns dos quais podem ser estranhos ao pedal”.

¹⁷⁴ Neste tema como o metrônomo não foi usado as diferenças no andamento são evidentes.

Utilizamos um *print screen* do software *Overtone analyser* para demonstrar as diferenças interpretativas em uma passagem na parte **A** do tema. (figura 27)

Podemos notar que existem pequenas diferenças de duração e de intensidade na execução das notas em cada repetição. Outro fato nítido na imagem é a diferença na interpretação dos *bends*. Na primeira vez o *bend* é suave e tem um decaimento mais longo, na segunda vez ele é rápido e com menos *sustain* e na terceira vez é um pouco mais atrasado quando comparado com os outros e tem ainda menos *sustain*. Destacamos as diferenças na performance da guitarra, no entanto fica claro que todos os instrumentos tem nuances interpretativas a cada repetição.

Com relação à harmonia deste trecho temos um padrão de harmonização das notas melódicas (Dó#, Ré#, Mi) como a quarta justa dos acordes. Desta forma fica mais fácil entender o acorde de $A\#_4^{7(9)}$ na tonalidade de Mi maior como um acorde de passagem que está harmonizando uma nota escalar¹⁷⁵ - a sensível de Mi maior (Ré#). Tal acorde pode ser interpretado como dominante de D#m, que é um AEM do modo Lídio de Mi.

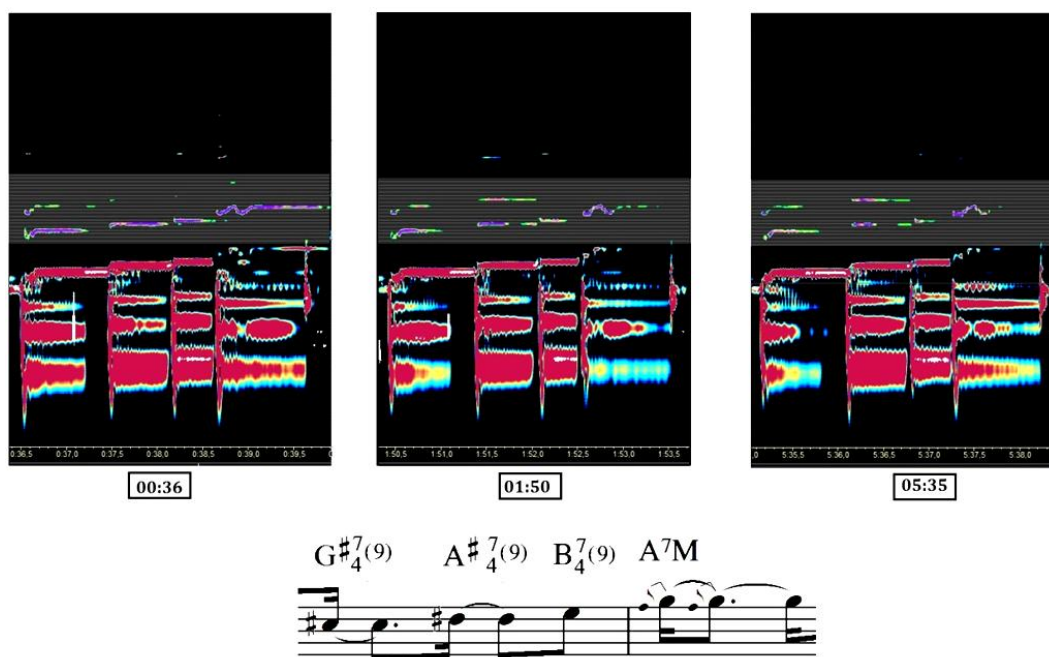


Figura 27- Diferenças na interpretação do mesmo trecho do tema.

Podemos ver as nuances na energia aplicada (dinâmica) – quanto mais escuro maior a energia e quanto mais claro menor a energia.

¹⁷⁵ Técnica de harmonização em blocos.

A harmonia da seção de solos de *Jeane*, em uma das análises possíveis (figura 28), gravita entre Lá lídio e Fá # lídio. Fá# lídio é homônimo do relativo de Lá Lídio (Fá# dórico) uma modulação para um tom de média distância.

Lá Lídio	I	III ^m	I	V/III
	: A7M	C#m7	A7M	G# $\frac{7}{4}$ (9)
Fá# Lídio	I	VII ^m	I	V/V
	F#7M	E#m7	F#7M	G# $\frac{7}{4}$ (9) :

Figura 28 – Análise da harmonia da seção de solos da música *Jeane*.

Em outra análise podemos manter a tonalidade de Mi maior nos três primeiros compassos e modular para Do# maior.

Mi maior	IV	VI ^m	IV	V/VI
	: A7M	C#m7	A7M	G# $\frac{7}{4}$ (9)
Dó# maior	IV	III ^m	IV	V
	F#7M	E#m7	F#7M	G# $\frac{7}{4}$ (9) :

Figura 29 – Outra possibilidade de análise da harmonia da seção de solos de *Jeane*.

A forma como sentimos a harmonia do solo é a seguinte:

Antes de se iniciar o primeiro solo – sax soprano – é tocado o acorde de B $\frac{7}{4}$ (9) que ‘resolve’ no acorde de A7M, passando a sensação do A7M como o subdominante 4º grau de Mi maior. Mas no ritornelo quando o acorde de A7M é tocado após o G# $\frac{7}{4}$ (9), o A7M soa como bVI de Do# menor.

Apesar de parecer não haver diferença entre as abordagens apresentadas acima, os diferentes tipos de análises vão implicar em um pensamento diferenciado com relação ao material escalar e influenciará o tipo de raciocínio do solista/improvisador.

A forma com Biglione escolhe as escalas é a seguinte: nos primeiros três compassos [03:58], ele utiliza apenas a pentatônica menor de Do# não destacando a sensível do tom de Mi maior (Re#) que é também a nota característica de Lá lídio. A partir do dominante G# $\frac{7}{4}$ (9), que prepara a modulação, ele muda para o padrão de digitação da escala de Lá# menor - relativa do tom de destino Do# maior.

A figura 30 destaca o uso da escala pentatônica de Dó# menor no segundo e terceiro compassos da seção de solos de *Jeane*, usamos a tablatura no exemplo abaixo para destacar o desenho da pentatônica no braço da guitarra. Na repetição ele acrescenta a nona maior à pentatônica menor de Do# como destacado.

Figure 30 shows two systems of musical notation for guitar. The first system, starting at measure 44, is in the key of D major (two sharps). It features a C#m7 chord (indicated by a green 'b3' above the first note) and an A7M(9) chord. The tablature below the staff shows fret numbers and fingerings. The second system, starting at measure 52, repeats the C#m7 and A7M(9) chords. The tablature includes fret numbers and fingerings, with some notes highlighted in yellow and green. The time signature is 4/4.

Figura 30 - Frases com a pentatônica de Do# menor

Na figura 31 podemos ver como ele insere a nona maior (Si#) - sensível do tom de Dó# maior e nota característica do modo de Fá# Lídio - na digitação da pentatônica menor de La#.

Figure 31 shows two systems of musical notation for guitar. The first system, starting at measure 48, is in the key of D major (two sharps). It features an E#m7 chord (indicated by a green 'b3' above the first note) and an F#7M chord. The tablature below the staff shows fret numbers and fingerings. The second system, starting at measure 56, repeats the E#m7 and F#7M chords. The tablature includes fret numbers and fingerings, with some notes highlighted in blue and green. The time signature is 4/4.

Figura 31 - Uso da digitação da escala pentatônica como base.

As frases do solo mantêm-se dentro da tonalidade, usando essencialmente o desenho da pentatônica menor, com uma abordagem horizontal: Dó# menor para os 4 primeiros compassos e Do# maior para os 4 compassos últimos,. A tessitura do solo vai de Fá#1 a Sol#4.

3.8.2 - Caça Níquel

Caça Níquel é a 3ª faixa do lado B do primeiro álbum de Biglione e a décima segunda da coletânea *Biblioteca*. O andamento é $\text{♩} = 100$.

Quadro 3 - Forma e estrutura da música *Caça Níquel*

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 - 016	16	Introdução	[00:00 - 00:19]
017 - 028	12	A	[00:19 - 00:33]
029 - 036	8	Introdução	[00:33 - 00:43]
037 - 048	12	A	[00:43 - 00:57]
049 - 058	10	B	[00:57 - 01:08]
059 - 065	8	Introdução	[01:08 - 01:18]
066 - 077	12	A	[01:18 - 01:32]
078 - 087	10	B	[01:32 - 01:43]
088 - 135	48	Solo Guitarra	[01:43 - 02:41]
136 - 183	48	Solo teclado	[02:41 - 03:38]
184 - 190	8	Introdução	[03:38 - 03:48]
191 - 202	12	A	[03:48 - 04:02]
203 - 210	8	Introdução	[04:02 - 04:12]
211 - 218	12	A	[04:12 - 04:26]
219 - 228	10	B	[04:26 - 04:36]

O tema é dividido em duas partes **A** e **B** intercaladas pela introdução. A introdução consiste em um ostinato no baixo e na guitarra em oitavas.

Na seção **A** o tema alterna entre as escalas de Dó mixolídio e Mi bemol mixolídio. Mi bemol maior é um tom médio em relação a Dó maior, pois Mi bemol maior é relativo do homônimo de Dó maior.

Nesta seção a harmonia é composta somente por acordes com sétima menor e tem influência da sonoridade *blues*. Na melodia ocorre o flerte maior/menor destacado (figura 32) pelo uso de aproximação cromática entre a terça menor e maior dos acordes de Eb7 e C7.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled $E\flat 7(9)$ and the bottom staff is labeled $C 7(9)$. Both staves show a melodic line with chromatic movement. In the $E\flat 7(9)$ staff, a yellow circle highlights a chromatic interval. In the $C 7(9)$ staff, two yellow circles highlight chromatic intervals, one at the beginning and one at the end of the phrase.

Figura 32 - Uso de aproximação cromática 3m - 3M no tema de *Caça Níquel*

Todo o tema é executado em blocos, usando a combinação de timbres de duas guitarras com *overdrive*. (figura 33).

The image shows two staves of musical notation for guitars, labeled Gtr.01 and Gtr.02. The notation is in a key with two flats and a 7/8 time signature. Above the staves, the following chords are indicated: $A\flat 7M$, $Gm 7$, $A\flat 7M$, and $F 4(9)$. A timecode $00:58$ is shown in a box at the beginning of the first staff.

Figura 33 - Trecho de *Caça Níquel* executado em dueto.

A combinação das vozes faz com que o a tessitura do tema de *Caça Níquel* vá de $B\flat 1$ - $B\flat 4$.

O tipo de condução rítmica da bateria em *Caça Níquel* é classificado no livro - *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* - como *samba funk* (GOMES, 2017). Na figura 34 mostramos a transcrição do baixo e da bateria na parte A na primeira exposição do tema.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the bass and the bottom staff is for the drums. The notation is in a key with two flats and a 2/4 time signature. A timecode $00:18$ is shown in a box at the beginning of the top staff. A section labeled A is indicated by a box above the bass staff.

Figura 34 - Transcrição da bateria e do baixo da parte de A de *Caça Níquel*.

No **B** a sessão rítmica é mais sutil com o bumbo marcando o tempo 2 e o baixo sincopando as tônica dos acordes.(figura 35).

Figura 35 - Transcrição do acompanhamento rítmico da parte **B** de *Caça Níquel*.

A liberdade no acompanhamento pode ser vista na figura 36 onde temos a comparação da linha de baixo nas duas primeiras exposições do **A**. É possível notar uma ideia principal de levada, sobre a qual ele faz ornamentações e improvisos.

Figura 36 - Comparação das linhas de baixo da parte **A** de *Caça Níquel*.

Os 24 compassos da harmonia da seção de solo de *Caça Níquel* tem como base a harmonia do tema com pequenas alterações. A seção segue um ritmo harmônico

semelhante ao *blues*, mesmo não usando a harmonia padrão do blues de 12 compassos¹⁷⁶.

A harmonia começa em um acorde com sétima menor I grau (C7) e ao invés de ir para o IV grau, o usual no blues, vai para o bIII (Eb7). No momento em que no *blues* a harmonia iria para o V grau, em *Caça Níquel* temos a confirmação do tom de Dó menor com uso de acordes oriundos desta tonalidade. Biglione também explora o flerte maior/menor no solo nos acordes C7(9) e Eb7(9). A tessitura do solo vai de Dó2 a Lá4.

A figura 37 traz a harmonia da seção de solos de *Caça Níquel* comparada com a harmonia básica do blues de 12 compassos (aqui escrito em compasso binário, e tendo por isto 24 compassos) destacada entre parênteses.

The figure displays musical notation for a 24-measure piece in 2/4 time, comparing the harmony of 'Caça Níquel' with a standard 12-measure blues structure. The notation is organized into four systems of staves:

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled 'I C7(9)'. The first staff shows a C7(9) chord in red in the first measure, followed by three measures with a slash through the staff. A '(4)' is written above the fourth measure.
- System 2 (Measures 5-8):** Labeled 'I ou bIII Eb7(9)'. The first staff shows an Eb7(9) chord in red in the first measure, followed by three measures with a slash through the staff. An '(8)' is written above the eighth measure.
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled 'I C7(9)'. The first staff shows a C7(9) chord in red in the first measure, followed by three measures with a slash through the staff. A '(4)' is written above the fourth measure.
- System 4 (Measures 13-16):** Labeled 'bVI Ab7M', 'Vm Gm7', 'IVm Fm7', and 'Vm Gm7'. The first staff shows a G7 chord in red in the first measure, followed by three measures with a slash through the staff. A '(4)' is written above the fourth measure.
- System 5 (Measures 17-20):** Labeled 'bVI Ab7M', 'Vm Gm7', 'IVm Fm7', and 'V7 G7(13b)'. The first staff shows a C7 chord in red in the first measure, followed by three measures with a slash through the staff. A '(4)' is written above the fourth measure.

Figura 37 - Harmonia da seção de solos de *Caça Níquel*.

O uso da escala pentatônica menor de Dó a partir do acorde Ab7M. (figura 38)

¹⁷⁶ A forma do blues com 12 compassos é muito usada, no entanto muitos jazzistas compuseram blues com um número variável de compassos como, por exemplo: *Blue Bossa* (16 compassos), *Blue and sentimental* (18 compassos), *Blues in the Closet* (24 compassos), etc.

02:03

Ab⁷M Gm⁷ Fm⁷ Gm⁷

3 2 7 b7 1 b7 6 b7 1 1 b7 5 b3 1 b7 6 b7 1 b3 1

Ab⁷M Gm⁷ Fm⁷ G⁷(b¹³)

2 3 3 2 3 b6 4 b3 4 5 5 b7 b7 1 b6 b7 4 b6 b3 4 4

Figura 38 - Uso da pentatônica menor no solo de *Caça Niquel*.

Na seção de solo, os acordes não são sincopados como na exposição do tema B, no entanto Biglione mantém um pensamento de antecipação dos acordes em seu solo.

O solo alterna fraseado *blues* com outros mais jazzísticos. Na figura 39 podemos visualizar os tratamentos dados ao mesmo acorde em diferentes momentos do solo. Na primeira frase [01:42] é utilizado Dó mixolídio com aproximação da terça menor para terça maior. Na repetição do acorde C⁷(9) - segunda frase [02:12] - mantém o flerte maior menor em Dó mixolídio 4#.

01:42 C⁷(9)

3b 3 5 6 1 3b 6 7b 6 7b 6 5 6 5 6 5 6 6

5 5 6 3b 1 1 1 6 3b 3

02:12 C⁷(9)

6 7b 6 5 6 7b 4# 6 5 4 3 2 1 7 7b 1 6 6b 5 4 3 3b 3 5

18 6 4# 5 6 1 7 7b 1 2 4 2 3b 3 5 6 7b 4# 6 4# 4 3 2 1 1 6 5 1 1 1

Figura 39 - Diferentes materiais escalares sobre o acorde de C⁷(9).

3.8.3 - Rumo Certo

Rumo Certo é a segunda faixa do lado A do álbum *Baleia Azul* e a segunda faixa na coletânea *Biblioteca*. O tema principal é dividido em duas partes **A** e **B** intercaladas pela introdução. O andamento é $\text{♩} = 73$.

A forma de apresentação do tema destacada no quadro 4 é a seguinte: **INTRO -> A -> B -> INTRO -> SOLO -> B -> A -> SOLO**.

Quadro 4 - Forma e estrutura da música *Rumo Certo*.

Compasso	Numero de Compassos	Parte	Tempo
001 - 004	4	Pré - Intro	[00:00 - 00:10]
005 - 036	32	Introdução	[00:10 - 01:03]
037 - 043	7	A	[01:03 - 01:14]
044 - 047	4	A'	[01:14 - 01:21]
048 - 055	8	Introdução	[01:21 - 01:34]
056 - 062	7	A	[01:34 - 01:46]
063 - 068	6	A'	[01:46 - 01:56]
069 - 075	7	B	[01:56 - 02:07]
076 - 083	8	B'	[02:07 - 02:20]
084 - 091	8	Introdução'	[02:20 - 02:34]
092 - 153	62	Solo Guitarra	[02:34 - 04:16]
154 - 160	7	B	[04:16 - 04:28]
161 - 168	8	B'	[04:28 - 04:41]
169 - 175	7	A	[04:41 - 04:53]
176 - 179	4	A'	[04:53 - 04:59]
180 - 237	58	Solo sax <i>Fade out</i>	[04:59 - 06:33]

O quadro 5 traz a instrumentação usada na exposição do tema.

Quadro 5 - Instrumentação na apresentação do tema de *Rumo Certo*.

Parte	Instrumentação
Introdução	Sax – Melodia improvisada com motivos pré-estabelecidos ¹⁷⁷ .

¹⁷⁷ Na introdução o músico Zé Nogueira (Sax soprano) segue alguns padrões rítmicos e melódicos que achamos que fazem parte de uma ideia de composição pensada por Biglione para aquela parte da música.

A	Guitarra e Sax em uníssono
B	Guitarra e Sax. Uníssono e oitava

O timbre de guitarra é saturado na apresentação do tema.

No livro *O melhor de Victor Biglione (...), Rumo Certo* foi escrita em compasso quaternário com andamento de $\downarrow = 140$. Ao ouvir a música com intenção de transcrever não a sentimos desta forma e sim com o andamento desdobrado, $\downarrow = 73$. Em termos matemáticos não faz muita diferença um andamento ou o outro, pois a forma que sentimos é a metade do sugerido pela publicação. No entanto, em nosso entendimento, a intenção da música, uma balada, fica prejudicada com o andamento dobrado¹⁷⁸.

Inicialmente fizemos a notação de *Rumo Certo* em compasso quaternário, assim procedendo percebemos que em alguns momentos era necessário fazer uma modulação rítmica de $\frac{4}{4}$ para $\frac{2}{4}$ para ajustar os inícios das frases musicais.

No momento que percebemos esta modulação revisamos a transcrição e percebemos que faria mais sentido a notação em $\frac{2}{4}$.

Figura 40 - *Rumo Certo* modulação com a rítmica que ocorre na notação em $\frac{4}{4}$.

A melodia do **A** foi construída na pentatônica de Mi maior. A única nota que não faz parte desta escala está destacada na figura 40. A harmonia do **A** tem como base o I, IV e V graus da tonalidade de Mi maior, com a adição de dois AEM: D#m7(11) e F#/A#

¹⁷⁸ Existe uma prática comum em gravação, que visa fazer com que o baterista toque uma balada de maneira mais “precisa”, de se colocar o metrônomo dobrado (marcando as colcheias ao invés da semínima), acreditamos que Aurélio Dias, que fez as transcrições no livro “O melhor de Victor Biglione (...)”, possa ter pensado desta maneira ao realizar sua transcrição.

originados no modo lídio de Mi. Sendo que o acorde de F#/A# também pode ser interpretado como dominante da dominante (V/V), no entanto sentimos mais uma relação modal no seu uso.

O tema na seção **B** exibe um padrão rítmico sincopado, que é muito comum no cancionário da música brasileira¹⁷⁹. O uso desta síncope confere um gingado diferente para a balada de Biglione.



Figura 41 - Padrão rítmico da melodia do **B** de *Rumo Certo*.

A harmonia do **B** tem inclinações para tons próximos e médios de Mi maior (Dó maior, Lá maior, Fá# menor).

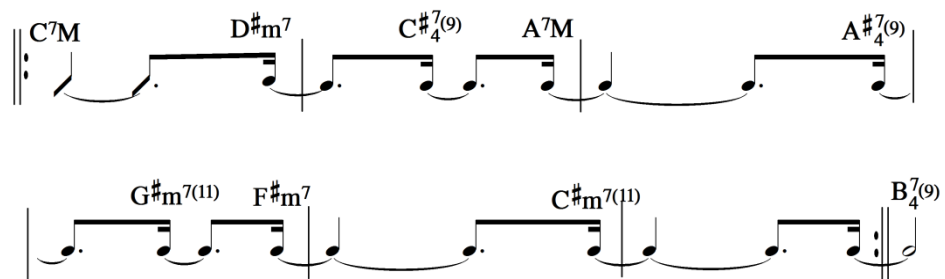


Figura 42 - Harmonia parte **B** de *Rumo Certo*.

O ritmo harmônico dos acordes no **B** segue um padrão sincopado.

A seção de solo em *Rumo Certo* pode ser dividida em duas partes. Na primeira parte, timbre limpo na guitarra e na segunda parte com saturação.

A harmonia do que estamos chamando de primeira parte pode ser vista na figura 43.

¹⁷⁹ Este padrão rítmico aparece em canções como: Consolação (Vinicius de Moraes e Baden Powell), Discussão (Tom Jobim e Newton Mendonça), Só Danço Samba (Tom Jobim), Saudade fez um samba (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), Você e Eu (Carlos Lira e Vinicius de Moraes), etc. Segundo GOMES (2017) “A unidade de divisão do tempo no samba é a semicolcheia e no jazz é a colcheia. (...) a maioria das peças de Jobim presente nos *songbooks* de Bossa Nova foi adaptada ao mercado americano (...), ou seja, de $\frac{2}{4}$ para $\frac{4}{4}$ ou $\binom{2}{2}$.”

I $\text{C}\sharp_4^7(9)$		%		%		%	
V/bVI $\text{E}_4^7(9)$		%		%		%	
bVI A7M		%		AEM C7M		%	
V/bIII $\text{B}_4^7(9)$		%		V $\text{G}\sharp_7(\text{b}13)$		%	

Figura 43 - Harmonia da seção de solos de *Rumo Certo*.

A forma como Biglione inicia o seu solo é: nos 8 primeiros compassos, escala pentatônica menor de Dó# sobre os acordes [$\text{C}\sharp_4^7(9)$ e $\text{E}_4^7(9)$]. Nos 8 compassos seguintes as características dos acordes (tônica e dominante) são realçadas.

The image shows two systems of musical notation for guitar solos. The first system, starting at 02:34, is for the chord $\text{C}\sharp_4^7(9)$. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with fretboard diagrams for strings T, A, and B. The fretboard diagrams show fingerings: 6-6, (6), 4-7-6, 4-4-4-4, and 4-4-4-4. The second system, starting at 02:48, is also for $\text{C}\sharp_4^7(9)$. It includes a 'delta' symbol (δ^{no}) above the staff. The fretboard diagrams for strings T, A, and B show fingerings: 11-9, 12-14, 14, 12, 14-12-14, 14, 14-17, 17-16-14, 17-14, and 17-14.

Figura 44 - fraseado com influências do *blue*.

Os acordes $\text{X}_4^7(9)$ recebem diferentes tratamentos neste solo. Por exemplo, o acorde $\text{C}\sharp_4^7(9)$ é encarado como acorde menor e Biglione utiliza a escala pentatônica menor de Dó# e a escala menor natural de Dó# (modo eólio), com um fraseado *blues*.

O fraseado no $\text{E}_4^7(9)$ segue o seguinte padrão: quando este acorde precede o $\text{C}\sharp_4^7(9)$, as frases são construídas sobre a escala pentatônica. (figura 45).

Figura 45 - Fraseado pentatônico.

Quando o $E_4^7(9)$ precede o A7M, o caráter dominante é realçado com uma combinação do modo mixolídio de Mi e cromatismo, levando as ideias do solo para um contexto mais jazzístico. (figura 46).

Figura 46 - Fraseado com influências jazzísticas sobre acorde de $E_4^7(9)$ em *Rumo Certo*.

Sobre o acorde de $B_4^7(9)$ Biglione usa a escala de Si mixolídio. No acorde de $G7(13b)$ uma combinação do modo mixolídio 6b 9b [modo da menor harmônica de Do#] com cromatismo, o que confere uma sonoridade mais jazzística¹⁸⁰.

Analisamos o acorde de C7M como empréstimo da tonalidade de Mi menor, homônima do relativo de Do# menor, no entanto Biglione não destaca esta característica do acorde em seu solo.

Figura 47 - Frase sobre acorde dominante em *Rumo Certo*.

¹⁸⁰ Não apenas em relação às notas, mas também à articulação.

A forma como analisamos as escalas reflete um pensamento vertical, usando o nome dos modos para cada acorde, mas se analisarmos com ênfase na tonalidade de Do# menor temos a seguinte configuração escalar.

The figure displays four musical staves, each representing a scale for a specific chord. The scales are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- Staff 1:** C#₄(⁹) e B₄(⁹). Scale: D², E², F#², G², A², B², C#³.
- Staff 2:** E₄(⁹). Scale: D², E², F#², G², A², B², C#³, D⁴.
- Staff 3:** C⁷M. Scale: D², E², F#², G², A², B², C#³, D⁴.
- Staff 4:** G#₇(^{13b}). Scale: D², E², F#², G², A², B², C#³, D⁴.

Figura 48 - Escalas usadas no solo de *Rumo Certo*.

A harmonia da segunda parte da seção do solo é a mesma da introdução da música, nesta parte Biglione utiliza a saturação na guitarra e o fraseado é mais influenciado pelo *rock*.

The figure shows a guitar solo score with two systems. The first system includes a time signature of 03:50 and a tempo marking. The chords are E² and E⁹/G#. The second system includes chords A²(⁶) and B⁴(⁹). The score includes a treble clef staff with musical notation and a guitar tablature staff with fret numbers. The text 'Com distorção' is written below the first system. Arrows labeled 'full' point to specific notes in the tablature, indicating where distortion is applied. The tablature for the first system shows frets 9, 11, 9, 9, 9, 9, 11, 11, 9. The tablature for the second system shows frets 9, 11, 9, 12, 12, 11, 9, 12, 9, 12, 12, 12, 12, 12, 12, 12.

Figura 49 - Trecho do Solo de *Rumo Certo* com uso de saturação.

3.8.4 - Z^a Tum

Z^a Tum é a terceira faixa do lado A do álbum *Baleia Azul* e a primeira faixa da coletânea *Biblioteca*. A faixa tem como prelúdio uma linha rítmica de guitarra com influências do *funk* americano com uso de notas abafadas (*ghost notes*).



Figura 50 - Linha Rítmica da guitarra na introdução de *Zá Tum*.

O groove principal da introdução é apresentado pela guitarra e por um sintetizador duas oitavas abaixo, nesta primeira exposição o único acompanhamento rítmico é o chimal da bateria. Na repetição o baixo e a guitarra assumem a frase em oitavas com o acompanhamento da bateria, teclados e a percussão com uma levada de samba nos tamborins.



Figura 51 - Groove da introdução *Zá Tum*.

Da mesma forma que aconteceu em *Rumo Certo* e *Caça Níquel* começamos a notação de *Zá Tum* com compasso quaternário e pelos mesmos motivos optamos pela mudança da formula de compasso para binário. Deixamos apenas a notação dos primeiros 16 compassos na formula quaternária. O andamento é $\text{♩} = 134$.

O tema é dividido basicamente em: Introdução, **A**, Interlúdio, **B** e seção de solos.

Quadro 6 - Forma e estrutura da música *Zá Tum*.

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 - 016	16*	Introdução	[00:00 - 00:28]
017 - 028	12	A	[00:28 - 00:39]
029 - 036	8	A'	[00:39 - 00:46]
037 - 044	8	Interlúdio	[00:46 - 00:53]
045 - 056	12	A	[00:53 - 01:03]
057 - 064	8	A'	[01:03 - 01:10]
065 - 072	8	Interlúdio	[01:10 - 01:18]
073 - 080	8	B	[01:18 - 01:25]
081 - 089	9	B'	[01:25 - 01:33]
090 - 106	17	Introdução	[01:33 - 01:48]
107 - 204	98	Solo Guitarra	[01:48 - 03:14]
205 - 254	50	Solo Teclado	[03:14 - 03:58]
254 - 261	8	B	[03:58 - 04:05]
262 - 270	9	B'	[04:05 - 04:13]

271 - 286	16	Introdução	[04:13 - 04:27]
287 - 298	12	A	[04:27 - 04:38]
299 - 306	8	A'	[04:38 - 04:45]
307 - 356	50	Interlúdio - Sax	[04:45 - 05:34]

* Compasso 4/4

A melodia do [A] foi composta somente com notas da pentatônica de Sol# menor¹⁸¹. No [B] escala de Sol# menor natural é a utilizada.

O quadro 7 mostra como os instrumentos foram usados na apresentação do tema. O timbre da guitarra é saturado apresentação do tema [A] junto com o Saxofone tenor e no [B] com o sintetizador, na introdução o timbre é limpo.

Quadro 7 - Instrumentação na apresentação do tema de *Zá Tum*.

Parte	Instrumentação
Introdução	Guitarra e Baixo.
A	Guitarra e Saxofone tenor
B	Guitarra e Sintetizador 8 ^{va}

O interlúdio consiste em um arpejo (pedal) do acorde de F#(11), com a variação sincopada dos baixos nas tônicas G# F# e E.

A seção de solos de *Zá Tum* tem 48 compassos. O primeiro solo é realizado pela guitarra e o segundo pelo teclado¹⁸².

¹⁸¹ Um procedimento comum com pentatônicas é utilizar as escalas construídas sobre o I, IV e V graus da tonalidade maior ou menor natural (bem como suas relativas). O somatório das escalas pentatônicas construídas sobre estes graus formam a escala de sete notas do I grau (maior ou menor). Por exemplo, a penta de Mi maior [Mi - Fa# - Sol# - Si - Do#] não contém a 4^a (Lá) nem a 7^a (Ré#) notas que formam o trítone. As pentatônicas complementares - Lá maior e Si maior - tem cada uma em sua formação uma das notas que falta para completar a escala maior natural de Mi. A pentatônica de Lá maior traz a nota Lá (4^a de Mi) como tônica e a penta de Si maior traz a nota Re# (sensível de Mi) como terça.

¹⁸² O Solo de sax acontece sobre a seção que chamamos de interlúdio.

bVII	$\text{F}\#\frac{7}{4}(9)$		%		%		IVm	Im		$\text{C}\#\text{m}7$	$\text{G}\#\text{m}7$	
bVII	$\text{F}\#\frac{7}{4}(9)$		%		%		IVm	Im		$\text{C}\#\text{m}7$	$\text{G}\#\text{m}7$	
bVII	$\text{F}\#\frac{7}{4}(9)$		%		%		IVm	Im		$\text{C}\#\text{m}7$	$\text{G}\#\text{m}7$	
V	$\text{D}\#\text{7}(10\text{b})$		%		%		%	%		%	%	
bVI	$\text{E}7\text{M}$		%		%		bIII	$\text{B}/\text{D}\#\text{}$		%	%	
bVI	$\text{E}7\text{M}$		Sub V	$\text{A}6\#\text{(11}\#\text{)}$		Im	$\text{G}\#\text{m}7$		%	%		

Figura 52 - Harmonia da seção de solo de *Zá Tum*.

O solo de guitarra se estende por 96 compassos (duas vezes a forma) e o de teclado por 48 compassos. Mais uma vez é possível notar influências do *rock*, do *blues* e do *jazz* nas ideias melódicas e articulações usadas no solo. A forma de desenvolvimento é semelhante a outros já analisados, alternando momentos pentatônicos com influências *blues* com outros mais jazzísticos.

Em nossa análise (figura 52), destacamos um pensamento tonal em Sol # menor, ou seja, as três formas da escala menor podem ser utilizadas.

Nos 12 primeiros compassos as frases foram elaboradas sobre a pentatônica de Sol# menor, após o ritornelo da primeira parte é a vez do modo mixolídio de Fá#, ao qual são acrescentadas notas cromáticas. (figura 53).

repetição da frase é sobre os quatro compassos do acorde D#7(10b), compasso 158 em [02:57]. Esta frase pode ser vista no quarto sistema da figura 54.

Sobre o acorde de D#7(10b), Biglione utiliza a escala alterada¹⁸³ e de certa forma acaba “fugindo” da tonalidade de Sol # menor, pois a escala tonalmente associada ao dominante do tom menor é a construída sobre o quinto grau da menor harmônica da tonalidade (mixolídio 2b 6b), ou da menor melódica (mixolídio 2b). A escala alterada usado sobre o D#7(10b) é oriunda da tonalidade Mi menor melódico.

The figure shows four systems of musical notation for a melodic line over a D#7(10b) chord. The notation includes fingerings (1-3) and articulations (accents, slurs). The fourth system highlights notes from the Sol# minor scale with boxes and circles.

Figura 54 - Uso da escala alterada sobre D#7(10b). Comparação entre as frases.

Em alguns momentos ocorre uma mistura da escala alterada com os modos gerados por de Sol# menor. Na figura 54 destacamos com um quadrado as notas originadas simultaneamente pelos modos da melódica e da harmônica de Sol# menor e com um círculo as notas originadas apenas na melódica de Sol# menor.

Na figura 55 temos uma comparação das três escalas.

¹⁸³ A escala alterada recebe diferentes nomes na literatura musical, como: Lócrio 4b, Super Lócrio; Escala Ravel e *diminished whole tone*. A estrutura escalar é a seguinte: $\overset{1}{\text{St}} \overset{2}{\text{T}} \overset{3}{\text{St}} \overset{4}{\text{T}} \overset{5}{\text{T}} \overset{6}{\text{T}} \overset{7}{\text{T}} \overset{8}{\text{T}}$. Trata-se de um modo sintético da escala menor melódica, que é usado sobre acordes dominantes alterados. Chamamos de sintético, pois o acorde normalmente construído sobre o sétimo grau da menor melódica é do tipo Xm_5^7 . Através de alterações enarmônicas construíram sobre o sétimo grau da melódica um acorde dominante com as seguintes tensões: (2b, $\boxed{2\#}$, 3b, $\boxed{4\#}$, 5b, $\boxed{5\#}$, 6b).

Escala Alterada

Mixolídio 2b 6b

Mixolídio 6b

Figura 55 - Comparação das escalas: Alterada, Mixolídio b2 b6 e Mixolídio b6.

3.8.5 - Enseada

Enseada é segunda a faixa do álbum Quebra-Pedra. O tema é dividido em três partes e a forma de apresentação do tema é a seguinte $\boxed{A}\boxed{B}\boxed{A}\boxed{B'}\boxed{C}$. O andamento é $\downarrow = 49$.

Fizemos a notação em compasso binário e nesta formula de compasso as seções da música tem números de compassos variáveis:

- \boxed{A} - 14 compassos
- \boxed{B} - 11 Compassos
- $\boxed{B'}$ - 17 compassos
- \boxed{C} - 14 compassos.

O número de compassos total do tema de *Enseada* é 56.

Na transcrição do livro *O melhor de Biglione*, os inícios das seções estão marcados de forma diferente da que interpretamos e lá a música tem quatro partes $\boxed{A}\boxed{B}\boxed{C}$ e \boxed{D} .

Podemos citar alguns pontos de discordância em relação ao nosso entendimento da forma da música em relação à publicação referida, como por exemplo: interpretamos a frase que destacamos na figura 56 como anacruze para o \boxed{B} , na publicação esta frase faz parte da seção \boxed{B} .

Figura 56 - Frase em anacruze para o B de Enseada.

Outra diferença é que consideramos que o **B'** estende-se por mais compassos, no livro *O melhor de...* o que chamamos de **B'** foi dividido em **B** e **C**.

O **C** da nossa transcrição, no livro foi chamado de **D**.

Quadro 8 - Forma e estrutura da música Enseada

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 - 004	4	Introdução	[00:00 - 00:09]
005 - 017	14	A	[00:09 - 00:41]
018 - 029	11	B	[00:41 - 01:11]
030 - 042	14	A	[01:11 - 01:43]
043 - 060	17	B'	[01:43 - 02:27]
061 - 074	14	C	[02:27 - 03:01]
075 - 088	14	Solo Sax [A]	[03:01 - 03:33]
089 - 106	17	B'	[03:33 - 04:17]
107 - 120	14	C	[04:17 - 04:51]
121 - 145	25	Solo Guitarra [C]	[04:51 - 05:59]

O tema é apresentado com a seguinte instrumentação:

Quadro 9 - Instrumentação na apresentação do tema de *Enseada*.

Parte	Instrumento
A	Violão
B	1ª vez – Violão 2ª vez – Violão + Sax
C	Violão

A introdução se resume a um groove de 4 compassos sobre o $C\#^7_4(9)$.

Optamos por não usar a armadura de clave no A e no B.

Podemos notar na harmonia de *Enseada* o encadeamento do acorde $X^7_4(9)$ para $X6(9b)$ que é idiomático na linguagem do violão/guitarra, a figura 57 destaca a forma como esta condução de vozes é feita na guitarra.

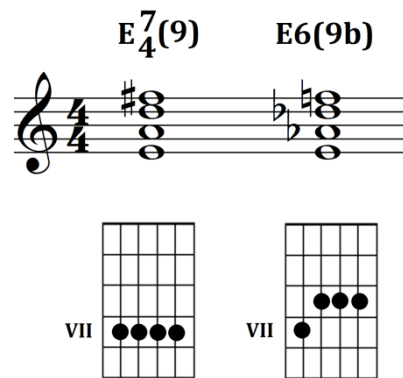


Figura 57 - Exemplo de condução de vozes na guitarra.

Tal encadeamento aparece cifrado nas publicações como¹⁸⁴: D/E – Db/E.

A cifra Db/E é bem visual para o músico, mas para a análise harmônica tal cifra pode nublar o entendimento funcional.

Este tipo de encadeamento aparece várias vezes no tema com diferentes tratamentos de ritmo harmônico e melódicos. (Figura 58).

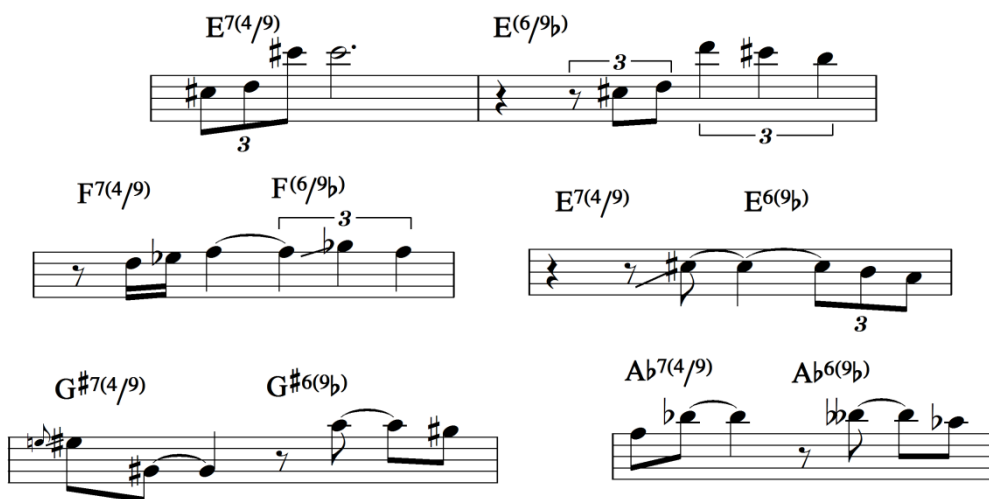


Figura 58 - Uso do mesmo encadeamento harmônico em diferentes tonalidades.

Em nossa opinião a melodia de *Enseada* é resultado de uma improvisação, que foi convertida em tema por Biglione. A melodia alterna momentos de saltos de 6ª, 7ª, com outros de movimentos diatônicos.

A figura 59 ilustra a harmonia do $\square C$ de *Enseada* e é sobre esta harmonia que é realizado o solo de violão.

¹⁸⁴ Em *O Melhor de Victor Biglione...* é desta forma que esta cadência está cifrada.

Figura 61 - Frase sobre [IIIm - V] em *Enseada*.

Sobre o acorde de Am6 a escala usada é Lá menor melódica, a escolha desta escala é explicada pelo raciocínio apresentado na figura 60, ou seja, a escala de Sol# alterado, Ré lídio b7 e Lá menor melódico tem as mesmas notas.

Figura 62 - Frase na escala menor melódica em *Enseada*.

Na interpretação do tema e no solo Biglione utiliza *bends*, que em um violão com cordas de nylon são mais difíceis de serem executados do que em uma guitarra.

3.8.6 - Serra do mar¹⁸⁵

Serra do Mar é a sétima faixa do álbum *Quebra Pedra* (terceira do lado B no vinil).

O tema segue a seguinte estrutura:

Introdução / Tema / Seção de solos / Introdução / Tema para finalizar. O andamento é $\text{♩} = 132$.

Quadro 10 - *Serra do Mar* estrutura e forma.

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 - 004	4	Loop Fade in	[00:00 - 00:07]
005 - 016	12	Introdução	[00:07 - 00:29]
017 - 024	8	A	[00:29 - 00:43]
025 - 028	4	Interlúdio	[00:43 - 00:50]
029 - 038	10	A'	[00:50 - 01:09]
039 - 042	4	Interlúdio	[01:09 - 01:16]
043 - 050	8	B	[01:16 - 01:30]
051 - 062	12	B'	[01:30 - 01:52]
063 - 066	4	Interlúdio	[01:52 - 02:00]
067 - 090	24	Solo de Baixo	[02:00 - 02:43]
091 - 114	24	Solo de Sax soprano	[02:43 - 03:27]
115 - 138	24	Solo de Guitarra	[03:27 - 04:10]
139 - 146	8	Introdução	[04:10 - 04:25]
147 - 156	10	A'	[04:25 - 04:44]
157 - 160	4	Interlúdio	[04:44 - 04:50]
161 - 172	12	B''	[04:50 - 05:12]
173 - 176	4	Turnaround B	[05:12 - 05:20]
177 - 180	4	Turnaround B	[05:20 - 05:27]
181 - 194	12	Interlúdio fade out	[05:27 - 05:52]

A introdução tem como base um ostinado na guitarra sobre um *loop* de teclado (*arpeggiator*) com acentos marcados pela bateria e o baixo.

O tema do **A** foi composto sobre a escala de Mi maior com grande ênfase em movimentos por grau conjunto. Na seção **B** temos uma mistura do modo lídio com o modo jônio de Mi com o uso de transposição de frases melódicas. (figura 63).

¹⁸⁵ Segundo matéria do Jornal do Brasil de 02 de maio de 1988, Biglione apresentou a música *Serra do Mar* pela primeira vez em um show ao ar livre no feriado do dia do trabalhador de 1988, para um público de 10.000 pessoas no parque da Catacumba.

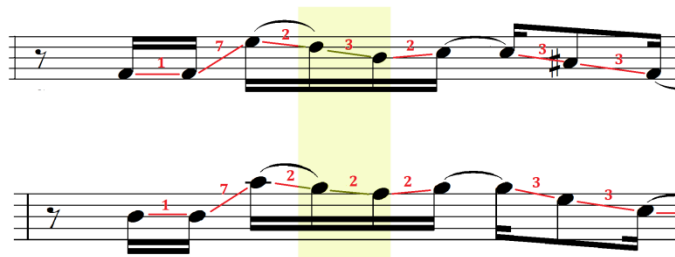


Figura 63 - Uso da transposição na parte B do tema de *Serra do Mar*.

O motivo rítmico visto na figura 64 é repetido durante todo o tema de *Serra do Mar*.



Figura 64 - Padrão rítmico usado no tema da música *Serra do Mar*.

No **A** este padrão rítmico acontece nos tempos 1 e 2 do compasso e no **B** o mesmo padrão aparece nos tempos 2 e 3.

O uso de notas pedais nos acordes | B(11) – A(9) – G(13) – C7M | remete ao idiomatismo no processo de composição, com o uso de uma digitação¹⁸⁶ na qual a 1ª e a 2ª cordas são mantidas soltas (pedal) em todos os acordes. Em cada ponto do braço onde a digitação base é repetida as notas Si e Mi conferem diferentes tensões aos acordes. (Figura 65).

Figura 65 - Uso de nota pedal na harmonia de *Serra do Mar*.

¹⁸⁶ A digitação base que é movida através do braço tem a seguinte distribuição de vozes do grave para o agudo: Tônica, quinta, Tônica (8va) e terça maior.

A harmonia da seção de solos de *Serra do Mar* gravita na tonalidade de Mi maior.

Figura 66 - Análise da harmonia da sessão de solos de *Serra do Mar*.

A figura 67 destaca as escalas usadas no solo de *Serra do Mar*. O material escalar implica em uma variação de coloridos modais.

Figura 67 - Escalas de acordes mais comuns sugeridas para o acordes da seção de solos de *Serra do Mar*.

Reorganizando as escalas com os modos de Mi, chegamos ao seguinte cenário:

MI Fa# Sol# La Si Do# Re# MI	Jônico
Mi Fa# Sol La Si Do# Re Mi	Dórico
Mi Fa# Sol# La Si Do Re Mi	Maior Melódica
Mi Fa# Sol# La# Si Do# Re# MI	Lídio
Mi Fa# Sol La Si Do Re Mi	Éolio

Figura 68 - Modos de Mi usados no solo.

Mi maior e Mi lídio são tons próximos - já Mi dórico, Mi maior melódico¹⁸⁷ e o Mi éolio, em relação à Mi maior, são tons médios com duas, duas e três alterações respectivamente.

Durante o solo há alternância de escalas e arpejos, também é comum a ideia de repetir uma frase em diferentes oitavas.

Figura 69 - Diferentes tratamentos rítmicos e de material escalar sobre a mesma harmonia.

Na figura 70 temos uma passagem do solo em que a simetria do braço da guitarra é explorada com repetições em diferentes oitavas de uma frase, usando o mesmo padrão de digitação e conectando-os com a técnica de *slide*.

¹⁸⁷ Esta escala também aparece com o nome de Mi mixolídio b6.

Figura 70 - Uso de slides e repetição do motivo rítmico-melódico em diferentes oitavas.

A seguir destacamos a forma como Biglione alterna movimentos ascendentes e descendentes sobre a mesma harmonia.

Figura 71 - Variação da direção da frase melódica sobre a mesma harmonia.

As notas que ocorrem na ultima semicolcheia da figura 71 (sol# no primeiro sistema e Dó bequadro no segundo) foram analisadas em relação ao acorde seguinte - $D7 \left(\begin{smallmatrix} 11\# \\ 9 \end{smallmatrix} \right)$.

A tessitura do solo vai do Fá#1 ao Si4.

Figura 72 - Trechos com as notas mais graves e mais agudas.

O uso de *bends* de 1 e de $\frac{1}{2}$ tom durante o solo de *Serra do Mar* estão em destaque na figura 73.

Full - Bend de 1 tom

1/2 - Bend de meio tom

Figura 73 - Utilização de *bends* no solo de serra do mar.

3.9 – Releituras...

Segundo ECO, obras de arte têm como característica a *ambiguidade* e a *auto-reflexibilidade*, de tal maneira que, ainda que tomem uma forma fechada como organismos equilibrados são “(...) também aberta[s], isto é, passíve[is] de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO apud LOPES, 2010, p. 64).

O uso dos termos arranjo¹⁸⁸, versão ou releitura é comum no jargão dos músicos ao se referirem à performance de obras de outros compositores. A releitura e a versão são “(...) um processo inerente e recorrente ao fazer musical, sobretudo de intérpretes da música popular”¹⁸⁹ (COSTA DA SILVA, 2016, p.8).

Já o arranjo refere-se a “(...) quaisquer reelaborações de material musical previamente tomado como referência, chamados de ‘originais’, operadas pela ação da reformulação e reorganização de seus elementos, bem como da adição de outros, estranhos a esse ‘original’(...)”. (MARTINI, 2016).

¹⁸⁸ Para Peter Szendy (apud PEREIRA 2011) “o arranjador é alguém que assina suas escutas de uma obra”.

¹⁸⁹ Historicamente músicos da modalidade instrumental utilizam canções como base para suas performances, tal prática ganhou força no período do *bebop*, onde era comum o uso das bases harmônicas de grandes canções, que ficaram conhecidas como *standards*, tanto para uma nova interpretação quanto para criar novos temas. No entanto esta não foi somente uma via de mão única, pois compositores de canções passaram a colocar letras em temas instrumentais. *Portal da Cor* interpretada por Milton Nascimento é a composição 55 de Ricardo Silveira, gravada no álbum *Bom de Tocar* (1984),

No âmbito popular “(...) a maioria de seus compositores, até os dias de hoje, não têm a partitura como suporte para registro de suas ‘intenções originais’, mas sim na oralidade, o maior depositário das ‘obras’ que cria.” (MARTINI, 2016). A modalidade instrumental pressupõe uma liberdade interpretativa ainda maior que a do universo da canção por isto a fidelidade à partitura não é uma condição implícita na música instrumental.

O músico que imprime sua personalidade, fazendo da criação uma nova versão que transcende a versão original, está realizando uma das tarefas mais importantes para a comunidade musical (...): ser original e pessoal através da recriação da composição. (CIRINO 2005, p.4).

Para os ouvintes certos elementos destacados em uma versão podem ser considerados exóticos e um diferencial, porém para os acostumados à estética, serão apenas um reforço da identidade cultural.

Os elementos miméticos manifestam-se de formas diferentes, devido aos diversos caminhos de formação musical¹⁹⁰.

Mesmo não sendo o foco da nossa dissertação acreditamos que o entendimento de como autores e educadores tratam o percurso de aprendizado, pode dar pistas de como é o processo de criação de versões.

Philip H. Coombs, Roy C. Prosser e Manzoor Ahmed são alguns dos autores pioneiros em categorizar o conceito de educação em três diferentes tipos – informal, formal e não formal¹⁹¹.

(...) [Para estes autores] a educação informal [é] um processo através do qual todo indivíduo adquire habilidades, conhecimentos, atitudes e valores ao longo de sua vida. Tal processo está intimamente relacionado aos estímulos e inibições recebidas a partir da experiência cotidiana bem como à disponibilidade de recursos e à influência educativa exercida pelo ambiente no qual o indivíduo se insere. [É destacado pelos pesquisadores] o caráter (...) assistemático e desordenado do processo educacional em questão. [Reconhecem, no entanto] ser a

¹⁹⁰ “Vale lembrar que, em nosso país, não há nenhuma regularidade de ensino musical nas escolas comuns. Dessa forma, os interessados buscam os mais diversos caminhos de aprendizagem: a troca direta de informações em círculos de amigos (aspecto da maior importância numa arte que em grande medida se configura coletivamente), aulas particulares, cursos livres de música, festivais, etc.” (ADOUR, 2014, p. 143)

¹⁹¹ Pudemos perceber na formação musical de Victor Biglione os três tipos de aprendizado destacado: formal (*Berklee College of Music*); informal (aulas particulares) e não formal (aprendizado com companheiros de profissão).

educação informal a grande responsável pela maior parte de tudo o que uma pessoa constrói no percurso de uma vida. (COSTA, 2014, p. 437).

Como responsável pela educação formal os autores indicam o “(...) sistema educacional escolar, através de suas estruturas hierárquicas e sua divisão cronológica e gradual do conhecimento. (...) a educação formal possui objetivos e meios claramente definidos e tem como local de ocorrência principal, o ambiente escolar.”

Por educação não formal¹⁹² os autores:

(...) entendem [como] quaisquer atividades educacionais organizadas e sistematizadas que ocorram fora do sistema formal estabelecido, ainda que operem em consonância ou de maneira complementar ao último. (...) a educação não-formal abarcaria ‘componentes educacionais de programas projetados para atenderem a metas de desenvolvimento amplas, bem como a objetivos mais acadêmicos’. A educação não-formal, (...), ocorre valendo-se de um menor grau de sistematização e de burocratização. (COSTA, 2014, p. 438).

A transmissão oral e aural¹⁹³ são as fontes primárias de informação e conhecimento neste universo¹⁹⁴, por isto a criação de versões pode ser resultado do processo mimético; sendo a mimese não uma simples cópia, mas um processo em que a “voz” alheia auxilia na criação de uma nova “voz”.

¹⁹²Um importante exemplo de um esforço não formal ocorrido no Brasil visando auxiliar o desenvolvimento da música instrumental foi o I *Seminário de Música Instrumental Brasileira*, idealizado por Toninho Horta (1948), em Ouro Preto – MG no ano de 1986. Segundo Horta, passaram pela cidade de Ouro Preto 430 alunos de todas as partes do país. Parte do material gerado por este festival foi extensamente reproduzido por meio de fotocópias, e foram através destas cópias que muitos músicos tiveram acesso a um dos primeiros materiais sobre harmonia e improvisação. Segundo Nelson Faria o material do seu primeiro livro *A Arte da Improvisação* (Lumiar), foi resultado da preparação do material para este seminário Disponível em <https://youtu.be/b-jv5tNQlhI?t=350> acessado 15/03/2017. O Livro *Dicionário de Acordes Cifrados – Harmonia aplicada à música popular* de Almir Chediak, foi lançado no ano de 1984 pela Editora Irmãos Vitale, e é considerado uma das primeiras tentativas brasileira de sistematizar o estudo da harmonia funcional na música popular.

¹⁹³ Segundo ULHÔA “‘Oral’ tem a ver com a palavra, tanto que o termo história oral é ligado a relatos históricos obtidos através de depoimentos e entrevistas. ‘Aural’ tem a ver com a escuta, sendo um conceito adequado tanto para se referir ao campo da música tradicional, geralmente transmitida da boca para o ouvido, quanto para indicar o campo da música eletroacústica, onde a escuta do som altamente mediado e transformado pela máquina é central.” (ULHÔA, 2008, p. 250). ULHÔA recomenda o uso do termo aural para o estudo de fonogramas, acataremos esta sugestão utilizando este termo no presente trabalho.

¹⁹⁴ Destacamos o papel fundamental de Tom Jobim no processo de documentação da música popular brasileira, pois ele começou a guardar as informações sobre sua produção a partir do momento em que percebeu que sua obra seria de relevância para a música “Em 1981, Tom Jobim contratou a museóloga Vera de Alencar, para ajudar na organização do acervo e juntos planejaram uma ordenação de todo o material e documentos guardados. Atuou de forma direta na organização de seu acervo, principalmente quando percebeu que poderia ter uma carreira importante no cenário musical.” (SUZIGAN, 2011).

BOROSKI (2014) e WULF (2013) ressaltam que a produção mimética faz parte do aprendizado para construirmos nossas próprias imagens, nossas representações, e isto pode ser entendido como uma interiorização de estímulos externos. Fazendo da mimese um processo que pode levar ao autoconhecimento. Para WULF (2013) todo aprendizado passa pela mimese, que é um aprendizado cultural. ADOUR reforça que um “(...) conhecimento auditivo-instrumental avançado exige anos de treinamento e de inserção numa cultura musical”. (2014, p.113). Segundo RODRIGUES “(...) para os músicos, a composição e performance, incluindo a ação de improvisar, está permeada de comportamentos restaurados”. (2012, p. 46).

Ainda conforme ADOUR “(...) uma das formas mais consagradas de aprender a improvisar consiste na possibilidade do estudante tentar reproduzir, de ouvido, nota a nota dos solos gravados (...)”. (2014, p.117).

Lucy GREEN (apud COSTA 2014 p.436) ressalta que a “educação musical [formal] tem tido relativamente pouca relação com o desenvolvimento da maioria dos músicos que tem produzido a grande parte da musica que a população mundial escuta, dança, gosta e se identifica”.

A declaração de GREEN reforça o caráter informal na música popular, no entanto, músicos buscam cada vez mais uma base sólida para suas carreiras seguindo percursos de formações distintos, juntando elementos de vários percursos, para o melhor desenvolvimento de suas habilidades musicais e até mesmo a gestão da carreira.

UNES (1998, p. 40) destaca, que para “Barthes (apud Noris, 1982) (...) todo texto é uma grande citação de experiências passadas, consciente ou inconsciente”. Reescrevendo a citação e substituindo “texto” por “arranjo” teremos o mesmo sentido, porém acrescentaríamos que são experiências passadas dialogando com a contemporaneidade¹⁹⁵.

O nosso objetivo ao transcrever as versões feitas por Biglione da obra de outros compositores e tentar mostrar em quais elementos ele busca colocar a sua identidade e quais ele busca preservar.

¹⁹⁵ “A compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos “musicoculturais”, daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso”. (PIEDADE, 2005)

3.9.1 - Invitation

Composta por Bronislaw Kaper com letra de Paul Francis Webster, *Invitation* foi tema do filme de 1950 *A Life of Her Own*¹⁹⁶ e recebeu indicação para melhor canção original no *Golden Globe*¹⁹⁷. A música também foi utilizada no filme *Invitation* de 1952.

O tema se tornou um *jazz standard* e foi gravado por:

- John Coltrane¹⁹⁸ (1926 – 1967) no álbum *Original Jazz Sound: Standard Coltrane* de 1958;
- Art Blakey¹⁹⁹ (1919 - 1990) no álbum de 1961 *Art Blakey - Jazz Messengers*;
- Bill Evans²⁰⁰ (1929 - 1980) no álbum *Intuition de 1975*;
- Stan Getz²⁰¹ (1927 - 1991) no álbum *The Master* de 1982;
- Jaco Pastorius²⁰² (1951 - 1987) no álbum *Invitation de 1983*, entre outros artistas.

O tema segue a forma AA'BAA' mais uma coda. A tonalidade no **A** é Dó menor e a melodia foi construída sobre o modo dórico de Dó. No **A'** a harmonia e a melodia são transpostas uma terça menor para Mi bemol menor. A harmonia e a melodia no **B** são transpostas em intervalos de segunda maior descendente. A tessitura do tema na *Lead sheet* extraída do *Realbook* vai do Dó3 ao F4 (Anexo 07).

Quadro 11 - Forma e estrutura da música *Invitation*.

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 – 004	4	Introdução	[00:00 - 00:18]
005 – 008	4	A	[00:18 - 00:36]
009 – 012	4	A'	[00:36 - 00:54]
013 – 020	8	B	[00:54 - 01:30]
021 – 024	4	A	[01:30 - 01:49]

¹⁹⁶ Filme produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer e dirigido por George Cukor com Lana Turner e Ray Milland nos papéis principais. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/dvd-of-the-week-a-life-of-her-own>. Acesso em 11/01/1971.

¹⁹⁷ Premio que contempla as melhores produções de cinema e televisão, existe desde 1944. <https://www.goldenglobes.com/history-golden-globes>

¹⁹⁸ Saxofonista norte-americano, considerado um dos nomes mais importantes do jazz.

¹⁹⁹ Baterista norte-americano considerado uns dos precursores do sub-gênero "*hardbop*", a partir da década 50.

²⁰⁰ Pianista norte-americano um dos grandes nomes do instrumento na história do jazz.

²⁰¹ Saxofonista norte-americano, muito popular nas décadas de 1950 e 1960, é muito conhecido no Brasil em função da sua associação com a bossa nova.

²⁰² Baixista norte-americano que inovou a forma de se usar o baixo elétrico no jazz.

025 - 030	6	A''	[01:49 - 02:16]
031 - 034	4	Introdução	[02:16 - 02:33]
035 - 066	32	Solo Guitarra	[02:33 - 04:58]
067 - 070	4	A	[04:58 - 05:16]
071 - 076	6	A''	[05:16 - 05:39]
077 - 088	12	Fade out	[05:39 - 06:30]

O andamento é aproximadamente ♩ ≅ 70 bpm.

Na versão analisada o ritmo harmônico e o ritmo melódico do tema foram alterados quando comparamos com outras versões. A figura 74 traz uma comparação do **A** (na tonalidade de Cm)²⁰³ na versão transcrita no *Realbook* comparada com a transcrição que fizemos da versão de Biglione.

Invitation - Realbook

Invitation - Versão Victor Biglione

Figura 74 - Comparação harmonia e ritmo de *Invitation*.

Notamos diferenças principalmente no início da segunda parte do tema do **A**. Enquanto na versão do *realbook* - e nas dos jazzistas citados mais acima - a segunda frase começa em anacruze na de Biglione esta começa no tempo 1 do compasso seguinte.

Na harmonia temos o uso de acordes dominantes substitutos, este procedimento ocorre em toda a exposição do tema e parece acontecer principalmente pela liberdade do baixista Nico Assumpção no acompanhamento do tema.

²⁰³ Na versão do *realbook* é usada a armadura de Dó menor, no entanto em nossa transcrição optamos por não usar armadura de clave. A nossa transcrição está escrita para guitarra por isto a diferença das oitavas.

Ciframos o acorde substituto do dominante (Sub V) como X6#(9#)²⁰⁴ por respeitar os nomes de nota do dominante que está sendo substituído. Com esta cifra fica mais fácil entender a substituição, como pode ser visto na figura 75.

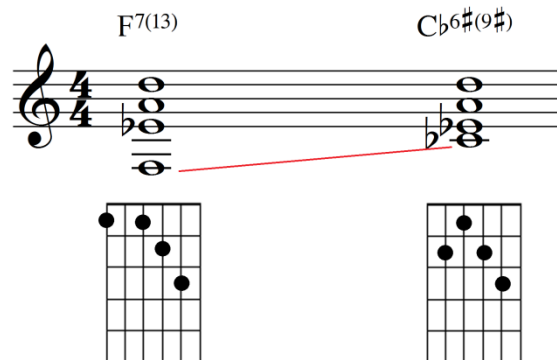


Figura 75 - Exemplo do uso de Sub V em *Invitation*, com um voicing de guitarra.

Após o **B** para retomar ao tema do **A** Biglione faz uma frase, que não aparece em nenhuma das outras versões e nem na *lead sheet*. Esta frase²⁰⁵, também é usada no final do solo antes de retomar o tema.

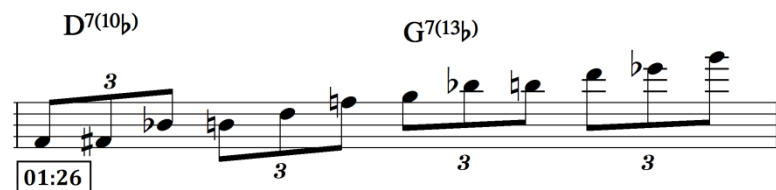


Figura 76 - Frase usada em *Invitation* para retomar o tema A.

Como já destacamos, o *chorus* - 16 compassos²⁰⁶ - é usado como base harmônica para a seção de solo de *Invitation*, nesta versão somente a guitarra sola.

²⁰⁴ A cifra usual deste acorde é X7(9#).

²⁰⁵ Ouvimos em torno de umas vinte versões da música *Invitation* e não detectamos a repetição da frase por nenhum outro artista.

²⁰⁶ Pela *lead sheet* do *realbook* são 32 compassos.

Figura 77 - Harmonia *Invitation*.

O quadro 12 traz a relação das escalas utilizadas por Biglione durante o solo de *Invitation*. O quadro reflete o pensamento vertical com os acordes na coluna esquerda e a escala de acorde usada, na coluna direita.

Quadro 12 - Relação Acorde/Escala em *Invitation*.

Acorde	Escala usada
Cm7	Blues
F7(13)	Mixolídio 4#
Bb7(13)	Dom Dim
Ebm7	Pentatônica, Menor Harmônica e Dórico
Ab7(13)	Mixolídio 4#
Db7(11#)	Mixolídio 4#
C#m7	Dórico
F#7(13)	Mixolídio
Bm7M - Bm7	Menor Harmônica, Menor Natural e Pentatônica
E7(10b)	Alterada
Am7 - Am7M	Pentatônica e Menor Melódica
D7(9b)	Frígio
Gm7	Menor Natural
Em⁷_{5b}	Lócrio
G7(13b)	Alterada

As escalas destacadas anteriormente servem de base para o solo, no entanto Biglione utiliza cromatismo o que pode nublar a visualização de uma escala pura.

Mais uma vez são bem marcantes as influências do *blues* e do *jazz*, não percebemos nenhuma influência do *rock* no fraseado ou no timbre deste solo.

Na figura 78 podemos observar a repetição de uma frase em diferentes oitavas e diferentes tonalidades.

Figura 78 - Repetição de uma mesma ideia de frase em oitavas diferentes.

A Figura 79 ilustra o uso da escala Dom Dim (Dominante Diminuta) no acorde Bb7(13).

Figura 79 - Uso da escala Dom Dim em *Invitation*.

A cadência de IIm7 – V7 é muito usada na música popular, no entanto este tipo de cadência raramente foi usada nas seções de solos das músicas compostas por Biglione que analisamos. Em *Invitation* este tipo de cadência faz parte da estrutura original do tema.

Figura 80 - Fraseado sobre a cadência IIm - V em *Invitation*.

Destacamos na figura 81 um fraseado que consideramos de difícil execução e que mostra bem o refinamento técnico de Biglione.

04:31

Bm⁷ E7(10b)

2 3b 2 1 2 1 2 7b 2 4 6 7b 2 6 5 4 1 2b 1 7b 6 3 3b 2b 1 2b 1 2b 3 2

Am⁷M

7 4 3 3b 5 7b 2 1 6 7b 1 7b 6 5 4 3 4 2 3b 2 1 7 2 4 3 3b 4 5 2 1 2 3b 3 4 1 2 3b 3 3b 4

Figura 81 - Trecho do solo de *Invitation*

3.9.2 - Quebra-Pedra

Quebra-Pedra é uma composição de Tom Jobim. Na versão em inglês o tema recebeu o nome de *Stone Flower* e foi lançado em um disco homônimo em 1970.

Quebra-Pedra apresenta uma tessitura que vai do Fá#2 ao Ré5 e textura de melodia acompanhada.

No limite, os quadros sugeridos pela sucessão de seções construídas em regiões tonais aparentemente distantes entre si implodem a própria noção de tonalidade da obra, que termina em um centro diferente daquele que em que inicia. Já o registro interpretativo de *Stone Flower* permite observar como os timbres e texturas desempenham um papel crucial na delimitação da forma, pois as mudanças timbrísticas, adensamentos e cortes na textura funcionam como balizas, contribuindo para caracterizar as mudanças de seções. Por outro lado a sucessão dos episódios, ainda que marcada por ritornelos, promove uma compreensão geral da forma e é quase surpreendente que uma estrutura complexa como esta se encaixe em pouco mais de três minutos de gravação. (POLETTI, 2010, p. 121).

A versão de Jobim não utiliza a improvisação linear melódica, tal qual a estética do jazz.

Quadro 13: Estrutura geral da música *Stone Flower/Quebra-Pedra*.

Estrutura	Compassos
Introdução	1 – 10
A	11 - 20
Passagem	21
Interlúdio	22 – 23
B	24 – 28
C	29 – 32
Interlúdio'	33 – 34
C'	35 - 40
D	41 - 46

Interlúdio” 47 - 50

Na versão analisada a harmonia é alterada em certas seções, reforçando o flerte entre os modos maior e menor.

A seguir ilustramos a comparação da harmonia usada por Jobim e Biglione no **A**.

Quadro 14: Comparação entre a harmonia usada por Jobim e Biglione na exposição do tema, parte **A.**

Jobim	C7(9)		C7(9)		C7(9)		C7(9)	
Biglione	C4 - Ab7M		Bb6(9) - C		Bb6 - Ab7M		Bb6(9) - C	
Jobim	F7		Fm7		C7(9)		C7(9) - Db7(9)	
Biglione	F₄⁷ - F7		Fm7 - F7		C2 - Db2		C5 B5 Bb5 G/B	

O andamento de *Quebra-Pedra* (1989) é ♩ $\cong 137$.

Quadro 15: Forma e estrutura de *Quebra-Pedra*.

Compasso	Numero de compassos	Parte	Tempo
001 - 016	16	Introdução	[00:00 - 00:27]
017 - 024	8	A	[00:27 - 00:41]
025 - 032	8	A	[00:41 - 00:55]
033 - 034	2	Passagem	[00:55 - 00:59]
035 - 038	4	Interlúdio	[00:59 - 01:06]
039 - 042	4	B	[01:06 - 01:13]
043 - 046	4	B	[01:13 - 01:20]
047 - 050	4	C	[01:20 - 01:27]
051 - 054	4	Interlúdio'	[01:27 - 01:34]
055 - 058	4	C'	[01:34 - 01:41]
059 - 060	2	Interlúdio”	[01:41 - 01:44]
061 - 064	4	C'	[01:44 - 01:51]
065 - 068	4	D	[01:51 - 01:58]
069 - 070	2	Percussão	[01:58 - 02:01]
071 - 074	4	D	[02:01 - 02:08]
075 - 078	4	Ponte	[02:08 - 02:15]
079 - 094	16	Solo Teclado	[02:15 - 02:43]
095 - 126	32	Guitarra ²⁰⁷	[02:43 - 03:39]
127 - 130	4	Interlúdio	[03:39 - 03:46]
131 - 138	8	Introdução	[03:46 - 04:00]
139 - 144	6	A'	[04:00 - 04:10]
145 - 152	8	A	[04:10 - 04:24]
153 - 160	8	Convenção	[04:24 - 04:36]
161 - 166	6	Percussão fade out	[04:36 - 04:45]

²⁰⁷ Biglione usou somente o som de flauta no sintetizador da guitarra.

Em função da seção de solo, a versão de Biglione tem mais do que o dobro de compassos quando comparada a de Jobim no álbum *Stone Flower* de 1970.

Diferenças na sessão rítmica também foram notadas entre as duas versões: na de Biglione os elementos de maracatu e baião flertam com outros elementos da música latina como a salsa cubana (linha de baixo) e com elementos do pop e na percussão são usados instrumentos brasileiros característicos como o berimbau.

Linha de baixo na introdução - versão Tom Jobim



Linha de baixo na introdução - versão Victor Biglione




Figura 82 - Comparação entre as linhas de baixo das versões analisadas.

As linhas de baixo têm semelhanças, porém na versão de Biglione a variação das notas mais a mudança da figura rítmica no terceiro tempo do compasso e a síncope, acabam dando um balanço de salsa para a linha de baixo. Na versão de Jobim a linha de baixo tem semelhanças com o baião²⁰⁸.

Os acentos na bateria em ambas versões remetem a um agrupamento muito usado na música latina, o tresillo²⁰⁹.

²⁰⁸ Na grade do arranjo de Deodato vem escrita na parte do violão a palavra samba, sugerindo este ritmo para a seção.

²⁰⁹  - "[trata-se de] um conceito segundo o qual oito subdivisões são percebidas simultaneamente como agrupadas em duas metades de quatro subdivisões (digamos, duas semínimas) e em três terços desiguais de três, três e duas subdivisões (duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia). Este conceito é encontrado fundamentalmente no Atlântico (a milonga do Rio da Prata e Rio Grande do Sul, o samba brasileiro, vários gêneros musicais caribenhos). (...) A vertente atlântica produz ao longo do século XX gêneros mestiços comerciais tão fascinantes como o tango rioplatense (...), bolero, como a rumba, como a bossa-nova, como a *son* cubano e sua filha direta, a salsa" (AHARÓNIAN 1993:50-1 apud SANDRONI, 2002, p.4).

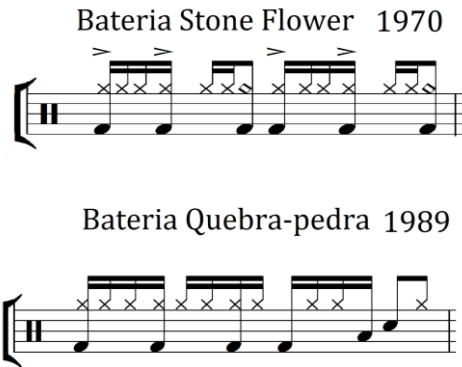


Figura 83 - Comparação entre as conduções rítmicas da bateria nas versões analisadas.

Diferente da versão de Jobim, que acaba em *fade out* e em uma tonalidade diferente da inicial, Biglione retoma o tema do **A** após a seção de solos e a música termina na mesma tonalidade inicial. Como finalização para o tema há uma convenção na escala pentatônica de Dó menor, com cromatismo no ultimo compasso.



Figura 84 - Convenção final de *Quebra-Pedra*.

Outras características que diferenciam as versões de Jobim e Biglione são: a instrumentação e a forma da divisão entre estes instrumentos na apresentação do tema.

Quadro 16: Comparação da instrumentação usada em cada performance.

Stone Flower (Jobim)	Quebra-Pedra (Biglione)
Piano	Teclado
Violão	Guitarra
Percussão	Percussão
Bateria	Bateria
Baixo Acústico	Baixo Elétrico
Flauta	Guitarra com Sintetizador
Violino	
Violoncelo	
Viola	
Trombone	
Flugel Horn	

A forma como os instrumentos foram utilizados para a exposição do tema na versão de Victor Biglione pode ser vista no quadro 17.

Quadro 17: Instrumentos por seção na exposição do tema na versão de Biglione.

Estrutura	Tema Biglione
A	Guitarra + Sintetizador (Flauta)

Interlúdio	Guitarra e Teclado
B	Guitarra
C	Guitarra + Sintetizador
Interlúdio'	Teclado
C'	Guitarra + Sintetizador
D	Guitarra + Sintetizador

Biglione combina o som da guitarra com um som sintetizado (timbre de flauta) na exposição do tema, para tal mistura ele utiliza o captador o *pitch to midi*, que possibilita obter dois ou mais timbres distintos para uma mesma performance, facilitando assim que as articulações sejam bem próximas²¹⁰.

Em um vídeo no *youtube* encontramos um vídeo de Biglione tocando *Quebra-Pedra* no ano de 1987²¹¹. Neste vídeo é possível notar diferenças em relação à performance gravada no álbum de 1989. Na versão ao vivo ele utiliza *bends* na execução do tema, já na versão do álbum tal recurso expressivo não é utilizado da mesma maneira.²¹²

A harmonia do solo segue um ciclo de terças²¹³, no final do ciclo o acorde de Ab resolve em Db.



Figura 85 - Intervalos entre as tônicas dos acordes do solo de Quebra-Pedra.

Biglione usou somente o timbre de flauta sintetizada, este fato fez com que o solo soasse na tessitura da flauta (som real), no entanto na nossa transcrição a tessitura escrita é a da guitarra.

Mesmo usando somente o timbre de flauta, claramente, não há a intenção de soar como tal instrumento, pois há um largo o uso de técnicas características da guitarra inclusive com o uso de polifonia, que faz com a sonoridade saia do tipo de performance característica da flauta. Tal fato gera situações que não fazem parte do fraseado de uma flauta real.

²¹⁰ Apesar de não terem sido notadas diferenças significativas, estas podem ocorrer devido à latência.

²¹¹ <https://youtu.be/f-NfV9ztZ1c?t=73> acessado em 20/04/18.

²¹² Acreditamos que pode ter sido devido à forma como o sintetizador MIDI reagia aos comandos dados pela guitarra, naquela época a tecnologia estava no início. O protocolo MIDI entrou em vigor em 1982.

²¹³ Usamos enarmonia no caso de Db (C#) para E, para ressaltar o movimento em terças da harmonia do solo.

Na figura 86 podemos observar a utilização de *slides*, um dos tipos de articulação que gera uma sonoridade incomum para a flauta.

Figura 86 – Frase com slides usando som de flauta.

No primeiro sistema da figura 86 temos a condução das vozes em terças (intervalo harmônico) bem comum na viola caipira, já no segundo sistema são as mesmas notas, porém agora executadas sobre a forma de intervalo melódico.

Neste solo é possível perceber um flerte entre fraseados com ritmos, utilizados no tema e associados à música brasileira (primeiro sistema figura 87), com outros mais associados ao estilo *jazzístico* (segundo sistema figura 87).

Figura 87 - Fraseados com diferentes intenções em Quebra-Pedra

A figura 88 mostra um momento do solo em que é usado o *slide* – do Mi2 ao Mi3 - caso o timbre fosse de guitarra, tal *slide* funcionaria como um efeito acústico, mas no timbre de flauta sintetizada acabou gerando uma frase cromática, pela forma como o sintetizador “interpretou” o *slide*.

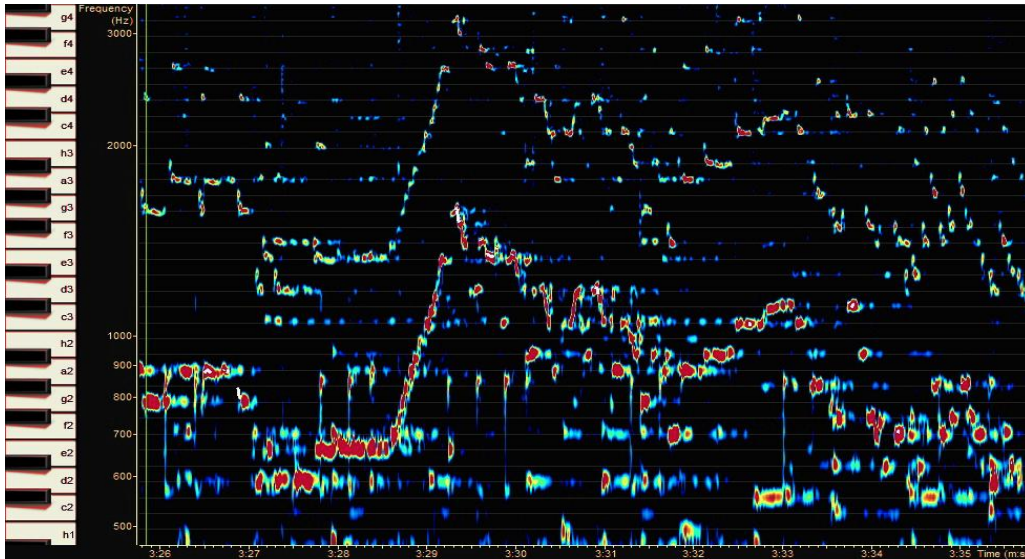


Figura 88 - Uso do *slide* com timbre de flauta - aproximadamente [3:28"].

A sonoridade do modo mixolídio e do modo mixolídio 4#, construído sobre a tônica dos acordes são as escalas base para o solo de *Quebra-Pedra*, no entanto em muitos momentos Biglione foge do colorido modal com o uso de cromatismo.

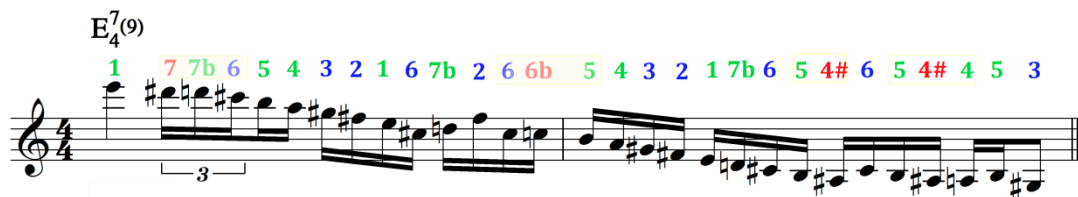


Figura 89- Uso de cromatismo no solo de *Quebra-Pedra*.

A figura 90 mostra uma frase com influência da música nordestina, destacando a sonoridade da 4#.



Figura 90 - Uso de escala mais arpejo no solo de *Quebra-Pedra*.

Ao interpretar o tema de Jobim, Biglione respeita as fronteiras musical simbólicas, mas reforça algumas diferenças usando parâmetros do *fusion*, mostrando na sua versão a interação de elementos tradicionais e modernos.

3.10 Considerações Finais

Em 2016 quando ingressamos no programa de pós-graduação, o álbum *Victor Biglione* completou 30 anos de lançamento; tal fato não gerou nenhuma manifestação especial por parte de Biglione, que parece não ter motivação atualmente com a estética apresentada nos álbuns da década de 1980.

No entanto, acreditamos que os álbuns *fusion* de Victor Biglione em conjunto com o de outros artistas como: Nico Assumpção, Heitor TP, Ricardo Silveira, Celso Pixinga entre outros, foram fundamentais para a formação de uma geração de músicos - mesmo de alguns que não tiveram contato direto com estes trabalhos - pois estes artistas trouxeram uma estética diferenciada para a música instrumental brasileira e apesar das críticas conseguiram inserir seus nomes na história desta modalidade musical.

Para o jornalista Luiz Carlos Maciel, a música instrumental brasileira deve muito a Victor Biglione por ter realizado uma das sínteses nacionais entre o *rock*, o *jazz* e a MPB, “que se manifesta em seu som incisivo, tecnicamente perfeito, mas emocionalmente intenso” (MACIEL, 1997).

O processo de gravação pode até “cristalizar” uma performance musical no tempo, mas de maneira alguma vai cristalizar o entendimento ou as impressões pessoais sobre a performance. Elementos que passaram completamente despercebidos tempos atrás, foram notados com uma nova perspectiva e temos que confessar que acreditamos ter deixado passar ainda muita coisa sem a devida compreensão e observação. Existe uma discussão com relação aos limites da partitura como representação de uma performance. Sabemos das limitações de tal meio, porém o ato de transcrever nos levou a um melhor entendimento da performance, além de lançar um novo olhar para uma antiga perspectiva. Acreditamos que nossa performance com este processo vai ter mudanças.

O ecletismo musical dos músicos brasileiros destacado por MIRANDA NETO (2005) é presente no fazer musical de Victor Biglione, que já atuou com artistas de várias tendências, fato que pode ter ajudado a criar uma obra com uma sonoridade variada.

A mistura de elementos da música brasileira com os do *jazz* e do *rock*, os coloridos tonal e modal presentes tanto nas composições quanto nos improvisos de

Biglione, dão um caráter diferenciado ao *fusion* feito por ele. Biglione utilizava divisões rítmicas associadas à tradição da música brasileira com uma sonoridade não tão comum a esta tradição: a guitarra com distorção.

Conseguimos reforçar pela análise influências de diversas linguagens musicais e que isto pode ter contribuído “para a criação de uma música a um tempo nova, original, contemporânea, internacional, mas ligada espiritualmente à nossa tradição.” (MACIEL, 1997).

Biglione expõe bem as suas influências:

“Sempre estudando e lidando honestamente com todas as influências musicais de minha geração – que envolvem MPB, jazz, rock, blues e os ritmos afro brasileiro e misturando estes elementos, acredito ter contribuído para mostrar que nós latino-americanos, também podemos fazer uma música instrumental de vanguarda”. (BIGLIONE 1997, p.9).

Naquele ponto o uso dos recursos tecnológicos era um diferencial na carreira de Biglione quando comparado a artistas contemporâneos, e isto fez com que achasse sua posição no mercado musical. A apresentação feita por Wagner Tiso na contracapa do álbum *Victor Biglione*²¹⁴ resume bem esta impressão: “(...) com aguçado sentido harmônico – com virtuosa consciência de *Be-Bop*, (...) usando todos os recursos eletrônicos avançados (...)”

A “(...) necessidade de se conhecer as diversas linguagens ligadas aos diferentes gêneros e estilos musicais, que implicam em diversas maneiras de interpretação e aplicação dos elementos musicais, de acordo com cada música em questão” que é destacada por OLIVEIRA (2017, p. 18), pôde ser percebida enquanto dialogávamos com a obra de Victor Biglione e tal entendimento é de grande auxílio tanto na interpretação, quanto na composição e improvisação.

Com relação ao diálogo com outros gêneros e estilos musicais, não conseguimos detectar a presença de elementos do choro²¹⁵, ou referências à música erudita²¹⁶, nem da música argentina, país natal do guitarrista, em sua obra nos três álbuns pesquisados.

²¹⁴ Citada no capítulo sobre o histórico de Victor Biglione.

²¹⁵ Em outros trabalhos da mesma época que recebiam a mesma classificação mercadológica de *fusion*, detectamos que alguns utilizavam elementos oriundos do choro. Podemos citar como exemplo o guitarrista Ricardo Silveira na música *Rabo de Foguete* e o grupo Cama de Gato na música *Cama de Gato*, temas com influência deste gênero.

²¹⁶ No ano de 1987 Victor Biglione participou do concerto 100 anos de Villa Lobos idealizado e dirigido por Wagner Tiso, segundo Biglione o show contava com temas compostos por Villa Lobos em uma

A fusão de estilos musicais é muito bem vinda, mesmo que em um primeiro momento possa causar estranhamento, a tendência é que com o passar do tempo, tais elementos estranhos à tradição sejam incorporados à cultura e assimilados, perdendo muitas vezes, a relação com o processo histórico de criação. (PIEIDADE, 2013). Nosso pequeno histórico da música instrumental nos fez compreender um pouco mais os processos que resultaram no nosso interesse por tal modalidade.

estética mais jazzística com *chorus* de improvisos. O concerto era integrado ao projeto *Aquarius* e foi levado também a países da Europa no mesmo ano.

4 - Referências

ADOUR, Fábio. *Sobre harmonia: Uma proposta de perfil conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho Usina de Letras Ltda, 2014.

ALMEIDA, Marcus Vinicius Scanavez Ramasotti de Medeiros. *O jazz Paulistano: Um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo*. 2016. 241 f. Universidade Estadual de Campinas, 2016.

ALPERSON, Phillip. A Topography of Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.*, 2010.

AMARAL, Euclides. *O guitarrista Victor Biglione e a MPB*. 3a. ed. Rio de Janeiro: EAS Editora, 2014.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacobino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. 2002. 154 f. Universidade de São Paulo, 2002.

BAN, Fanuel T. Analysis of Electric Guitar Pickups. Ban -Graduate Student, F. T. (n.d.). Analysis of Electric Guitar Pickups. Analysis of Electric Guitar Pickups. Retrieved from <http://sem-proceedings.com/>, 2007.

BARBEITAS, Flavio T. Reflexões sobre a prática da transcrição... *Per Music*, v. 1, p. 89–97, 2000.

BASTOS, MARINA BERALDO; PIEDADE, Acácio Tadeu. Análise de improvisação na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista eletrônica de musicologia*, v. XI, 2007.

BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press., 1994.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. 2006. Universidade Estadual de Campinas, 2006.

BORDA, Rogério. *Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica*. 2005. 138 f. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BORÉM, FAUSTO; FABRIS, Bernardo Vescovi. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega ... *Per Music*, n. 13, p. 5–28, 2006.

BOROSKI, Marcia. A imaginação e o aprendizado mimético. *Discursos Fotográficos*, v. 10, n. 16, p. 225–230, 2014.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 149 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

CAYMMI, Stella T. A guitarra iluminada de Victor Biglione. In: ALVES, LUCIANO (Org.). *O melhor de Victor Biglione melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclado*. 1ª

ed. São Paulo: Editora Vitale, 1997..

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: 34, 1998.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2005. 273 f. USP, 2005.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: NICHOLAS COOK, MARK EVERIST (Org.). . *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 239–261.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: Abordagens para a análise da Performance. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, v. 1, n. tradução: Beatriz Magalhães Castro, p. 7–32, 2007.

COSTA DA SILVA, Hevelyn.; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana. A canção “Em mar aberto” de Fernando Ribeiro: releitura musical à luz da tradução intersemiótica. In: CASTRO, LUCIANA MONTEIRO DE. BORÉM, FAUSTO. (Org.). . *Diálogos musicais na pós - Práticas de Performance N1*. 1 edição ed. Belo Horizonte: [s.n.], 2016. p. 6-19.

COSTA, Rodrigo Heringer. Notas sobre a educação formal, não-formal e informal. *Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileira de Pós-Graduandos em Música*, p. 435–444, 2014.

DENYER, Ralph. *The Guitar Handbook*. 2a. ed. London: Pan Books, 1992.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. 1a. ed. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana. Edição de Performance: Reflexões do intérprete para uma proposta interpretativa. *Anais do SEFIM*, v. 02, p. 340–342, 2016.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O Saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. 2010. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. *Artcultura*, v. 10, n. 16, p. 123–139, 2008.

FRANÇA, Jamari. *Jornal do Brasil*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1984. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

GIBSON, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production*. Michigan: Mix Book, 1997.

GIOIA, Ted. *The History of jazz*. [S.l.]: Oxford University Press, 1997.

GOMES, Marcelo Silva. Os songbooks da Editora Lumiar: pequena revisão crítica. *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2017.

GOVAN, Guthrie. *Creative Guitar I - Cutting Edge Techniques*. Londres: Sanctuary Publishing Limited, 2002.

GREEN, Lucy. Musical Meaning and Social Reproduction: A case for retrieving autonomy. v. 37, p. 77–92, 2005.

- GRELA, Dante. *Serie 5: la musica en el tiempo*. [S.l.]: Rosario, 1987.
- GUEST, Ian. *Harmonia método prático*. 2 edição ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.
- GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., E GUIMARÃES, V (Org.). . *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: UNESP, 2014. p. 145–173.
- HENRIQUES, Fábio. *Guia de Mixagem 2 - Os instrumentos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Musica & Tecnologia Ltda, 2008.
- HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JANOTTI JR, Jeder Silveira. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *ECO-PÓS*, v. 6, n. 2, p. 31–46, 2003.
- JOHNSON, Peter. The Legacy of Recordings. In: RINK, JOHN (Org.). . *Musical Performance: A Guide to Understanding*. London: Cambridge University Press, 2002. p. 197–212.
- KLAPURI, Anssi. Introduction to Music Transcription. In: MANUEL DAVY, ANSSI K LAPURI (Org.). . *Signal Processing Methods for Music Transcription*. 1. ed. New York: Springer, 2006. p. 3–20.
- KORMAN, Clifford. Choro: Brazilian Popular Instrumental Improvised Music. In: FISCHER, LARRY (Org.). . *Jazz Research Proceedings Yearbook*. Toronto: [s.n.], 2003. p. 185–199.
- LACERDA, Felipe Damato De. *A Vihuela: Contexto histórico, instrumentistas, repertório e aspectos de sua transcrição para o violão moderno*. 2011. 65 f. Universidade Do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2011.
- LEVY, DEBORAH WEITERSCHAN. *O “Brazilian Jazz” na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo*. 2016. 149 f. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- LICHOTE, Leonardo. Sobre jazz, rock, samba clássicos russos... *Revista da UBC N.18*, p. 13, set. 2013.
- LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os limites da interpretação”. *Revista Redescrições – Revista on line do GT de pragmatismo e filosofia Norte-Americana*, v. 4, p. 61–76, 2010.
- MACIEL, Luiz Carlos. Prefácio. In: ALVES, LUCIANO (Org.). . *O Melhor de Victor Biglione – Melodias e cifras para guitarra, violão e teclado*. 1. ed. Rio de Janeiro: Irmão Vitale, 1997.
- .
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. 2006. Unicamp, 2006.
- MARANESI, Elenice. *O piano popular de César Camargo Mariano: a descrição de um processo de transcrição*. 2005. 70 f. Universidade Federal de Goiás, 2005.
- MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt Pepper - Os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2017.

MARTINI, Rafael Andrade. O “gesto” do arranjador na música popular. *2º Nas Nuvens... Congresso de Música*, v. 2, 2016. Disponível em: <<http://musicanasnuvens.weebly.com/>>.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: DE CAMPOS, AUGUSTO (Org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2a. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974. p. 67–124.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Aspectos Interculturais da Transcrição musical: Análise de um canto indígena. *ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*, p. 1423–1432, 2005.

MIRANDA, Dilmar Santos De. A música de consumo no mundo administrado segundo Adorno : Jazz, música popular e indústria cultural. *Revista de ciências sociais*, v. 1/2, p. 90–104, 1997.

MOREIRA JUNIOR, N. A.; BOREM, F. Traços do ragtime no choro Segura Ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922. *Per Music*, n. 23, p. 93–102, 2011.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil : a experiência do selo Som da Gente*. 2005. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NICHOLSON, Stewart. *Jazz: A beginner's guide*. 1a. ed. London: Oneworld Publications, 2017.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre De. *Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. 2017. Universidade Federal de Minas Geraes, 2017.

PASSINI, Pablo Andrés. *A Improvisação e o momento: Abordagens de três performances de Misterioso de Thelonious Monk, pelo Paul Motian trio*. 2014. 106 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Livros, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus*, v. 11, p. 197–207, 2005.

PIRES, Luciano Linhares. *1995 - Pires - Dilermando reis Violao*. 1995. 133 f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

POLETTI, Fábio Guilherme. *Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)*. 2010. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-27052011-164629/en.php>>.

PRESTA, José Fernando. *A improvisação guitarrística de Olmir Stocker “Alemão”*. 2004. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

RAMONE, Phil. *Gravando! Os bastidores da música*. Rio de Janeiro: Guarda-Chuva, 2008.

RATTON, Miguel. *Dicionário de áudio e tecnologia musical*. Rio de Janeiro: Editora Música e Tecnologia, 2004.

RODRIGUES, Mauro. *Performance, corpo e ação na composição musical*. 2012. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

RUSSELL, George. *Lidian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Cambridge: Concept Publish Company, 2001.

RUSSELL, Melinda; NETTL, Bruno. *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *Revista opus 8*, p. 102–113, 2002.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, p. 184–195, 1958.

SMITH, C. Un sentido de lo posible: Miles Davis y la semiótica de La interpretación improvisada. In: NETTL, BRUNO. RUSSELL, M. (Org.). *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Chicago: University of Chicago Press, 2004. p. 249–276.

SUTRO, Dirk. *Jazz For Dummies*. Indiana: Wiley Publishing, Inc., 2006.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em pauta*, v. 14, p. 5–42, 2003.

TATIT, Luiz. *O violão não era instrumento para a universidade*. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entre.vistas/luiz-tatit-3/7/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

THOMAZ, Rafael. *A linguagem musical e violonística de Marco Pereira – Uma simbiose criativa de diferentes vertentes*. 2014. 166 f. Universidade Estadual de Campinas, 2014.

TINOCO, Pedro. Biglione e o fusion. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1988.

TISO, Wagner. *Victor Biglione*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1986.

ULHÔA, Martha Tupinambá De. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. *Matos, Cláudia; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda. (Org.). Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Letras, 2008. p. 249–267.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

VALENTE, Paula Veneziano. Pixinguinha e o modelo vertical de improvisação do choro brasileiro. *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, 2010.

VERMES, Mônica. A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, p. 1–12, 2011.

VISCONTI, Eduardo Lima. *A guitarra elétrica na música popular brasileira: Os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker*. 2010. 284 f. UNICAMP, 2010.

VISCONTI, Eduardo Lima. A guitarra elétrica no choro: uma análise de Odeon de Ernesto Nazareth na gravação de Olmir Stocker (Alemão). *Per Music*, v. 30, p. 129–135, 2014.

5 - Glossário

Agógica	Termo cunhado, em 1884, pelo musicólogo alemão Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), que designa as flutuações de tempo na interpretação de uma peça.
Alto falante	É um transdutor que faz o processo inverso ao do captador, convertendo a onda elétrica em onda mecânica.
Arpeggiator	Trata-se de um recurso que vem embutido em certos sintetizadores que permite a execução de arpejos com base no acorde executado pelo músico.
Bend	É uma técnica que altera a afinação da nota através da distensão da corda, o guitarrista estica a corda para cima ou para baixo fazendo com que a afinação real da nota suba. Este recurso pode fazer com que a guitarra perca a característica temperada da afinação, pois o músico consegue quarto de tons.
Boss	Empresa subsidiária da Roland japonesa que trabalha com a fabricação de equipamentos musicais eletrônicos, como bateria eletrônica, pedais, gravadores etc.
Business	Termo usado para representar as negociações dentro de determinado nicho de mercado.
Captadores ativos	Utilizam uma bateria para aumentar a impedância do sinal elétrico gerado, são mais comuns em baixo elétrico.
Chimbal	É um dos pratos usados na bateria, caracteriza-se pelos pratos estarem com a parte do fundo encostada e são tocados com as baquetas e com os pés. São também chamados de contratempo e <i>hi hat</i> .
Chorões	Relativo aos praticantes do gênero musical choro.
Chorus	É um efeito de modulação usado para ajudar a encorpar o som. Este efeito funciona através da duplicação do sinal original, gerando um sinal levemente defasado e levemente desafinado. O tempo de defasagem geralmente não ultrapassa os 20 ms. Fonte:

<https://www.boss.info/us/>.

Chorus	Na estética jazzística, um <i>chorus</i> é definido como um ciclo completo de uma música. Este ciclo pode ser um blues de 12 compassos ou um <i>Standard</i> de 32 compassos na forma AABA por exemplo. Fonte: https://www.thoughtco.com
Click Track	É usado em estúdios de gravação ou ao vivo e refere-se ao metrônomo que dá o andamento da música a ser executada. É enviado através de fones de ouvido para os músicos sincronizarem a performance.
Compressores	São processadores de dinâmica que atuam sobre sinal na entrada e podem atenuar ou reforçar. Os principais parâmetros são: Controle do nível de entrada (<i>threshold</i>), Taxa de compressão (<i>ratio</i>), Ataque (<i>attack</i>). Os modelos em forma de pedais são mais simples contendo apenas <i>Threshold e ratio</i> .
Cover	É o termo usado em música popular para uma interpretação de uma música já gravada por outro artista. Geralmente o termo se refere a uma imitação da interpretação original.
Cutaway	É um corte no corpo do violão ou da guitarra, que possibilita o acesso da mão esquerda (no caso de destros) às notas mais agudas no instrumento.
Delay	O efeito de delay em áudio é uma cópia - digital ou analógica - do som original com um pequeno atraso.
Disco de Vinil	Os discos de vinil substituíram os discos de cera e os de goma-laca. A mídia gravada em vinil foi introduzida no mercado em 1948. O vinil possui microsulcos em forma espiralada que fazem a agulha vibrar, tal vibração é transformada em sinal elétrico, que posteriormente será amplificado e convertido novamente em som pelo alto-falante. A agulha do toca-discos navega da borda externa até o centro no sentido horário. O processo de gravação em um disco de vinil é analógico e mecânico.
Dolby SR	O formato de redução de ruído desenvolvido pela <i>Dolby Laboratories</i> , é usado desde o final da década de 1980 em áudio. Fonte: https://www.dolby.com/br/pt/index.html
Estéreo	O termo estéreo é uma abreviação da palavra estereofônico. Consiste num sistema de reprodução do áudio que utiliza dois canais de som mono distintos sincronizados no tempo. No sistema existe a necessidade do sistema ter, pelo menos, duas caixas de som para reproduzir os dois canais de áudio.

O estéreo se popularizou a partir da década de 1960.

Fade in	Técnica que consiste em ir aumentando gradualmente o volume do som através dos <i>faders</i> . (intensidade).
Fade out	Técnica que consiste em ir abaixando gradualmente o volume do som (intensidade) até que desapareça. Em um <i>fade out</i> as altas e as baixas frequências são as primeiras que perdem energia.
Fader	Equipamento que permite o controle da quantidade de energia do sinal de áudio. Similar ao controle de volume de equipamentos de áudio.
Feedback	Em se tratando de áudio o <i>feedback</i> ocorre quando um sistema (microfone ou um captador da guitarra por exemplo) capta o seu próprio som, causando uma realimentação. Tal fato pode gerar um som indesejável em uma performance. No caso da guitarra elétrica o <i>feedback</i> pode ajudar a aumentar o <i>sustain</i> .
Fender	Fabricante de guitarras, violões, amplificadores e contrabaixos. A empresa foi fundada por Léo Fender. Os instrumentos fabricados por esta marca levam o nome Fender.
Ghost notes	É quando tocamos uma nota musical em um instrumento melódico, mas sem a altura definida, gerando um efeito percussivo. É o som abafado.
Gibson	Empresa fundada por Orville Gibson, no final dos anos 1890. Fabricante de violões, guitarras, bandolins, etc.
Groove	A expressão Groove usada em música é derivada da expressão " <i>In the groove</i> ", que tem sua origem na década de 1930, <i>Swing era</i> . Em uma tradução livre groove significa encaixar. Músicos utilizam este termo como um sinônimo de "levada". Groove de samba = Levada de samba. É mais comum o uso do termo com ritmos de origem estrangeira.
Hammer on	É o nome usado em inglês para o ligado ascendente executado em instrumentos de corda. Martelada.
Jazz Standard	Temas musicais que são parte essencial do repertório dos músicos de jazz. Boa parte dos standard são canções populares.
Latência	Refere-se ao tempo de reação em sistemas eletrônicos (computadores e processadores) e a medida do atraso nestes

sistemas.

- Loop** A palavra Loop significa dar laço, amarrar. Em música o termo loop refere-se à repetição de compassos. O termo é muito usado em música eletrônica devido ao uso de samples (amostras) que podem ser controlados por computador, sequenciadores ou sintetizadores. O sample pode ser um compasso de uma levada de bateria, por exemplo, que será programado para se repetir várias vezes.
- Low pass filter** Filtro passa baixa. É um circuito que permite a passagem de baixas frequências a partir de uma frequência de corte pré-determinada.
- WAV** Formato padrão introduzido pela Microsoft e pela IBM, para armazenamento de áudio em computadores. Armazena o áudio em formato PCM.
- Majors** São as companhias que controlam o mercado fonográfico como: Universal, Sony e Warner.
- Mascaramento sonoro** É a interferência na audibilidade de um som causada pela presença de outro som com aspectos semelhantes (como a frequência, a complexidade, e o tempo de duração) – **Fonte:** PARKER 1988, p: 315 - PARKER, Sybil. P. Acoustics Source Book. Nova Iorque: McGraw-Hill Book Company.
- MID-SIDE** O conceito de Mid-Side vem de uma técnica de microfonação patenteada por Alan Blumlein em 1934. A ideia original era recriar como os ouvidos humanos percebem a imagem estéreo. A técnica Mid/Side era usada na microfonação/gravação para melhorar a ambiência antes da introdução da reprodução estéreo.
- O processamento Mid-Side funciona decodificando um sinal estéreo em dois componentes: o canal 'Mid' que contém as informações que aparecem nos canais esquerdo e direito simultaneamente, e o canal 'Side' contém as informações diferentes entre os canais esquerdo e direito. Uma vez codificados em Mid-Side, tais sinais podem ser processados separadamente.
- Fonte: <https://www.izotope.com/en/blog/mastering/what-is-midside-processing.html> acesso 17/03/2018.
- MIDI** Musical Instrument Digital Interface – Interface musical para instrumentos digitais. O MIDI é um protocolo de comunicação, que foi apresentado durante a NAMM de 1982 visando padronizar a troca de dados entre instrumentos digitais. Não é transmitido áudio analógico ou digital, o MIDI transmite apenas mensagens de comando em forma de bytes.

Mono	O termo mono é uma abreviação da palavra monofônico. No sistema mono o reproduutor de mídia, amplificadores enfim, todos os equipamentos envolvidos emitem apenas um único sinal de áudio, que é transmitido através de um único canal para o alto-falante. Não importa a quantidade de caixas envolvidas na reprodução, em todas será ouvido o mesmo som.
Música de barbeiro	Segundo alguns estudiosos, esta seria a primeira manifestação de uma música popular brasileira instrumental para entretenimento de um público. Músicas dos estilos - lundu, dobrados, fandangos, polcas, etc - eram interpretadas de maneira livre. Desta prática musical surgiram, as bandas de coreto e as militares.
NAMM	National Association of M usic M erchants, feira de música e tecnologia que acontece nos Estados Unidos.
Overdub	Técnica que possibilita “gravar um novo material, ao mesmo tempo em que se ouve o material já gravado” Fonte: (RATTON, 2004, p. 108). Nos primórdios conseguia-se fazer o <i>overdub</i> através da sincronização de dois ou mais gravadores. O guitarrista Les Paul foi um dos precursores no uso desta técnica.
Pan	Também conhecido como <i>Pannig</i> , é a distribuição do som dentro da imagem estereofônica. O nome refere-se ao controle que possibilita o movimento do áudio entre os canais esquerdo e direito.
Piezzoelétricos	Tipo de captador que converte o sinal mecânico em sinal elétrico através do contato. É o tipo de captador usado em violões com corda de <i>nylon</i> .
Pitch to MIDI	Converte os sinais elétricos em informação MIDI, que são transmitidos através de um cabo especial de cinco pinos para um sintetizador.
Plano Cruzado	O Plano Cruzado consistiu em um conjunto de medidas econômicas que tinha como objetivo interromper a inflação. As principais ações foram a mudança da moeda – de cruzeiro para cruzado – e o congelamento de preços por um tempo determinado, associado a aumento real dos salários, o que gerou um aumento no consumo imediatamente após a sua implantação.
Plectro	Objeto usado para tocar instrumentos de cordas. Palheta.
Plug-in	São softwares especializados feitos para trabalhar em sistemas já

estabelecidos. O termo popularmente recebe o nome de aplicativo.

Pós-produção	Refere-se ao trabalho de edição e mixagem, por exemplo, que são feitos após a finalização do processo de gravação. Nesta fase podem ser tomadas decisões sobre mudança da forma da música ou de se excluir (mutar, silenciar) a performance de determinados instrumentos.
Pré-produção	Refere-se ao processo de ensaio, confecção e teste dos arranjos e da performance musical antes de se entrar em estúdio para a gravação.
Pull off	
PCM	O PCM (<i>Pulse-Code Modulation</i>) é um método de armazenamento de áudio sem compressão que converte sinais analógicos em pulsos digitais, que foi desenvolvido em 1937, pelo cientista Alec Reeves. No formato PCM uma série de subcódigos – metadados - podem ser registrados junto com o áudio.
Reverb	O efeito <i>reverb</i> refere-se a simulação por meios mecânicos ou digitais de uma ambiência, que pode ser desde um pequeno quarto até uma sala de concerto ou uma catedral. Os principais parâmetros de controle são: Volume do atraso, tempo de atraso (<i>time</i>), número de repetições, rarefação (<i>decay</i>).
Riff	É um termo (...) que designa um motivo melódico curto (geralmente de dois a quatro compassos), simples e de fácil assimilação, destinado a ser repetido por diferentes naipes dentro de um conjunto instrumental, podendo ser utilizado como <i>background</i> durante solos ou mesmo servir de tema principal. (BORÉM, FABRIS 2006).
Sibelius	Software de edição de partituras, produzido pela empresa AVID. O programa permite editar, gravar, converter, imprimir, etc.
Slide	Refere-se a técnica de deslizar o dedo de uma nota a outra similar ao glissando e ao portamento.
Soundforge	Programa de edição de áudio digital que suporta vários formatos de mídia.
Stratocaster	Modelo de guitarra popularizado pela fender, tem como principal característica o formato do corpo e o duplo cutaway.

Subwoofer	É um tipo de alto-falante desenvolvido para reproduzir as frequências graves e subgraves. Ele tem esse nome por sua reprodução estar abaixo da reprodução dos <i>woofers</i> (alto-falantes normais que reproduzem frequências médias e graves).
Sustain	Refere-se a capacidade de sustentação de um som.
Sweep Picking	Técnica que consiste em se manter o mesmo sentido da palhetada quando se faz a troca de cordas adjacentes. Frank Gambale guitarrista australiano, que integrou a Chick Corea Eletrik Band, é um dos nomes importantes na sistematização desta técnica.
Transdutor	Qualquer dispositivo que converte um tipo de energia em outro (Valle 2002). Exemplos de transdutor usados em áudio: microfone, captador e alto-falante.
Trastes	São pequenos objetos de metal que dividem as casas nos instrumentos de corda.
Tweeters	É um alto-falante de tamanho reduzido no qual são reproduzidas frequências acima dos 4.000Hz.
.Wav	é um formato de arquivo para armazenamento de áudio desenvolvido pela Microsoft e pela IBM. O WAV contém áudio em formato de modulação de pulsos PCM.

6 - Anexos

Anexo 01 – Ficha Técnica dos álbuns da década de 1980 de Victor Biglione

Victor Biglione (1986)



Lado A		Lado B	
1 - Pirâmide	(5:56)	5 - Rio - Califórnia	(5:29)
2 - Jeane	(7:02)	6 - Floresta Negra	(6:11)
3 - Via Aérea	(4:43)	7 - Caça Níquel	(4:40)
4 - Pirâmide II	(1:12)	8 - Back Bay	(3:24)
Lado A:	(18:53)		
Lado B:	(19:44)		
Tempo total:	(38:37)		

CRÉDITOS

André Tandeta: Bateria nas faixas 1, 3, 6 e 7.

Chacal: Percussão na faixa 7.

Chico Batera: Percussão nas faixas: 5 e 7.

Elcio Cáfar: Bateria na faixa 8.

João Baptista: Baixo Elétrico nas faixas 2 e 5.

Luizão Paiva: Teclados nas faixas 2, 5, 6 e 8.

Nico Assumpção: Baixo Elétrico nas faixas 1, 3, 6 e 7.

Sizão Machado: Baixo Elétrico na faixa 8.

Téo Lima: Bateria nas faixas 2 e 5.

Victor Biglione: Guitarra em todas as faixas.

Zé Lourenço: Teclados nas faixas 1, 2, 3, 4 e 7.

Zé Nogueira: Teclado nas faixas 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7. Sax Soprano nas faixas: 1, 2, 3, 6 e 8.

Baleia Azul (1987)



Lado A		Lado B	
1 - Marrakesh	(4:23)	5 - Invitation	(6:32)
2 - Rumo Certo	(6:42)	6 - 193 Acácias	(4:48)
3 - Zá Tum	(5:35)	7 - Fim de Estação	(6:32)
4 - Baleia Azul	(3:37)		
Lado A:	(20:17)		
Lado B:	(17:52)		
Tempo total:	(38:09)		

CRÉDITOS

André Tandeta: Bateria nas faixas 1, 2, 3, 5, 6 e 7.

Armando Marçal: Percussão nas faixas 2, 3 e 6.

Carlos de Andrade: Percussão eletrônica na faixa 4.

Chico Batera: Percussão nas faixas 2, 3 e 6.

João Baptista: Baixo Elétrico nas faixas 1, 2, 3, 6 e 7.

Nico Assumpção: Baixo Elétrico na faixa 5.

Victor Biglione: Guitarra em todas as faixas. Violão na faixa 4.

Vidor Santiago: Sax Tenor na faixa 3.

Zé Lourenço: Teclado em todas as faixas.

Zé Nogueira: Programação de Sintetizadores nas faixas 1, 2, 3, 5, 6 e 7. Sax Soprano nas faixas 1, 2, e 4. Vocal na faixa 6.

Quebra-Pedra (1989)



Lado A		Lado B	
1 - Quebra-Pedra	(4:47)	5 - Tostão	(4:26)
2 - Enseada	(5:56)	6 - Minhas irmãs	(6:28)
3 - Doctor Susan	(7:30)	7 - Serra do mar	(5:50)
4 - Aguerê	(3:36)	8 - Black Rio	(5:11)
Lado A:	(21:49)		
Lado B:	(22:55)		
Tempo Total:	(44:44)		

CRÉDITOS

André Tandeta: Bateria nas faixas 1, 3, 6 e 8.

Bidinho: Trompete na faixa 8.

Carlos “Bala” Gomes: Bateria nas faixas 2 e 7.

Celso Pixinga: Baixo nas faixas 1, 3, 4, 6, e 8.

Chico Sá: Efeito de samplers nas faixas 2 e 4.

Don Harris: Trompete na faixa 8.

João Baptista: Baixo Elétrico na faixa 5.

Jovi: Percussão faixas 1, 3, 5, 6 e 7.

Jurim Moreira: Bateria na faixa 5.

Marcos Ariel: Teclado na faixa 4.

Marcos Suzano: Percussão nas faixas 1, 3, 4, 5, 6, 7.

Nico Assumpção: Baixo acústico na faixa 2 e baixo elétrico na faixa 7.

Sergio de Souza (Serginho Trombone): Trombone faixa 8. Arranjo metais na faixa 8.

Vera Alejandra: Sapateado e castanholas na faixa 5.

Victor Biglione: Guitarra em todas as faixas, guitarra sintetizada na faixa 1, violão de aço na faixa 5 e violão de nylon na faixa 2.

Zé Carlos Ramos: Sax tenor na faixa 8.

Zé Lourenço: Teclado nas faixas 1, 2, 3, 5, 6, 7 e 8.

Zé Nogueira: Sax Soprano nas faixas 2, 3, 4, 5, 6 e 7. Sax tenor na faixa 6.

Anexo 02 – Discografia solo de Victor Biglione

Álbum	Artista	Ano	Gravadora
Magia tropical	A Cor do Som	1982	Elektra/ WEA
As 4 Fases do Amor	A Cor do Som	1983	Elektra/WEA
Victor Biglione	Victor Biglione	1986	Musician/WEA
Baleia Azul	Victor Biglione	1987	Musician/WEA
Quebra-Pedra	Victor Biglione	1989	Chorus/Som Livre
Trilhas	Victor Biglione	1994	Leblon Records
Ponto de encontro	Victor Biglione / Zé Renato /Litto Nebbia	1994	Leblon Records
Duo #1	Victor Biglione / Marcos Ariel	1994	Leblon Records
Maquete Brasil	Victor Biglione	1994	Sony Music
Como Nascem os Anjos*	Victor Biglione	1996	Rob Digital
Live – Montreux Jazz Festival	Victor Biglione	1997	Leblon Records
Strings of Desire	Victor Biglione / Andy Summers	1998	BMG
Cinema acústico	Victor Biglione	1998	Vison Digital
Um tributo a Hendrix	Victor Biglione	2000	Universal Music
Live in Montreal	Victor Biglione / Marcos Valle	2003	Rob Digital
A Poética do Som	Victor Biglione / Wagner Tiso	2004	Trama
Splendid Brazil	Victor Biglione / Andy Summers	2005	Indie Records
Condor*	Victor Biglione	2008	Delira Musica
Ao Vivo em Vitória	Biglione, Suzano, Malta e Maia	2008	Sergio Mello Benevenuto
Uma Guitarra no ‘Tom’	Victor Biglione	2009	Delira Música
Tributo à Ella Fitzgerald	Victor Biglione / Jane Duboc	2009	Rob Digital
Enseada	Victor Biglione	2010	Selo VB Produções
Guitarra Brasilis”	Victor Biglione	2010	Selo VB Produções
Percurso	Victor Biglione	2010	Selo VB Produções
Tangos Tropicais	Victor Biglione	2010	Biscoito Fino
Cinemúsica	Victor Biglione	2011	Baleia Azul Records
The Gentle Rain	Victor Biglione	2013	Rob Digital
Violão de Aço Brasil	Victor Biglione	2014	Tratore
Mercosul	Victor Biglione	2016	Tratore
The Finland Concert	Victor Biglione / Wagner Tiso	2017	

Anexo 03 – Trilhas de Cinema compostas por Victor Biglione

Filme	Ano	Diretor
Faca de Dois Gumes	1988	Murilo Salles
Dayse das Almas Deste Mundo	1991	Lúcia Murat
Como Nascem os Anjos	1996	Murilo Salles
Amar	1997	Carlos Gregório
Banquete	2002	Marcelo Laffitte
Furya	2005	Marcelo Laffitte
O Jogador	2006	Emiliano Ribeiro
Operação Condor	2007	Roberto Mader
Elvis e Madonna	2008	Marcelo Laffitte
O Inventor de Sonhos	2013	Ricardo Nauenberg
Marcos Medeiros – Codinome: Vampiro	2018	Vicente Estrada

Anexo 04: Discografia Seleccionada da Música Instrumental nos anos 1980

Discografia seleccionada da música instrumental Brasileira anos 1980			
ARTISTA	ÁLBUM	SELO	ANO
1980			
A Divina Encrenca	A Divina encrenca	Independente	1980
Azymuth	Outubro	Milestone Rec.	1980
Egberto Gismonti	Mágico	EMI	1980
Egberto Gismonti	Circense	EMI	1980
Grupo Medusa	Grupo Medusa	Som da Gente	1980
Hélio Delmiro	Emotiva	EMI	1980
Heraldo do Monte	Heraldo do Monte	Eldorado	1980
Hermeto Pascoal	Cérebro Magnético	Atlantic	1980
Luiz Cláudio Ramos	Luiz Cláudio Ramos	Philips	1980
Nivaldo Ornellas	Viagem através de um sonho		1980
Túlio Mourão	Trilhos	Philips	1980
Victor Assis Brasil Quarteto	Pedrinho	Odeon	1980
1981			
Alemão (Olmir Stocker)	Longe dos Olhos Perto do Coração	Som da Gente	1981
Célia Vaz	Mutação	Philips	1981
César C. Mariano & Hélio Delmiro	Samambaia	EMI	1981
Edu Lobo	Jogos de dança	Som Livre	1981
Egberto Gismonti	Em Família	EMI	1981
Egberto Gismonti	Sanfona	EMI	1981
Fredera	Aurora Vermelha	Som da Gente	1981
Grupo D'alma	D'alma	Som da Gente	1981
Grupo Um	Reflexões Sobre A Crise Do Desejo		1981
Hector Costita	Hector Costita	Som da Gente	1981
Egberto Gismonti	Sanfona	EMI	1981
Egberto Gismonti	Em Família	EMI	1981
Marcos Ariel	Bambu		1981
Nelson Ayres	Mantiqueira	Som da Gente	1981
Nico Assumpção	Nico Assumpção	Independente	1981
Pascoal Meirelles	Considerações a Respeito	Moleque	1981
Pepeu Gomes	Pepeu Gomes		1981
Robertinho Silva	Robertinho Silva	Philips	1981
Roberto Sion	Roberto Sion	Som da Gente	1981
Sebastião Tapajós	Sincopando	Stockfisch Rec.	1981
Vários - Coletânea	O Som Brasileiro do Bamerindus	Som da Gente	1981
Zimbo Trio	Zimbo Trio	Fiança	1981
Marcio Montarroyos	Piston Internacional	Soma	1981
1982			
André Geraissati	Entre Duas Palavras	Independente	1982
Azymuth	Telecommunication	Milestone Rec.	1982
Banda Metalúrgica	Banda Metalúrgica	Som da Gente	1982
Baú dos 8 Baixos	Bucho com Bucho	Som da Gente	1982
Egberto Gismonti	Sonhos de Castro Alves	EMI-Odeon	1982
Egberto Gismonti	Fantasia	EMI	1982
Guem	O Universo Rítmico de Guem	Som da Gente	1982
Hermeto Pascoal & Grupo	Hermeto Pascoal & Grupo	Som da Gente	1982
Marco Antonio Araujo	Influências	Strawberry	1982
Marco Antonio Araujo	Qdo a sorte solta um cisne da noite		1982

Nivaldo Ornellas	À tarde	Syracuse	1982
Raphael Rabello	Sete Cordas	Fontana	1982
Wagner Tiso	Toca Brasil (Arraial Candongas)	Ariola	1982
Zé Eduardo Nazário	Poema Da Gota Serena	Lira Paulistana	1982
Zimbo Trio	Zimbo Convida	Clam	1982
Marcio Montarroyos	Magic Moment	CBS	1982
1983			
Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	Phono disc	1983
Altamiro Carrilho	Bem Brasil	Fontana	1983
Azymuth	Rapid Transit	Milestone Rec.	1983
César C. Mariano	A todas as amizades	CBS	1983
César C. Mariano & Wagner Tiso	Todas as Teclas	Barclay	1983
Clara Sverner e Paulo Moura	Clara Sverner e Paulo Moura	Angel Rec.	1983
Grupo Medusa	Ferrovias	Som da Gente	1983
Grupo Um	A Flor De Plástico Incinerada	Lira Paulistana	1983
Heraldo do Monte	Cordas Vivas	Som da Gente	1983
Egberto Gismonti	Cidade Coração	EMI	1983
Marco Antonio Araujo	Entre um silencio e outro		1983
Marcos Ariel	O Malabarista		1983
Marcos Ariel	Cenas Brasileiras		1983
Marcos Ariel	Balé Sertanejo		1983
Milton Banana	No Balanço	RCA	1983
Oswaldinho do Acordeon	Céu e Chão	Som da Gente	1983
Pascoal Meirelles	Tambá		1983
Pau Brasil	Pau Brasil	Lira Paulistana	1983
Robertinho Silva	Bateria	Carmo	1983
Wagner Tiso	Ao vivo na Europa	Ariola	1983
Zimbo Trio	Trocando em Miúdos	Clam	1983
Marcio Montarroyos	Carioca	CBS	1983
1984			
Azymuth	Flame	Milestone Rec.	1984
Banda Paulistana	Luzes da Noite	Eldorado	1984
Cheiro de Vida	Cheiro de Vida		1984
Grupo D'alma	D'alma	Som da Gente	1984
Hélio Delmiro	Chama	Som da Gente	1984
Hermeto Pascoal & Grupo	Lagoa da Canoa Município de Arapiraca	Som da Gente	1984
Egberto Gismonti	Egberto Gismonti	Odeon	1984
Marco Antonio Araujo	Lucas		1984
Marcos Resende -Nivaldo Ornellas	Som e Fantasia	Barclay	1984
Maurício Einhorn & Sebastião Tapajós	Luá, Joá	Barclay	1984
Paulo Moura	Mistura e Manda	Kuarup	1984
Ricardo Silveira	Bom de Tocar	Phillips	1984
Túlio Mourão	Jazzmineiro	Barclay	1984
1985			
Azymuth	Live At The Copacabana Palace	SBA	1985
Azymuth	Spectrum	Milestone Records	1985
César Camargo Mariano & Nelson Ayres	Prisma	Pointer	1985
César Camargo Mariano, Victor Assis Brasil & Hélio Delmiro	Performance	EMI	1985
Cido Bianchi	Cido Bianchi	Som da Gente	1985
Edson Alves	Preamar	Som da Gente	1985

Egberto Gismonti	Trem Caipira	EMI	1985
Francisco Mário	Pijama de Seda	Visom	1985
Grupo Kali	Kali	Som da Gente	1985
Hector Costita	Paracachúm	Som da Gente	1985
Idriss Boudrioua Quinteto	Esperança	Visom	1985
Luiz Eça, Robertinho Silva, Luiz Alves	Triângulo	Carmo	1985
Marco Pereira	Violão Popular Brasileiro Contemporâneo	Som da Gente	1985
Pascoal Meirelles	Anna	Independente	1985
Sebastião Tapajós	Painel	Visom	1985
Uakti	Oficina Instrumentall	Polygram	1985
Sebastião Tapajós	Rostos da Amazônia	Phonogram	1985
Wagner Tiso	Coração de Estudante	Polygram	1985
Wagner Tiso	Os Pássaros	EMI	1985
1986			
Azymuth	Tightrope Walker	Milestone Rec.	1986
Cama de Gato	Cama de Gato	Som da Gente	1986
César Camargo Mariano & Prisma	Ponte das Estrelas	CBS	1986
Hermeto Pascoal & Grupo	Brasil Universo	Som da Gente	1986
High Life	High Life	Wea – Musician	1986
Egberto Gismonti	Alma	EMI	1986
João Carlos Assis Brasil	Jazz Brasil	Kuarup Discos	1986
João Donato	Leilíadas	Elektra Musician	1986
Max Feffer	Sem Autorização	Private	1986
Nilson Chaves & Vital Lima	Interior	Visom	1986
Pau Brasil	Pindorama	Copacabana	1986
Paulo Moura	Gafeira Etc & Tal	Kuarup	1986
Pixinga e Banda, Zona Sul, 440	Concentração (ao vivo)	Jazz and Blues	1986
Raul de Souza	Viva Volta	RGE	1986
Rique Pantoja	Rique Pantoja	Wea – Musician	1986
Rodolfo Stroeter	Mundo	Continental	1986
Ulisses Rocha	Alguma coisa a ver com o silencio	Visom	1986
Victor Biglione	Victor Biglione	Wea – Musician	1986
Wagner Tiso	Branco e Preto	Barclay	1986
Zimbo Trio	Interpreta Milton Nascimento	Clam	1986
Zonaazul	Zonaazul	Som da Gente	1986
1987			
Alemão (Olmir Stocker)	Bem Brasileiro	Som da Gente	1987
André Geraissati	Solo	WEA	1987
Cama de Gato	Guerra Fria	Som da Gente	1987
Celso Pixinga	Pixinga	Jazz and Blues	1987
Heitor TP	Heitor TP	EMI	1987
Heraldo do Monte	Cordas Mágicas	Som da Gente	1987
Hermeto Pascoal	Por Diferentes Caminhos	Som da Gente	1987
Hermeto Pascoal & Grupo	Só Não Toca Quem Não Quer	Som da Gente	1987
Jorge Degas & Marcelo Salazar	Muxima	Visom	1987
Léo Gandelman	Léo Gandelman	CBS	1987
Marinho Boffa	Marinho Boffa	Visom	1987
Natan Marques E Ricardo Leão	Comboio	Som da Gente	1987
Natan Marques E Ricardo Leão	Dois	Som da Gente	1987
Nenê	Minuano	Continental	1987
Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco	Cordas Dedilhadas	Som da Gente	1987
Pascoal Meirelles	Anna	Polygram	1987

Pau Brasil	Cenas Brasileiras	Continental	1987
Raphael Rabello	Interpreta Radamés Gnattali	Visom	1987
Ricardo Silveira	Ricardo Silveira	WEA – Musician	1987
Rildo Hora	O Tocador De Realejo	RCA	1987
Rique Pantoja & Chet Baker	Rique Pantoja & Chet Baker	Wea – Musician	1987
Victor Biglione	Baleia Azul	Wea – Musician	1987
Wagner Tiso	Giselle	Verve Rec.	1987
1988			
Almir Sater	Instrumental	Som da Gente	1988
André Geraissati	DADGAG	WEA	1988
André Geraissati	Insight	Visom	1988
Azymuth	Crazy Rhythm	Milestone Rec.	1988
César Camargo Mariano	Mitos	CBS	1988
Duo Fenix	Duo Fenix	RCA	1988
Egberto Gismonti	Feixe de luz-todo começo é involuntário	EMI	1988
Idriss Boudrioua Quinteto	Jamal	Visom	1988
Léo Gandelman	Ocidente	Philips	1988
Marco Pereira	Circulo das Cordas	Som da Gente	1988
Marcos Ariel	Terra do Índio	Wea - Musician	1988
Mauro Senise	Mauro Senise	Visom	1988
Orquestra Harmônicas de Curitiba	Orquestra Harmônicas de Curitiba	Som da Gente	1988
Raphael Rabello	Raphael Rabello	Visom	1988
Raul Mascarenhas	Raul Mascarenhas	Wea – Musician	1988
Ricardo Silveira	Long Distance	Verve Forecast	1988
Rildo Hora	Interpreta Luiz Gonzaga	RCA	1988
Sebastião Tapajós e Gilson Peranzetta	Lado A Lado	Visom	1988
Toninho Horta	Diamond Land	Verve Forecast	1988
Wagner Tiso	Manú Çaruê - Uma Aventura Holística	Visom	1988
Zimbo Trio	Zimbo Trio e o Tom	Clam	1988
1989			
Amilson Godoy	Amilson Godoy	Som da Gente	1989
André Geraissati	7989	Wea	1989
Aquarela Carioca	Aquarela Carioca	Visom	1989
Azymuth	Carioca	Milestone Rec.	1989
Azymuth	Tudo Bem	Intima Rec.	1989
Beto Saroldi	Metro	Re toque	1989
Eduardo Hazan, Andersen Viana	Instrumental de Casaca	Karmim	1989
Egberto Gismonti	Dança dos Escravos	ECM	1989
Guilherme Dias Gomes	Milhas e Milhas	Chorus Studio	1989
Léo Gandelman	Western Worl	Verve forecast	1989
Marcos Ariel	Piano Brasileiro	Sigla	1989
Marcos Resende	Marcos Resende	Philips	1989
Marinho Boffa/Paulo Braga / Paulo Bellinati / Idriss Boudrioua	30 anos de Bossa	Visom	1989
Mauro Senise	Jade	Visom	1989
Marcio Montarroyos	Terra Mater	Eldorado	1989
Nando Carneiro	Topázio	Visom	1989
Pau Brasil	Lá Vem a Tribo	GHA	1989
Raul Mascarenhas	Sabor Carioca	Chorus Studio	1989
Ricardo Silveira	Sky Light	Verve Forecast	1989

Robertinho Silva	Bodas de Prata	CBS	1989
Sebastião Tapajós	Brasilidade	Visom	1989
Sebastião Tapajós	Terra Brasis	L'art	1989
Toninho Horta	Moonstone	Verve Forecast	1989
Túlio Mourão	Tela de Renda	Visom	1989
Ulisses Rocha	Casamata	Som da Gente	1989
Victor Biglione	Quebra-Pedra	Sigla	1989
Zimbo Trio	Convite para ouvir	RGE	1989
Zimbo Trio	Zimbo Trio e as Crianças	Clam	1989
Zonaazul	Luz a Noz	Som da Gente	1989
1990			
Arthur Maia	Maia	Som da Gente	1990
Azymuth	Curumim	Intima Records	1990
Cama de Gato	Simbaíba	Som da Gente	1990
Hélio Delmiro	Brasil Instrumento (coletânea)	EMI	1990
Hugo Fattoruso	"Oriental"	Som da Gente	1990
Nivaldo Ornelas	Colheita do Trigo	Chorus Studio	1990
Rique Pantoja	De lá pra cá	Chorus Studio	1990

Fonte: MULLER 2005, <https://www.discogs.com>

Anexo 05: Relação das categorias de efeitos.

Categoria	Nome	O que faz?
Ambiência²¹⁷	<i>Delay – Eco</i>	<p>Repete exatamente o sinal original com um atraso, que pode ser controlado (12 ms* a 800ms*).</p> <p>Os principais parâmetros de controle são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Delay time</i> - tempo do atraso ✓ <i>Feedback</i> - quantidade de repetições; ✓ <i>Delay level</i> - Volume das repetições.
Ambiência	<i>Reverb</i>	<p>Simula ambientes.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Time</i> – Tempo de decaimento do efeito (<i>decay time</i>); ✓ <i>Mode (room, plate, etc.)</i>; ✓ <i>Level</i> - Quantidade de <i>reverb</i>.
Dinâmica	Boosters	<p>Tem a função de dar um ganho extra, podendo ser ganho de volume ou em determinada faixa do espectro, como o <i>treble booster</i>, que aplica um ganho na região de agudos.</p>
Dinâmica	Compressor	<p>Controla a dinâmica:</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Attack</i> – controla o tempo de ataque do compressor; ✓ <i>Razão (ratio)</i> – controla a proporção do ataque; ✓ <i>Sustain</i> – controla a taxa de decaimento do compressor.
Distorcedores	<i>Distortion</i>	<p>Simula a distorção de um amplificador funcionando saturado perto</p>

²¹⁷ Ambiência é o resultado das múltiplas reflexões do som em diferentes meios.

		<p>do seu limite.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Level</i> – Controla o volume; ✓ <i>Distortion</i> – Controla a quantidade de distorção que será acrescido; ✓ <i>Tone</i> – Filtro de frequências que funciona de maneira semelhante ao <i>tone control</i> da guitarra.
Distorcedores	<i>Fuzz</i>	<p>Tipo de pedal de distorção com alto ganho, recriando um som intermediário entre o <i>Distortion</i> e o <i>overdrive</i>. É um som muito sujo e com muito <i>sustain</i>.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Gain</i> – Controla a quantidade de <i>fuzz</i> que será acrescido; ✓ <i>Tone</i> – Filtro de frequências que funciona de maneira semelhante ao <i>tone control</i> da guitarra.
Distorcedores	<i>Overdrive</i>	<p>São pedais que dão ganho moderado ao som, simulando o tipo de saturação de amplificadores valvulados.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Level</i> – Controla o volume; ✓ <i>Gain</i> – Controla a quantidade de distorção que será acrescido; ✓ <i>Tone</i> – Filtro de frequências que funciona de maneira semelhante ao <i>tone control</i> da guitarra.
Filtro	<i>Wah-Wah</i>	<p>Funciona como um filtro passa alta e passa baixa. Quando completamente para baixo realça as frequências agudas, quando completamente para cima realça as frequências graves filtrando as agudas.</p>
Filtro	<i>Envelope</i>	<p>É um filtro de frequências que responde à dinâmica aplicada as cordas. Sons mais intensos (maior volume) realçam frequências mais agudas (<i>high pass filter</i>) enquanto sons menos intensos (menor) realçam a frequências mais graves (<i>low pass filter</i>). Alguns chamam este tipo de pedal de <i>Auto-Wah</i>.</p>
Harmonizador	<i>Harmonizer</i>	<p>Semelhante ao <i>pitch shifter</i> com a diferença que pode se estabelecer qual padrão de escala será seguido.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Harmonic key</i> – define qual a tonalidade a ser seguida pelo harmonizer. ✓ <i>Effect Level</i> – Controla a quantidade do som com efeito que será adicionado ao som direto. ✓ <i>Level</i> – Controla o volume do som direto.
Harmonizador	<i>Oitavador</i>	<p>Cria uma cópia em tempo real do sinal uma oitava abaixo e/ou uma oitava acima.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Level</i> da oitava abaixo; ✓ <i>Level</i> da oitava acima; ✓ <i>Level</i> do som direto.
Harmonizador	<i>Pitch Shifter</i>	<p>Este efeito acrescenta intervalos harmônicos ao sinal principal.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p>

		<ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Pitch</i> – controla qual intervalo será tocado. ✓ <i>Effect Level</i> – Controla a quantidade do som com efeito que será adicionado ao som direto. ✓ <i>Level</i> – Controla o volume do som direto.
Modulador	<i>Chorus</i>	<p>Caracteriza-se pela dobra do sinal original (como se fosse um coro, daí o nome <i>chorus</i>), levemente defasada e desafinada.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Rate</i> – controla a variação da afinação; ✓ <i>Depth</i> – controla a profundidade do sinal
Modulador	<i>Flanger</i>	<p>Cria um som levemente atrasado (entre 1ms* e 13 ms*) que é misturado ao som original, se difere do <i>chorus</i> por ser mais curto.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Rate</i> – controla a variação da afinação; ✓ <i>Speed</i> - controla a velocidade da defasagem; ✓ <i>Level</i> – controla a quantidade acrescida ao som original.
Modulador	<i>Phaser</i>	<p>Cria uma cópia com fase invertida e ligeiramente atrasada, o que causa um som fora de fase, com seus cancelamentos e reforços.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Rate</i> – controla a variação da afinação; ✓ <i>Speed</i> - controla a velocidade da defasagem; ✓ <i>Level</i> – controla a quantidade acrescida ao som original.
Modulador	Tremolo	<p>Simula o efeito que se tem ao abrir e fechar o volume do instrumento de maneira regular e sequencial.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Depth</i>: Controla a profundidade e volume do som ✓ <i>Speed</i>: Controla a velocidade em que o volume é abaixado e aumentado.
Modulador	Vibrato	<p>Simula o efeito de <i>vibrato</i> que se tem ao alterar levemente a afinação de maneira constante.</p> <p>Os principais parâmetros são:</p> <p><i>Rate</i> – Controla a afinação;</p> <p><i>Speed</i> – Controla a velocidade.</p>

Fonte: *Boss guitar effects guide vol.17*

* ms = milissegundos.

Anexo 06 – Legenda dos tipos de notações usadas nas transcrições.

Legendas da Notação para Guitarra

Notação rítmica: São escritas sobre a partitura e indicam o ritmo que deve ser tocados os acordes cifrados.

Partitura: Mostra as alturas e ritmos e é dividida por barras dentro do compasso.

Tablatura: Gráfico que representa o braço da guitarra. As linhas horizontais representam as cordas e cada número representa os trastes.

D A D

Notas

Cordas

Agudo Mi
Lá
Re
Sol
Si
Grave Mi

Quarta Corda Segundo Traste (Casa) Primeira e segunda cordas tocadas soltas e juntas

Explicação da simbologia de notações especiais para Guitarra

HALF-STEP BEND: Toque a nota e a estique, elevando 1/2 tom.

WHOLE-STEP BEND: Toque a nota e estique, elevando-a em 1 tom.

GRACE NOTE BEND: Toque a nota e estique imediatamente, como indicado

SLIGHT (MICROTONE) BEND: Toque a nota e estique 1/4 de tom.

BEND AND RELEASE: Toque a primeira nota e estique a corda, depois volte a nota original. Somente a primeira nota é tocada.

PRE-BEND: Estique a nota como indicado antes de toca-la.

UNISON BEND: Ataque as duas notas simultaneamente e estique a com afinação mais baixa até atingir a afinação da mais aguda

TREMOLO PICKING: A nota é palhetada de maneira constante o mais rápido possível.

LEGATO SLIDE: Toque a primeira nota e escorregue o dedo em direção à segunda nota. A segunda nota não é tocada.

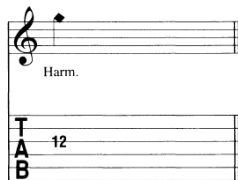
SHIFT SLIDE: Semelhante ao legato, exceto que agora a segunda nota é tocada.

TRILL: Alterne rapidamente entre as notas indicadas continuamente, usando ligados ascendentes e descendentes

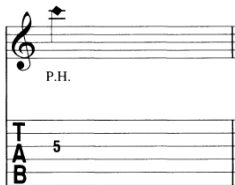
TAPPING: Toque na casa indicada com o indicador ou o dedo médio da mão que usa a palheta.

Figura 91 - Fonte: Hal Leonard – Scott Henderson – Blues Guitar Collection. Continua...

NATURAL HARMONIC: Toque a nota enquanto encosta o dedo levemente sobre o traste indicado.



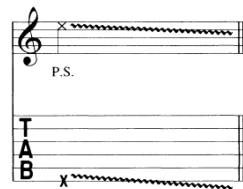
PINCH HARMONIC: Toque a nota normal, o harmônico será produzido ao encostar o polegar ou a ponta do indicador da mão da palheta junto com o ataque.



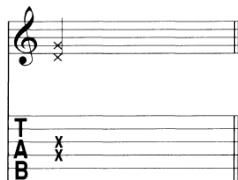
HARP HARMONIC: Toque a nota normalmente, o harmônico será produzido pelo indicador da mão da palheta na casa indicada entre parêntese, enquanto a palheta ou o dedo toca a corda.



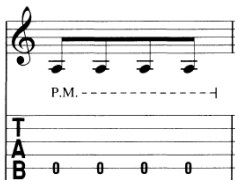
PICK SCRAPER: Utilize a borda da palheta deslizando para cima ou para baixo na corda, produzindo um som ruidoso.



MUFFLED STRINGS: Um som percussivo produzido ao se abafar as cordas com a mão do braço e tocando com mão da palheta.



PALM MUTING: A nota é abafada com a mão da palheta encostada levemente sobre a ponte



RAKE: Arraste a palheta pelas cordas indicadas em um único movimento



ARPEGGIATE: Toque a notas do acorde no sentido indicado pela seta.



Outros símbolos usados para notação



(Acento)



(Acento mais enfático)



(Staccato) (Tocar a nota mais curta)



Palhetada para baixo



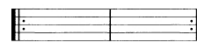
Palhetada para cima

D.S. al Coda

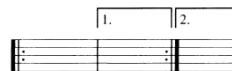
•Volte ao sinal (§) e toque até o compasso com a marca "To coda".Pule para a seção chamada "Coda"

D.C. al Fine

• Volte ao início e toque até o compasso marcado com a palavra ***Fine***



• Repita os compassos dentro do sinal



• Quando a repetição da seção tem diferentes finais, toque o primeiro final somente na primeira vez e a segunda somente na segunda vez

Atenção: Números entre parênteses na tablatura significam:

- 1) Nota sustentada de um compasso a outro (nota ligada na partitura), ou
- 2) Nota sustentada, que terá uma nova articulação (slide, vibrato), ou
- 3) Nota pouco audível, (na partitura também estará entre parênteses).

Anexo 07 - Lead Sheet de *Invitation*.

234. **INVITATION** KAPER/WASHINGTON

Chord progression: C-7, F7, Bb7, Bb7(b9), Eb-7, Ab7, Db7(b9 #11), Db-7, Gb7, Gb7(alt.), B-7, B-7, E7, E7(alt.), A-7, A-7, D7, D7(alt.), G-7, E-7 b5, Eb7, D7(alt.), G7(alt.), B7 #11, F7(alt.), Bb7(alt.), Eb7(alt.).

"THE MASTER - JOHN COLTRANE" Bill Evans - "Invitation"

Figura 92 - Lead Sheet de *Invitation*. Fonte: Realbook.

7 - Apêndices

Apêndice 01 – Faixas do CD

	Música	Partes
Faixa 01	Jeane	Parte A, B, C e D [00:30] – Esquerdo Parte A, B, C e D [01:44] - Direito
Faixa 02	Caça Níquel	Solo Guitarra [01:43] – Esquerdo Solo Teclado [02:41] - Direito
Faixa 03	Rumo Certo	Solo Guitarra [02:33] – Esquerdo Solo Guitarra [03:13] – Direito
Faixa 04	Zá Tum	Solo Guitarra [01:48] – Esquerdo Solo Teclado [03:17] - Direito
Faixa 05	Invitation	Parte A” [01:24] – Esquerdo Parte A” [04:54] – Direito
Faixa 06	Quebra-Pedra	Solo Guitarra som de Flauta [02:44] Esquerdo Solo Guitarra som de Flauta [03:11] Direito
Faixa 07	Enseada	Parte A Tema [00:10] – Esquerdo Parte A Solo Sax [03:01] – Direito
Faixa 08	Serra do Mar	Solo Baixo [02:00] – Esquerdo Solo Sax [02:44] Centro Solo Guitarra [03:27] Direito
Faixa 09	Trecho de Zá Tum	Processamento MID SIDE
Faixa 10	Rumo Certo	Sincronização MIDI - AUDIO

Apêndice 02 - Transcrições

Jeanne

Victor Biglione

♩=63

A⁽⁹⁾ B^{(11)/A} E⁷M/G[#] C[#]m⁷(9) B⁽¹¹⁾

Guitarra limpa
Chorus + Reverb

Deixar soar

Teclado

8^{va} *Teclado toca somente na segunda vez

A⁽⁹⁾ B^{(11)/A} 1. E⁷M/G[#] C[#]m⁷(9) B⁽¹¹⁾

Teclado

8^{va} 1. Teclado entra

2. A⁷M A⁷M⁽⁹⁾

Teclado

2.

C[#]m⁷ G[#]₄⁷(9) A[#]₄⁷(9) B₄⁷(9) A⁷M A⁷M⁽⁹⁾

Teclado

full full full

C#m7 G#7(9) A#7(9) B7(9) B/E B6/E B/E B6/E B/E B6/E B/E

4 5 4 4 6 4 5 7 11 12 11 14 12 13

D/E D6/E D/E D6/E D/E D6/E D/E B/E B6/E B/E B6/E B/E B6/E B/E

13 14 9 10 9 12 10 11 11 9 7 9 8 9

D/E D6/E D/E D6/E D/E A#7(9) A7M A7M(9)

6 7 10 12 10 11 12 13 11 9 9

E7M(9) A7M(9)

12 12 9 11 11 9 11 9 10 11 9 9 12 11 14 7 4 5

G#m7 C#m7 C#m7/B A7M G#m7 A7M B7(9)

Guitarra e Sax Soprano uniss.

7 3 4 7 5 4 4 4 6 6 4 4 6 5 4 5 6 5 4 5

E7M(9) C#m7 C#m7/B A7M G#m7 B7(9) G#7(9) A#7(9)

Guitarra 2

Guitarra Sax soprano Bva

7 7 7 4 5 4 6 4 4 7 4 7 6 5 4 5 6 5 6 7 4

21 $B_4^7(9)$ E_2^7M

Deixar soar -----|

TAB: 4 4 5 5 7 (7) 0 7 8

23 $C^7M(9)$ E_2^7M

Deixar soar -----| Deixar soar -----|

TAB: 5 3 0 3 5 4 4 2 4 0 4

25 1. $*C^6(9)$ $B_4^7(9)$ 2. $C^6(9)$ $B_4^7(9)$

To Coda

Deixar soar -----| Deixar soar -----|

* A cifra refere-se ao acorde gerado pela guitarra.

TAB: 5 3 0 3 5 7 6 5 : 5 3 0 3 5

27 $A^7M(9)$

Solo de Saxofone soprano 16 Solo

TAB: 2 4 2 4 4 4

44 $C^{\#m7}$ $A^7M(9)$

full full full

TAB: 2 4 6 4 4 2 2 4 6 4 4 2 4 6 7 7 7 7 6

46 $G^{\#7}_4(9)$ $F^{\#7}M$

TAB: 6 8 6 7 9 6 9 8 11 9 8 9 8 8 6

48 **E[#]m7** **F[#]7M**

T
A
B

50 **G[#]7₄(9)** **A7M(9)**

T
A
B

52 **C[#]m7** **A7M(9)**

T
A
B

54 **G[#]7₄(9)** **F[#]7M**

T
A
B

56 **E[#]m7** **F[#]7M**

T
A
B

58 **G[#]7₄(9)** **D.C. al Coda**

T
A
B

Φ C7M(9) B7(4/9)

Deixar soar -----

T
A
B

5 3 0

B7(4/9)

Caça Níquel

Victor Biglione

♩ = 100

Guitarra 01

P.M.-----

T
A
B

1 2 3

1 3

5

Gtr.01

P.M.-----|

P.M.-----|

T
A
B

1 2 3

1 3

9

Gtr.01

⌘

P.M.-----|

T
A
B

1 2 3

1 3

Gtr.02

P.M.-----|

T
A
B

3 3 1 2 3

13

Gtr.01

P.M.-----|

T
A
B

1 2 3

1 3 2 2 6
4

Gtr.02

T
A
B

3 5 5
1 3 3

5 5 X X
3 3 X X

3 5 5
1 3 3

A
Eb7(9)

Gtr.01

Gtr.02

C7(9)

Gtr.01

Gtr.02

Eb7 F7

Gtr.01

Gtr.02

P.M.-----|

Gtr.01

P.M.-----|

33 3

Gtr.01

P.M.-----|

T
A
B

1 2 3 | 5 3 X X | 3 5 5 | 3 X 3 6

1 3 | 3 2 4

37 A Eb7(9)

Gtr.01

T
A
B

7 8 | 8 6 8 5 6 | 5 6 8 6 8 | 6 8 6 (6)

Gtr.02

T
A
B

8 6 8 8 5 | 6 8 6 8 5 6 | 5 6 8 5 6 4 | 5 6 4 (4)

41 C7(9)

Gtr.01

T
A
B

(6) | 8 9 8 10 8 11 10 | 10 10 8 11 12 | 10 12 13 12 11 13

Gtr.02

T
A
B

(4) | 6 7 5 7 5 8 7 | 7 7 5 13 15 17 | 13 15 12 13 10 12

45 Eb7 F7

Gtr.01

T
A
B

15 18 | 8 6 8 5 6 | 8 5 6 8 3 5 6 3 | 3 5 6 3 (3)

Gtr.02

T
A
B

8 6 8 8 5 | 6 8 6 8 | 7 8 5 7 | 7 8 5 7 (7)

49 **B** Ab⁷M Gm⁷ Ab⁷M F⁷(9)

Gtr.01

T (3) 5 3 5 4 5 3 5 3 3 6 3 4 5 (5) 5 4 3 6 5 4 3

Gtr.02

T (7) 4 3 4 3 3 3 3 3 6 5 6 3 3 (3) 8 8 11 10 8 7 11

53 Eb⁷M Db⁷M **Fine**

Gtr.01

T (3) 3 4 5 4 5 6 5 6 5 8 5 6 5 4 3

Gtr.02

T (14) 6 3 4 3 4 5 4 5 3 4 3 6 5 4 3

57 1.

Gtr.01

P.M.-----4

T 1 2 3 1 3

61

Gtr.01

T 1 2 3 1 3

Gtr.02

T 5 3 5 5 5 3 5 3 X 1 2 3

65 5

2.

C7(9)

Gtr.01

Solo

Gradual bend

T
A
B

69

Gtr.01

1/2 full full full 1/2

T
A
B

73

Gtr.01

tr Eb7(9)

tr

full full

T
A
B

77

Gtr.01

(8) C7(9)

full 1 1/2 full full

T
A
B

81

Gtr.01

3 1/2 full

Ab7M Gm7

T
A
B

85

Gtr.01

Fm7 Gm7 Ab7M Gm7

T
A
B

89

Gtr.01

Fm7 G7(13b) C7(9)

full full 1/2

T
A
B

Gtr.01

93

6

6

6

T A B

9 7 10 9 8 10 7 6 5 8 7 6 7 5 2 4 5 2 5 4 3 5 3 6 3 4 5 8 5 6 7 5 7 6 5 7

Gtr.01

97

Eb7(9)

3 3

T A B

3 5 3 5 7 5 5 5 8 7 6 8 6 5 3 5 3 1 3 0 8 6 6 5 3 1 3 0

Gtr.01

101

C7(9)

1/2 1/2

T A B

1 3 1 3 3 1 3 5 3 5 3 4 4 3 2 3 2 3 2 3

Gtr.01

105

Ab7M Gm7

T A B

x 8 9 8 10 8 11 13 8 10 11 10 8 10 8 9 11

Gtr.01

109

Fm7 Gm7 Ab7M Gm7

full

T A B

8 7 10 7 8 10 7 8 10 11 10 8 10 8 11 8 8 10 8 10 8 10 10 8

Gtr.01

113

Fm7 G7(13b)

full full full

T A B

10 10 8 10 11 8 11 8 13 13 13 13

Gtr.01

117

2 2

P.M.

T A B

9 8 9 8

122

Gtr.01

P.M.-----

T
A
B

126

Gtr.01

P.M.-----

T
A
B

130

Gtr.01

P.M.-----

T
A
B

134

Gtr.01

P.M.-----

T
A
B

138

Gtr.01

16

P.M.-----

16

T
A
B

157

Gtr.01

P.M.-----

T
A
B

161

Gtr.01

P.M.-----

T
A
B

D.S. al Fine

Rumo Certo

Victor Biglione

Guit.

Com Delay = 3
Rubatto
Harm.-----|

<12> <12> <4> <5>

5 $\text{♩} = 72$ E² E^{(9)/G#}

9 A₂⁶ B⁴⁽⁹⁾

13 E² E^{(9)/G#}

Guit

17 A₂⁶ B⁴⁽⁹⁾

Reverb e delay
Controle volume

14 12

Sax.

21 E² E^{(9)/G#} 3

25 A₂⁶ B⁴⁽⁹⁾

Guit

29 E² E^{(9)/G#}

Guitarra c/ Chorus
Deixar soar-----| *Deixar soar*-----|

T A B 0 6 0 6 0 4 4 4 (4)

Sax.

33 A_2^6 $B^4(9)$

Guit *Deixar soar* ----- | *Deixar soar* ----- | *Com Distorção*

Sax.

37 E^2 $E(9)/G\#$ $D\#m^7(11)$

Guit

41 $F\#/A\#$ A_2^6 E^2

Guit

$E(9)/G\#$ A_2^6 $B^4(9)$ 1. E^2

Guit

$E(9)/G\#$ A_2^6 $B^4(9)$

Guit

2. $C\#m^7$ C^7M $D\#m^7$ $C\#^7(9)$ A^7M

Guit *Sax soprano
dobra melodia*

A#⁷₄(9) G#m⁷(11) F#m⁷ C#m⁷(11) C#m⁷(11)

Guit

T
A
B (11) 13 11 10 11 11 13 12 (12) 11 12 11 14 11 13 14

C⁷M D#m⁷ C#⁷₄(9) A⁷M A#⁷₄(9)

Guit

T
A
B (14) 11 13 14 12 13 12 11 (11) 12 11 13 11 (11) 13 11 10

G#m⁷(11) F#m⁷ C#m⁷(11) B⁷₄(9)

Guit

T
A
B 11 11 13 12 (12) 11 12 11 12 11 9 9 (9) 11 9 7

72 E² E(9)/G#

Guit

T
A
B (7) 0 0 4 0 0 4

76 A⁶ B⁴(9) G#⁷(13b)

Deixar soar.....

Guit

T
A
B 4 1 0 2 0 0 0 2 (2) 6

97 A7M(9) Com Fig.04 C7M

T
A
B

101 B7(9) Com Fig.05 G#7(13b)

T
A
B

104 C#7(9) Com Fig.06

T
A
B

106 E4(9)

T
A
B

110 Com Fig.07 C#7(9)

T
A
B

FIG.04

T
A
B

FIG.05

T
A
B

FIG.06

T
A
B

FIG.07

T
A
B

Com Fig.08

114

117 $E_4^{7(9)}$

119

121 $A_7^M(9)$ Com Fig.09 C_7^M

125 $B_4^{7(9)}$ E^2 Com distorção

129 $E(9)/G\#$ $A^2(6)$

FIG.08

FIG.09

Guit

133

$B_4^{7(9)}$ E^2

T
A
B

Guit

137

$E^{(9)/G\#}$ A_2^6

T
A
B

Guit

$B_4^{7(9)}$ C^7M $D\#m^7$ $C\#_4^{7(9)}$ A^7M

*Sax soprano
dobra melodia*

T
A
B

Guit

$A\#_4^{7(9)}$ $G\#m^7(11)$ $F\#m^7$ $C\#m^7(11)$ $C\#m^7(11)$

T
A
B

Guit

C^7M $D\#m^7$ $C\#_4^{7(9)}$ A^7M $A\#_4^{7(9)}$

T
A
B

$G^{\#m7(11)}$ $F^{\#m7}$ $C^{\#m7(11)}$ $B^7_4(9)$

157

E^2 $E^{(9)/G^{\#}}$

161

$D^{\#m7(11)}$ $F^{\#}/A^{\#}$ A^6_2

165

E^2 $E^{(9)/G^{\#}}$ A^6_2 $B^4(9)$

169

E^2 $E^{(9)/G^{\#}}$

173

A^6_2 $B^4(9)$

177

E^2 $E^{(9)/G^{\#}}$

181

A^6_2 $B^4(9)$

21 **D#m7** Com figura 01 **C#m7** **G#m7** **F#₄⁷(9)**

25 **E7M** **B/D#** **E7M** Com figura 02

29 **C#m7** **G#m7** **F#₄⁷(9)**

33 **D#m7** Com figura 01 **C#m7** **G#m7** **F#₄⁷(9)**

37 **E7M**

Interlúdio
Som limpo com Chorus
Deixar soar

Figura 01

Figura 02

41

Deixar soar -----|

TAB: 3 0 | 4 3 0 | 3 0 | 4 3 0

BAB: 0 2 4 (4) | 4 3 4 (4) | 4 2 0 (0) | 4 3 4

45

B A(1#) E7M/G#

Com distorção

TAB: 3 0 | 4 6 | 4 2 | 7 5 | 4 2

BAB: 2 4 | 2 4 | 2 4 | 2 4 | 2 4

49

B/F# E7M D#4(9) E#4(9) G4(9) G#4(9)

TAB: 9 7 | 4 5 4 6 4 3 | 6 3 3 4 | 5 5 4 6

BAB: | | | |

53

A(1#) E7M/G#

TAB: 4 2 | 7 5 | 4 2

BAB: | | |

57

B/F# E7M D#4(9) E#4(9) C#4(9) D#4(9) B4(9) C#4(9)

TAB: 9 7 | 4 5 4 6 4 3 | 6 3 4 | 6 2 4

BAB: | | | |

61

TAB: (4) | (4) | 2 4 | 2 4

BAB: | | | |

65

TAB: 2 4 | 2 3 4 | 2 4 2 | 2 4 2 | 4 2 3

BAB: | | | |

69

73

77

81

F#₄⁷⁽⁹⁾

85

C#m⁷ G#m⁷ F#₄⁷⁽⁹⁾
Com figura 03

Figura 03

89 C#m7 G#m7 F#⁷₄(9)
Com figura 03

TAB: 2 4 2 4 6 | 4 4 4 6 4 6 8 | 7 7 9 full | 9 7 9 9 full

93 C#m7 G#m7 D#⁷(10b)

TAB: (11) 9 7 9 7 | 7 7 5 1/2 | 4 5 4 6 4 5 4 7 | 6 4 6 7 4 5 7

97 F#⁷₄(9)
Com figura 03

TAB: (7) 4 6 6 full 6 4 | 6 6 full 6 4 6 | 4 6 | 3 4 5

101 C#m7 G#m7 F#⁷₄(9)
Com figura 03

TAB: 6 5 4 7 6 7 4 5 | 4 7 6 4 8 6 4 7 | 6 4 3 6 4 2 | (2) 4 2 4

105 C#m7 G#m7 F#⁷₄(9)

TAB: 6 4 2 4 2 | 6 4 4 4 4 | 6 8 | 7 9 7 9 7 8 9

109 C#m7 G#m7 D#⁷(10b)

TAB: 9 7 9 9 7 9 7 8 | 7 7 1/2 7 | (7) 5 4 5 4 6 | 7 4 5 7 5 4 6 4 5

6

113 E7M B/D#

T
A
B

117 E7M A6#(11#) G#m7

T
A
B

121 E7M B/D#

T
A
B

125 E7M A6#(11#) G#m7

T
A
B

129 F#4(9)

T
A
B

133 C#m7 G#m7 F#4(9)

T
A
B

137 C#m7 G#m7 F#7(9)

141 C#m7 G#m7 D#7(10b)

145 F#7(9)

149 C#m7 G#m7 F#7(9)

153 C#m7 G#m7 F#7(9)

157 C#m7 G#m7 D#7(10b)

161

E7M B/D#

7 6 9 8 6 8 9 7 9 7 9 7 7

9 11 16 14

165

E7M A6#(11#) G#m7

3 7 14 14 16 18 19 16 19 19 16 19 19 16

169

E7M B/D#

16 19 16 18 16 18 18 16 19 19 18 19 17 16 19 16

173

E7M A6#(11#) G#m7

16 17 17 16 18 16 19 18 18 16 18 18 16 16 (16)

178

F#4(9) C#m7 G#m7

5 7 7

182 $F\#_4^7(9)$ $C\#m^7$ $G\#m^7$

186 $F\#_4^7(9)$ $C\#m^7$ $G\#m^7$

190 $D\#7(10b)$

194 $F\#_4^7(9)$ $C\#m^7$ $G\#m^7$

198 $D\#7(10b)$

208 E^7M

212 $B/D\#$ E^7M $A6\#(11\#)$

216 $G\#m^7$ E^7M

220 $B/D\#$ E^7M $A6\#(11\#)$

224 $G\#m^7$

228 A(1#) E7M/G# B/F#

T
A
B

232 E7M D#7(9) E#7(9) G7(9) G#7(9)

T
A
B

236 A(1#) E7M/G# B/F#

T
A
B

240 E7M D#7(9) E#7(9) C#7(9) D#7(9) B7(9) C#7(9)

T
A
B

244

T
A
B

248

T
A
B

256

T
A
B

260

C#m7 G#m7 F#7(9)

T
A
B

264

D#m7 Com figura 01 C#m7 G#m7 F#7(9)

T
A
B

268

E7M B/D# E7M Com figura 02

T
A
B

272

C#m7 G#m7 F#7(9)

T
A
B

276

D#m7 C#m7 G#m7 E7M

T
A
B

Figura 01

T
A
B

	7	7
A	6	6
B	6	6

Figura 02

T
A
B

	3	4	4	4
A	3	4	4	4
B	3	4	4	4

281

Deixar soar -----| Deixar soar -----

T
A
B

(11) (11)

(4) 4 3 0 4 | 3 0 4 | 4 3 0 4 | 3 0 4

(4) 2 0 (0) 0 2 4

285

-----|

12X - Fade out

T
A
B

(4) 4 3 0 4 | (4) 3 0 4 | 4 3 0 4 | 3 0 4 6 4

(4) 2 0 (0) 2 4

25 Ebm7M(9) Cb7(11#)

TAB: 10 11 13 13 11 14 13 11 8

27 F7(10b) Bb7(10b)

TAB: 8 10 8 8 8 11 13 11 13 13 12 14 12

29 Ebm7(M) Com riff 01

TAB: 14 15 20

33 Cm7(11) Bend Gradual

TAB: 9 12 13 12 11 13 11 13 13 12 11 10 8

37 F7(13) Bb7(13) Ligar Oitavador

TAB: 10 10 8 10 8 16 10 8 9 7 6 7 8 9 8 7 7 8 7

39 Ebm7(M) Desligar Oitavador

TAB: 13 13 11 14 14 11 14 11 14

40

T
A
B

41

Ab⁷(13) Db⁷(11#)

p *mf*

T
A
B

43

C#m⁷ F#⁷(13)

T
A
B

44

Bm⁷M

T
A
B

45

Bm⁷ E⁷(10b)

T
A
B

46

Am⁷

T
A
B

47 **D7(9b)**

Musical notation for measure 47, featuring a treble clef and a guitar tablature below. The treble clef staff shows a melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The tablature shows fret numbers 10 and 8 on the high strings, and 5, 7, 5, 3, 5, 3, 6, 5 on the lower strings. A dynamic marking of *p* is at the beginning, and *mf* appears later. A sixteenth-note triplet is marked with a '6' and an accent. A half-step slide is indicated by '1/2' with an arrow.

48 **Gm7**

Musical notation for measure 48, featuring a treble clef and a guitar tablature below. The treble clef staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The tablature shows fret numbers 5, 5, 3, 2, 2, 0, 7, 8, 7, 6, 5, 5, 8, 5, 6. A dynamic marking of *mf* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. A half-step slide is indicated by '1/2' with an arrow.

49 **Em⁷_{5b}**

Musical notation for measure 49, featuring a treble clef and a guitar tablature below. The treble clef staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The tablature shows fret numbers 6, 5, 8, 7, 7, 5, 7, 8, 7, 8. A dynamic marking of *mf* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. A half-step slide is indicated by '1/2' with an arrow.

50 **D7(10b)** **G7(13b)**

Musical notation for measure 50, featuring a treble clef and a guitar tablature below. The treble clef staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The tablature shows fret numbers 6, 5, 4, 3, 5, 4, 5, 3, 5, 4, 4, 4, 6, 4, 6, 6, 4, 4, 4, 3. A dynamic marking of *mf* is present. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. A sixteenth-note triplet is marked with a '9'. A dynamic marking of *mf* is present.

51 **Com Riff 01 - 2,5 compassos**

Musical notation for measure 51, featuring a treble clef and a guitar tablature below. The treble clef staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The tablature shows fret numbers 5, 13, 16, 15, 14, 13, 11, 10, 10, 8, 11, 8, 10, 8, 10, 8, 8, 10, 8, 10, 12, 11, 13, 11, 13, 15, 18, 16. A dynamic marking of *mf* is present. A sixteenth-note triplet is marked with a '3'. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. A dynamic marking of *mf* is present. A full barre is indicated by 'full' with an arrow. A half-step slide is indicated by '1/2' with an arrow.

53 **F7(13)**

Musical notation for measure 53, featuring a treble clef and a guitar tablature below. The treble clef staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The tablature shows fret numbers 13, 11, 13, 10, 11, 12, 10, 13, 12, 7. A dynamic marking of *mf* is present. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A dynamic marking of *mf* is present.

54 **Bb7(13)** *Ligar Oitavador* *Esbarra corda G*

T
A
B

55 **Ebm7(M)** **Ab7(13)**

T
A
B

56 **Ebm7** **Ab7(13)**

T
A
B

57 **Ebm7** **Ab7(13)**

T
A
B

58 **Db7(11#)**

T
A
B

59 **C#m7** **F#7(13)**

T
A
B

7

Bm⁷M

(8)

60

T
A
B

Bm⁷ E⁷(10_b)

61

T
A
B

Am⁷M

62

T
A
B

Am⁷ D⁷(9_b) Gm⁷

63

Desligar Oitavador

T
A
B

Em⁷_b D⁷(10_b) G⁷(13_b)

65

T
A
B

Cm⁶(9)

67

T
A
B

69 Cm7(9) Fb6#(9#)

T
A
B

71 Ebm7M(9) Cb7(11#)

T
A
B

73 F7(10b) Bb7(10b)

T
A
B

75 Ebm7M

T
A
B

50 segundos

Bateria e teclado continuam
Fade out

33 Ebm Ebm7M Ebm7 Ebm6 Ebm7_b | Eb7(9)

37 | 2. Eb7(9) Ab4(9) Ab7(9) Ab4(9) Ab7(9) Abm7(9) Ebm/Ab

41 Ab4(9b)

46 A4(9) A7(9) A4(9) A7(9) Am7(9) Em/A A4(9b)

50 | 1. A4 Am7(11) A4 Am7(11) | 2. D

54 E Am7

Deixe soar -----| Deixe soar -----|

58 2.

Deixe soar -----|

TAB (7/7/5) 5 7 7 5 2

62

Solo Teclado

Deixe soar

TAB 8 9 9 2

66

Deixe soar

Harm.-----|

TAB 7 7 7 11

78 Db 7(9)

Solo com timbre de flauta
* soando uma oitava acima do som da guitarra.

TAB 6 6 6 4 4 6 (6) 4 7

80

TAB

82 E 7(9)

TAB 9 1/2 9 1/2 9 1/2 9 1/2 9 1/2 9 1/2 9 7

84

T 7 7 6 7 7 6 7 7 6 7 9 | 6 9 7 7

A B

C₄⁷⁽⁹⁾

86 8^{va}

T 13 12 10 13 12 11 13 10 11 10 13 | 12 10 9 12 10 8 12 10 9 12 10

A B

C₄⁷⁽⁹⁾

88 (8)

T 13 15 11-12 12-13 11-12 12-13 9-10 10-11 6-8 8-10

A B

C₄⁷⁽⁹⁾

90

T 11 9 8 10 11 10 8 10 11

A B

Ab₄⁷⁽⁹⁾ Ab⁷⁽⁹⁾ Ab₄⁷⁽⁹⁾ Ab⁷⁽⁹⁾

92

T 11 9 11 9 11 11 9 11 13 11 14 14 14

A B (11) 9 11 9 11 11 9 11 13 11 14 14 14

Abm⁷ Ab⁷ Ab₄^{7(9b)}

94

T 11 11 10 9 12 11 9 11 11 11 10 9 8 9 8 9 8 9

A B

Db₄⁷⁽⁹⁾

108 *Abm7* *Ab₂⁷* *Ab₄⁷(9b)*

TAB: 6 9 9 10 | 13 11 13 11 13 | (13) 11 13 13 12 15 16

112

TAB: 13 11 13 11 13 | (13) 11 13 | 8 | 8

122 *C⁷(13)* *Ab* *Bb* *C⁷* *C⁷* *Ab* *Bb* *C⁷*

TAB: 8 8 8 6 10 8 6 | 14 8 9 7 9 8 | 8 8 8 6 10 8 6 | 10 8 9

126 *F⁷* *Fm⁷* *C⁷* *Ab* *Bb* *C⁷*

TAB: 10 8 10 8 8 10 8 | 10 8 10 | 8 8 8 8 11 10 8 11 | 10 8 9 7 9 8

130 *C⁷* *Ab* *Bb* *C⁷* *F⁷* *Fm⁷*

TAB: 8 8 8 11 10 8 11 | 10 8 9 | 10 8 10 8 8 10 8 | 10 8 10 8 11

134 *C⁷* *Db⁷* *C⁷* *C⁷* *Db⁷* *C⁷*

TAB: 8 8 9 8 11 | 8 8 8 11 | 8 8 9 8 11 | 8 8 8 11

138 C7 Db7 C7

8 8 9 8 11 8 8 7 6 7 5 8 8 8 11 13 11 13 13 12 11

142

12 13

ENSEADA

VICTOR BIGLIONE

♩=49

$C\#_4^7(9)$ (4)

A $E_4^7(9)$ $E(6/9b)$ $A/C\#$ $F\#m^7M$ $B_4^7(9)$

$Bbm^7(9)$ $Ebm^7(9)$ Eb/G $F_4^7(9)$ $F(6/9b)$

D_b/F C/Bb G_b^7M D_b/F $E_4^7(9)$ $E(6/9b)$

$A^7M(11\#)$ 1. $A/C\#$ **B** $E_4^7(9)$ $E(6/9b)$ $F\#m^7(9)$

$D\#m^7(11)$ $G\#_4^7(9)$ $G\#6(9b)$ $E_5^7M_{\#}$ $C\#m^7$

25 **B⁷M⁽⁹⁾/D[#]** **C[#]/E[#]** **E⁷M** **F[#]7^M_{5[#]}**

TAB: 7 6 4 6 4 | 2 4 6 6 | 4 4 6 3 6 3 | 3 3 1 3

29 **F[#]7^M⁽¹³⁾** **A/C[#]** **B⁷** **E⁷₄⁽⁹⁾** **E⁶⁽⁹⁾_b** **F[#]m⁷⁽⁹⁾**

Sax soprano
dobra a melodia

TAB: 12 9 10 10 | (10) 9 (9) 10 12 12 12 | 12 12 12 10

33 **E^bm⁷⁽¹¹⁾** **A^b7⁽⁹⁾** **A^b6⁽⁹⁾_b** **D^b7^M₂** **D^b7⁽⁹⁾₄**

TAB: 9 9 9 | 9 7 6 6 5 4 | 4 7 7 6 6 | (6) 6 4 6 3

37 **E^b/G** **G^b7^M⁽¹³⁾** **D^b7^M₂** **D^b7⁽⁹⁾₄**

TAB: 4 | 9 7 5 7 | (7) 6 6 | 6 4 6 3

41 **E^b/G** **G^b7^M⁽¹³⁾** **F^m7** **B^bm⁷**

TAB: 4 6 6 4 | 6 5 3 | (3) 5 1 | 4 3 6

45 **E^bm⁷** **F^m7** **A/C[#]** **C** **E⁷M/B**

Melodia
Só o violão

TAB: (1) 3 4 4 | (6) | (6) 6 4 5 7 5 | 4 4 6 4

49 A^7M $G^{\#7(13b)}$ $C^{\#m7(11)}$ $F^{\#7_4(13)}$ $B^7_4(9)$

53 Am^6 $A^7M(9)/C^{\#}$ E^7M/B

57 A^7M $G^{\#7(13b)}$ $C^{\#m7(11)}$ $F^{\#7_4(13)}$ $B^7_4(9)$

61 $C^{\#7_4(9)}$ $E^7_4(9)$ $E^{6(9b)}$ $A/C^{\#}$ $F^{\#m7M}$

Solo sax

65 $B^7_4(9)$ $B^{\flat m7(9)}$ $E^{\flat m7(9)}$ E^{\flat}/G

69 $F^7_4(9)$ $F^{6(9b)}$ D^{\flat}/F C/B^{\flat} $G^{\flat 7M}$ D^{\flat}/F

73 $E^7_4(9)$ $E^{6(9b)}$ $A^7M(11^{\#})$ Am^6 $A^7M(9)/C^{\#}$

Solo

89 $C^{\#m7(9)}$ $F^{\#7}_4(13)$ $B^7_4(9)$

T
A
B

91 Am^6 $A^7M(9)/C^{\#}$

T
A
B

93 E^7M/B

T
A
B

95 A^7M $G^{\#7}(13b)$

T
A
B

97 $C^{\#m7(9)}$ $F^{\#7}_4(13)$ $B^7_4(9)$

T
A
B

Fade out

99 Am^6

T
A
B

fade

SERRA DO MAR

VICTOR BIGLIONE

Allegro ♩=132

7 segundos

Riff 01

Fade in com loop de teclado.

Deixe soar
Som limpo com Chorus

3

Fim Riff 01

5

1.2. 3.

Som limpo com Chorus
oitavador 8vb

7

E E⁷M₂ C[#]m⁷ C[#]₄⁷(9)

9

A A⁷M₂ A A⁷M₂

11

E E⁷M₂ C[#]m⁷ C[#]₄⁷(9)

13 $D7^{(11\#)}$ 1.

T
A
B

15 Com Riff 01 - 2 vezes

T
A
B

17

T
A
B

19 2. $C\#m$ $A^{(9)}$

T
A
B

21 $C\#m^7$ $C\#m^7(9)$

T
A
B

23 $C\#m^7$ $C\#m^7(9)$ E^2 E^7M_2

T
A
B

25 E^2 E^7M_2 $F\#^7_4(9)$

Sax soprano
dobra melodia 8va

T
A
B

27 D/A E/B

29 D7M E B(11) A(9)

31 G6 A(9) 1. B(11) A(9) C7M

33 2. B(11) A(9) C7M

35 B(11) A(9)

Só a guitarra ----- *Sax soprano
dobra melodia 8va*

37 G6 A(9) B(11) A(9) C7M

44 Harmonia Seção de solos E E7M A₄⁷⁽⁹⁾ A₄⁷⁽⁹⁾

Primeira vez solo Baixo
Segunda vez solo sax soprano

48 E E7M C#m7 C#m7(11) D7(11#) D7(11#)

52 E E7M A₄⁷⁽⁹⁾ A₄⁷⁽⁹⁾

56 E E7M C#m7 C#m7(11) D7(11#) D7(11#)

60 F#₄⁷⁽⁹⁾ F#₄⁷⁽⁹⁾ C7M C7M

64 F#₄⁷⁽⁹⁾ F#₄⁷⁽⁹⁾ C7M C7M

68 E E7M

Solo

70 A₄⁷⁽⁹⁾

72 E C#m7 C#m7(11)

74 $D7^{(11\sharp)}$ 5

76 E $E7^M$

78 $A_4^{7(9)}$

80 $E7^M$ $C\sharp m7$ $C\sharp m7^{(11)}$

82 $D7^{(11\sharp)}$

84 $F\sharp_4^{7(9)}$

86 C⁷M

T
A
B

88 F[#]₄⁷(9)

T
A
B

90 C⁷M

T
A
B

98

T
A
B

100 E E⁷₂ M C[#]m⁷ C[#]₄⁷(9)

T
A
B

102 A A⁷₂ M A A⁷₂ M

T
A
B

118 **B⁽¹¹⁾** **A⁽⁹⁾** **G⁶** **A⁽⁹⁾**

T
A
B

120 **B⁽¹¹⁾** **A⁽⁹⁾** **C⁷M**

T
A
B

122 **B⁽¹¹⁾** **A⁽⁹⁾** **G⁶** **A⁽⁹⁾**

T
A
B

124 **B⁽¹¹⁾** **A⁽⁹⁾** **G⁶** **A⁽⁹⁾**

Só a guitarra -----|

T
A
B

126 **B⁽¹¹⁾** **A⁽⁹⁾** **G⁶** **A⁽⁹⁾**

*Sax soprano
dobra melodia 8va*

T
A
B

128 **B⁽¹¹⁾** **C⁷M**

T
A
B

130 **B⁽¹¹⁾** **A⁽⁹⁾** **G⁶** **A⁽⁹⁾**

T
A
B

132 **B⁽¹¹⁾** **C⁷M**

T
A
B

134

Com Riff 01 - 4 vezes - fade out

136

138

full full

140

14 segundos

Fade out - loop teclado