



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

**IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO**

**CINCO PEÇAS DE PIXINGUINHA ARRANJADAS PARA  
VIOLÃO SOLO**

Salvador

2018

**IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO**

**CINCO PEÇAS DE PIXINGUINHA ARRANJADAS PARA  
VIOLÃO SOLO**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contemplando o Memorial; o artigo; os relatórios finais; o produto final, como requisitos para obtenção do grau de mestre em música na área de criação e interpretação musical.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ulloa

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

R822 Rosário, Igor Vasconcelos do  
Cinco peças de Pixinguinha arranjadas para violão solo / Igor  
Vasconcelos do Rosário.- Salvador, 2018.  
74 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ulloa  
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade  
Federal da Bahia. Escola de Música, 2018.

1. Violão - Arranjo (Música). 2. Música popular brasileira. 3.  
Compositores brasileiros. 4. Pixinguinha, 1897-1973. I. Ulloa,  
Mario. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.63



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO** intitulado "Cinco Peças de Pinguinha Arranjadas para Violão Solo" **foi aprovado.**

Dr. Mario Enrique Ulloa (orientador)

Dr. Robson Barreto Matos

M.e Vladimir Bomfim Primo

Salvador, 12 de setembro de 2018

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais: Yolanda e Antônio por sempre apoiarem as minhas escolhas profissionais.

A minha irmã, Emille, que também me ajudou nessa minha trajetória como estudante de música.

A minha namorada, Diana, que em diversas vezes leu e corrigiu os meus textos.

Ao meu orientador Mario Ulloa, pela paciência e orientação.

Ao professor Robson Barreto, por me dar dicas de como usar o *software Finale*, programa de edição musical.

A todos os professores do PPGPROM, por toda a atenção e disponibilidade durante o programa.

E por fim, a Fundação de Amparo a Pesquisa – FAPESB, pelo apoio e investimento na minha qualificação profissional.

ROSÁRIO, Igor Vasconcelos. Cinco peças de Pixinguinha arranjadas para violão solo. 74 f. 2018. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## **RESUMO**

Neste Trabalho de Conclusão Final/Memorial apresento o processo da pesquisa e os resultados obtidos durante o Mestrado Profissional da UFBA, que teve como objetivo arranjar e editar cinco músicas de Pixinguinha para violão solo. Início contando a minha trajetória até o ingresso no programa. Trato das disciplinas cursadas e apresento os relatórios das práticas supervisionadas. O arranjo da Valsa Ignez do compositor Pixinguinha é o objeto de estudo do artigo, em que discuto questões referentes à harmonia, contraponto e condução de vozes. Ao final faço breves comentários acerca dos cinco arranjos produzidos, trazendo em seguida o produto final, isto é, a minha edição das partituras.

**Palavras-chave:** Violão. Arranjo. Pixinguinha. Ignez.

ROSÁRIO, Igor Vasconcelos. Five Pixinguinha Pieces Arranged for Solo Guitar. 74 f. 2018. Final Conclusion Work (Professional Master's) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2018.

### ***ABSTRACT***

In this Final / Memorial Conclusion Paper I present the research process and the results obtained during the UFBA Professional Master's Degree, which aimed to arrange and edit five songs by Pixinguinha for solo guitar. Start counting my path until joining the program. I deal with the subjects studied and present the reports of supervised practices. The arrangement of Ignez's waltz by composer Pixinguinha is the object of study of the article, in which I discuss issues related to harmony, counterpoint and conduction of voices. At the end I make brief comments about the five arrangements produced, and then the final product, that is, my edition of the scores.

**Keywords:** Guitar. Arrangement. Pixinguinha. Ignez.

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Exemplo 1</b> - Ponte para o novo andamento.....	20
<b>Exemplo 2</b> - Acelerando ao andamento inicial.....	20
<b>Exemplo 3</b> - Trecho da edição do IMS.....	21
<b>Exemplo 4</b> - Trecho com as vozes.....	21
<b>Exemplo 5</b> - Versão original.....	22
<b>Exemplo 6</b> - Versão do arranjo.....	22
<b>Exemplo 7</b> - Harmonia do interlúdio.....	23
<b>Exemplo 8</b> - Abordagem homofônica.....	24
<b>Exemplo 9</b> - Tratamento homofônico, com baixo arpejado.....	24
<b>Exemplo 10</b> - Original do IMS.....	25
<b>Exemplo 11</b> - Tratamento polifônico (comp. 64 ao 68).....	25
<b>Exemplo 12</b> - Padrão semelhante.....	26
<b>Exemplo 13</b> - Imitação a Oitava.....	26
<b>Exemplo 14</b> - Imitação livre.....	27



# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
1.2 <i>O MESTRADO PROFISSIONAL</i> .....	10
1.2.1 Semestre 2016.1 .....	10
1.2.2 Semestre 2016.2 .....	11
1.2.3 Semestre 2017.1 .....	12
1.2.4 Semestre 2017.2 .....	13
<b>2 ARTIGO - PROCESSOS DE ARRANJO PARA VIOLÃO NA VALSA IGNEZ DE PIXINGUINHA</b> .....	<b>14</b>
2.1 <i>PIXINGUINHA E O CHORO</i> .....	15
2.2 <i>INÉDITAS E REDESCOBERTAS</i> .....	17
2.3 <i>CONCEITO DE ARRANJO</i> .....	18
2.4 <i>ELABORAÇÃO DO ARRANJO</i> .....	19
2.4.1 Tonalidade .....	19
2.4.2 Estrutura formal .....	19
2.4.3 Harmonia .....	20
2.4.4 Texturas abordadas no arranjo .....	23
2.5 <i>CONCLUSÃO</i> .....	28
<b>3 RELATÓRIOS DAS PRÁTICAS SUPERVISIONADAS</b> .....	<b>30</b>
<b>4 PRODUTO FINAL - OS CINCO ARRANJOS</b> .....	<b>47</b>
4.1 <i>IGNEZ</i> .....	47
4.2 <i>PASSINHA</i> .....	47
4.3 <i>NOSTALGIA AO LUAR</i> .....	48
4.4 <i>O VIVAS BRINCANDO</i> .....	48
4.5 <i>RECORDAÇÕES</i> .....	49
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>51</b>
<b>ANEXO A - Partituras dos Arranjos</b> .....	<b>52</b>

# MEMORIAL

## 1 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o violão se deu aos 12 anos de idade. Meu pai tinha acabado de comprá-lo para ele próprio aprender, mas, vendo o meu interesse pelo instrumento, me pôs logo aos cuidados da professora Neire Bento, uma amiga da família. Com ela tive aulas de teoria e violão durante três anos. O conteúdo inicial era canções de bandas de rock nacional e internacional. Aos poucos, ela me introduziu a alguns compositores do violão, como Francisco Tárrega (1852 – 1909), Agustín Barrios (1885 – 1944), João Pernambuco (1883 – 1947), Dilermando Reis (1916 – 1977).

Aos 16 anos me aproximei das músicas de Xangai, Elomar, Geraldo Azevedo e Vital Farias, através do disco intitulado “Cantoria”. Ouvi também João Bosco, Djavan, Edu Lobo, Tom Jobim, Gilberto Gil, Caetano Veloso, todos eles tratando o violão com bastantes sutilezas musicais. Esses autores despertaram meu interesse em tentar arranjar, ainda que de forma muito elementar, algumas das suas canções. Naquela época, empenhei-me em arranjar a canção “Oceano” de Djavan, sem nem mesmo saber por onde começar, tocando um acorde e tentando inserir a melodia – uma tentativa não muito bem sucedida.

A música fazia parte integral do meu dia a dia, então, foi natural o meu interesse em fazer um curso superior nessa área, o que ocorreu em 2009, aos 23 anos, quando ingressei na Universidade Federal da Bahia (UFBA) no curso de instrumento, classe do Prof. Dr. Mario Ulloa. Novos padrões me foram apresentados, um novo repertório, uma nova consciência sobre a técnica do instrumento, postura, unhas, sonoridade, leitura à primeira vista, estratégias de estudo, além de outras disciplinas inerentes ao curso como Harmonia, Contraponto, Percepção. Com tanto assunto para absorver, aquele interesse inicial em arranjar (e compor) ficou em segundo plano; apenas em 2015, já com o diploma de bacharel e com mais tempo disponível, minha vontade em arranjar retornou.

Ainda depois de formado, frequentei – como aluno especial – as disciplinas Introdução à Instrumentação musical, Composição I e Arranjo, ministradas pelo Prof. Dr. Wellington Gomes. Nessas aulas estudei distintos aspectos sobre tessituras dos

instrumentos, suas qualidades sonoras, possíveis combinações timbrísticas entre eles, bem como algumas técnicas composicionais. Fiz minha primeira composição para uma grande formação instrumental que foi lida pela Orquestra Sinfônica da UFBA (OSUFBA), juntamente com o meu arranjo da música “Baby”, de Caetano Veloso. Utilizando os conhecimentos adquiridos nessas disciplinas, dei início aos meus primeiros arranjos para violão solo.

Posteriormente, tive conhecimento do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA (PPGPROM) e da sua linha de pesquisa, enfatizando a prática de performance musical. Em 2016, ingressei no PPGPROM, sob a orientação do Prof. Dr. Mario Ulloa. Por ter sido aprovado em primeiro lugar no processo seletivo, fui contemplado com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

## 1.2 O MESTRADO PROFISSIONAL

### 1.2.1 Semestre 2016.1

No primeiro semestre do curso defini os rumos do meu projeto de pesquisa. Desenvolvi também as bases teóricas para a feitura deste memorial e do artigo acadêmico como requisitos para o Trabalho de Conclusão Final. Com o meu orientador, estudei aspectos técnico-interpretativos de cada uma das peças escolhidas para os recitais do curso: “Sonatina” de Moreno Torroba (1891 - 1982); “*Quatre Pièces Brèves*” de Frank Martin (1890 – 1974); “Aquarelle” de Sergio Assad (1952 -).

Nesse semestre cursei as seguintes disciplinas:

“Estudos Bibliográficos e Metodológicos I”, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Amorim Filho. Nessa disciplina tive acesso a diversos formatos de textos relativos à pesquisa em música, e.g. artigos, resumos, traduções. As tarefas foram realizadas com o intuito de desenvolver a construção dos elementos pré-textuais (Capas, Resumos, Listas, Sumário), textuais (Introdução, Desenvolvimento, Conclusão) e os Pós-textuais (Referências, Glossário, Anexo). Houve também o incentivo à leitura de publicações e artigos em inglês, que foram interpretados em sala de aula.

Na disciplina “Estudos Especiais em Interpretação”, lecionada pelo Prof. Dr. Lucas Robatto, foi debatido o papel do músico na sociedade e no mercado de

trabalho, com leituras de textos de outras áreas como sociologia, psicologia e filosofia. Dentre os diversos textos trabalhados, os do sociólogo francês Pierre Bourdieu foram os mais influentes na elaboração de uma estrutura de tópicos (para um eventual artigo) que foi apresentada no fim do semestre. Essa estrutura teria que abordar aspectos – tratados por Bourdieu – como a construção, mapeamento e identificação de distintos públicos interessados em diversos gêneros musicais. Essa prática foi essencial para a construção do artigo intitulado “Processos de arranjo para violão na valsa ‘Ignez’ de Pixinguinha”, inserido neste Trabalho de Conclusão Final. Além disso, o Prof. Robatto propôs uma produção coletiva da turma sobre os campos de atuação profissional em música, baseada na experiência de cada aluno. Por meio de um pôster intitulado “Músico trabalha com o quê?” o produto foi apresentado no Primeiro Festival de Pesquisa em Música da UFBA, o PARALAXE, que ocorreu entre os dias 5 a 7 de dezembro de 2016.

Com o meu orientador Prof. Dr. Mario Ulloa, cursei as disciplinas “Oficina de Prática Técnico-Interpretativa” e “Preparação de Recital/Concerto Solístico”. A primeira disciplina foi uma continuação do trabalho já iniciado na graduação, que envolveu a prática diária do instrumento, abordando sonoridade, relaxamento consciente, postura e estudos técnicos avançados aliados a questões da interpretação musical como: possibilidades de digitação, que favoreceriam a fluidez do fraseado; análise da partitura; clareza entre as vozes; desenvolvimento de um pensar musical mais colorido (timbre, “pensamento orquestral”) e outras ideias com o objetivo de alcançar uma interpretação mais consistente. Já a disciplina “Preparação de Recital/Concerto Solístico” envolveu também estratégias para a condução do recital, a segurança na performance em público, a relação com a plateia, informações sobre as músicas e compositores apresentados.

### **1.2.2 Semestre 2016.2**

Na disciplina “Métodos de Pesquisa em Execução Musical”, ministrada pelos Profs. Dr. Lucas Robatto e Dra. Diana Santiago Fonseca, a discussão foi sobre a decodificação da obra musical do intérprete, a percepção do ouvinte e a relação de ambos no ato da performance/escuta. Deu-se continuidade à leitura de textos nas áreas de música, filosofia, sociologia, abordando os modelos atuais de pesquisa em música com ênfase na execução musical e, como tarefa final, foi solicitado um

projeto de artigo com um assunto que tivesse relação com o projeto de pesquisa de cada aluno.

Em “Estudos Especiais em Educação Musical”, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Filho Amorim, a proposta foi ensinar a compor na prática e mostrar que cada ato de compor é, em si, um aprendizado, uma evolução. Foram discutidos assuntos relativos à criação musical, abordando temas controversos como “autenticidade” e “inspiração”. No fim da disciplina, cada aluno entregou uma peça com sua respectiva descrição do processo composicional, porém, os distintos parâmetros para a construção delas (instrumentação, escalas maiores, menores, tons inteiros, estilo...) foram escolhidos por sorteio entre todos os colegas, gerando assim diversas peças – um exercício enriquecedor de composição musical coletivo.

Na disciplina “Pesquisa Orientada I”, meu orientador sugeriu restringir o número de arranjos, cinco no total. Esse número foi o ideal, pois se trata de um trabalho árduo que envolve distintos aspectos: criação dos arranjos, edição das partituras, inclusão de digitações, dedilhados e outros detalhes não menos importantes como *Layout* da página, espaçamento entre os pentagramas, dentre outros - aspectos esses que foram supervisionados pelo meu orientador. Ele também sugeriu pesquisar no Instituto Moreira Salles (IMS) – atual detentor do acervo de Pixinguinha – que lançou uma série de *songbooks* com peças do mestre do choro, dentre eles o *songbook* com o título, autoexplicativo, “Pixinguinha Inéditas e Redescobertas”. Desse álbum, selecionei as cinco peças “Ignez”, “Nostalgia ao Luar”, “Passinha”, “O Vivas Brincando” e “Recordações”.

### **1.2.3 Semestre 2017.1**

Na “Pesquisa Orientada II”, dei continuidade ao trabalho supracitado de arranjar e editar as cinco peças selecionadas. Cada arranjo feito eu o apresentava ao meu orientador para ele fazer comentários e corrigir eventuais equívocos na melodia, na harmonização, etc. Um caso exemplificativo foi o do arranjo de “O Vivas Brincando”: o Prof. Mario comentou que a melodia estava concentrada na região média do violão; eu deveria explorar outras regiões do instrumento trazendo maior interesse musical.

Participei do Festival de Música de Santa Catarina – FEMUSC, que ocorreu entre os dias 26 de janeiro e 4 de fevereiro de 2017. Nesse festival tive aulas com o violonista argentino Eduardo Isaac e pude me apresentar várias vezes no palco *Violão Plus*, um espaço reservado aos violonistas participantes do evento. Além disso, tive contato com outros músicos de diversas nacionalidades e formamos uma camerata de violões, sob a regência do Prof. Isaac, que se apresentou em uns dos palcos principais do festival. Fiz parte também do coro, formado entre os alunos do festival, que cantou a segunda sinfonia de Gustav Mahler junto com a orquestra formada igualmente por alunos, sob a regência do maestro Alex Klein. Essas experiências foram muito enriquecedoras e contribuíram para o aprimoramento dos meus conhecimentos violonístico-musicais.

Participei também da Mostra de Cordas Dedilhadas, um sarau organizado pelo violonista paulista Rafael Altro, que aconteceu no Museu de Arte da Bahia – MAB. Nessa ocasião pude testar dois dos novos arranjos em andamento (“Ignez” e “Nostalgia ao luar”), ocasião essa que muito contribuiu para melhor perceber quais detalhes dos arranjos funcionavam e quais não.

#### **1.2.4 Semestre 2017.2**

No semestre 2017.2 intensifiquei a produção dos arranjos, a edição e finalização, bem como a conclusão dos produtos apresentados ao fim do curso, que são o memorial juntamente com o artigo. Participei do projeto “Sextas musicais” no Museu de Arte da Bahia – MAB, ocasião essa em que apresentei um recital solo, com peças da minha autoria, arranjos de Pixinguinha e a “Aquarelle” de Sergio Assad. Ao término desse semestre, solicitei a dilatação do prazo de conclusão de curso, para corrigir eventuais erros na edição das partituras - ou até mesmo acrescentar algo nelas - e também para ter mais tempo na produção do Trabalho de Conclusão Final.

## 2 ARTIGO - PROCESSOS DE ARRANJO PARA VIOLÃO NA VALSA IGNEZ DE PIXINGUINHA

Igor Vasconcelos do Rosário

Universidade Federal da Bahia - PPGPROM

Orientador: Dr. Mario Ulloa

### **Resumo**

Este artigo apresenta um recorte da minha pesquisa, no Programa de Pós-Graduação de Mestrado Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em que elaborei cinco arranjos de músicas inéditas e redescobertas de Pixinguinha para violão solo. Selecionei uma peça, a Valsa “Ignez”, para comentar acerca do processo criativo e sobre as escolhas feitas, em se tratando da harmonia, condução de vozes e contraponto. Este trabalho visa contribuir com o repertório violonístico e a divulgação de músicas de Pixinguinha ainda desconhecida do grande público.

**Palavras-chave:** Violão. Arranjo. Pixinguinha. Ignez.

### **Processes of arrangement for guitar in the waltz Ignez de Pixinguinha**

### ***Abstract***

This article presents a review of my research in the Postgraduate Program of Professional Master in Music (PPGPROM) of the Federal University of Bahia (UFBA), in which I made five arrangements of unpublished and rediscovered songs by Pixinguinha for solo guitar. I selected a piece, the Waltz "Ignez", to comment on the creative process and the choices made, in the case of harmony, conduction of voices and counterpoint. This work aims to contribute with the guitar repertoire and the divulgation of some works of Pixinguinha still unknown to the general public.

**Keywords:** Guitar. Arrangement. Pixinguinha. Ignez.

## 2.1 PIXINGUINHA E O CHORO

O Choro e Pixinguinha são dois monumentos da música brasileira e não tem como falar de um sem mencionar o outro. Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, nasceu em 23 de abril de 1897. Filho do funcionário público e flautista amador Alfredo Viana, Pixinguinha viveu em um ambiente musical propício, a “Pensão Viana”, na qual o pai costumava receber os chorões da época, como o violonista Quincas Laranjeiras e até mesmo o compositor Heitor Villa-Lobos. Além disso, o pai do compositor ajudava músicos com dificuldades financeiras, oferecendo moradia, como foi o caso de Sinhô<sup>1</sup> e Irineu de Almeida<sup>2</sup>. O próprio Irineu foi um dos professores de Pixinguinha e o primeiro a perceber o talento do garoto (CAZES, 2010).

Antes de completar 14 anos, Pixinguinha já tocava profissionalmente em bares do Rio de Janeiro e foi levado pelo violonista Tute, com quem ele já tocava, para substituir o flautista Antônio Maria dos Passos, o “Passinha”, na orquestra do Teatro do Rio Branco. Passos era um músico de bastante prestígio na época, fez parte da famosa banda do corpo de bombeiros regida por Anacleto de Medeiros, além de ser líder do grupo “Os Passos no choro”. O estilo de Pixinguinha era diferente dos flautistas da época, um estilo mais ritmado, sem vibrato e apesar de ter causado certo espanto pela sua tenra idade, surpreendeu, inclusive fazendo improvisações e contrapontos não escritos na partitura (CAZES, 2010).

Já maior de idade, em 1919, Pixinguinha formou o grupo Os Oitos Batutas que tinha os seguintes integrantes: Donga, China (Irmão de Pixinguinha), Nelson Alves, Raul Palmieri, Luís Pinto da Silva, Jacob Palmieri e José Alves da Lima. O grupo “Os Oito Batutas” foi o primeiro conjunto a fazer fama no cenário musical brasileiro e, financiados pelo mecenas Arnaldo Guinle fizeram uma turnê Internacional na França e depois na Argentina (CABRAL, 2007).

---

<sup>1</sup> José Barbosa da Silva (1888 – 1930), o “Sinhô”, compositor e sambista carioca.

<sup>2</sup> Irineu Gomes de Almeida (1873 – 1916), compositor, oficlidista, trombonista e executante de bombardino. Foi amigo de Alfredo da Rocha Viana, pai de Pixinguinha, tendo frequentado com assiduidade a chamada “Pensão Viana”, situada no Catumbi.



No final da década de 20, Pixinguinha gravou duas composições que hoje são consideradas as mais conhecidas do compositor: Lamentos e Carinhoso. Apesar de atualmente terem esse prestígio, na época foram bastante criticadas por ter influência da música Norte-Americana. Carinhoso, por exemplo, só tinha duas partes, quebrando o padrão de três partes da época e, por esse motivo, foi mantida na gaveta pelo compositor. Depois que foi adicionada a letra, em 1937, por João de Barro, o Braguinha, e gravada por Orlando Silva, Carinhoso se tornou um clássico da música brasileira (CAZES, 2007).

Na década de 30, a gravadora Victor o contrata para ser seu arranjador e regente da Orquestra Victor Brasileira, na qual ele redefiniu o modo de arranjar a música brasileira, dando ênfase aos instrumentos de percussão. Como atesta Cabral (2007):

Nesse período, as orquestras das gravadoras ainda dependiam muito de maestros e músicos estrangeiros que nem sempre possuíam a necessária vivência e intimidade com os ritmos brasileiros. Essa deficiência é perceptível em gravações da época, nas quais os pesados e “quadrados” arranjos orquestrais não conseguiam captar as nuances de nossa riqueza rítmica (CABRAL, 2007).

No fim dos anos 30 e início dos 40, Pixinguinha passou por dificuldades financeiras e problemas com alcoolismo. Sabendo disso, o flautista Benedito Lacerda apresentou-lhe uma proposta inusitada: gravariam uma série de discos com a obra de Pixinguinha, e Lacerda assinaria os créditos junto com o mesmo, ainda que nas possíveis regravações. Além disso, Pixinguinha deveria ter o papel de coadjuvante, tocando sax tenor e Lacerda, flauta. Apesar dessa situação, Pixinguinha mostrou toda a sua genialidade nas gravações, fazendo contrapontos, que muitas vezes era difícil de distinguir qual era o instrumento principal, o sax ou a flauta (ALMADA, 2010).

No início de 1947 o radialista da Rádio Tupi, Almirante, convida-o para ser arranjador e regente do programa “O pessoal da Velha Guarda”, nesta que pode ser considerada a fase final da carreira do mestre do Choro. Tendo em mãos a Orquestra da Velha Guarda, formada por músicos contratados, Pixinguinha arranjou músicas já consideradas antigas, de compositores como Chiquinha Gonzaga,

Ernesto Nazareth e dele próprio. O programa fez bastante sucesso pelo seu caráter nostálgico (CABRAL, 2007).

Pixinguinha morreu em 1973, mas seus Choros, Valsas e Sambas ficaram imortalizados. Hoje são considerados clássicos e, já naquela época, sua obra era reconhecida por maestros como Heitor Villa-lobos e Radamés Gnatalli. O próprio Radamés afirmava: “Choro tem muitos por aí, mas bons mesmo são os do Pixinguinha, e não é porque são mais elaborados, é porque ele era um gênio” (CAZES, 2010).

## 2.2 INÉDITAS E REDESCOBERTAS

Lançado em 2012 pelo Instituto Moreira Salles (IMS) e pela editora imprensa Oficial de São Paulo, o *songbook* “Pixinguinha inéditas e redescobertas” faz parte de um conjunto de lançamentos centrados na obra de Pixinguinha. O acervo do compositor está sob a guarda do IMS desde 2000 e a partir de então o instituto tem se debruçado na tarefa de lançar edições criticamente confiáveis. O livro é composto por 20 peças, parte delas totalmente inéditas e outras que já estavam fora de catálogo há muito tempo, contendo apenas a melodia e harmonia cifrada de gêneros diversos como Choros, Valsas, Polcas, Tangos e até mesmo um *Fox-Trot*, ritmo característico norte-americano.

Algumas dessas músicas foram encontradas em acervos de outros compositores, entre eles, Jacob do Bandolim. Como era comum na prática dos chorões daquela época, muitas músicas foram feitas de forma improvisada, divulgada oralmente e difundida nas rodas de Choro. Por isto, a dificuldade de encontrar partituras autógrafas, ou seja, originais dos compositores do período, visto que algumas, ou se perderam, ou nunca existiram. Aliado a isso tinham também os músicos ligados à tradição de bandas que detinham o conhecimento da pauta musical. Estes então transcreviam os temas dos chorões, formando uma compilação das músicas.

A Valsa “Ignez” se encaixa na categoria de obras inéditas do compositor, e apresenta, segundo Aragão (2012), um Pixinguinha em plena maturidade “por sua genial invenção melódica e coesão entre as partes”. Segundo ele, é uma pena a música não ter tido uma sorte semelhante a outras Valsas de Pixinguinha como

“Rosa”, que logo após receber letra se tornou um grande sucesso na voz de Orlando Silva.

## 2.3 CONCEITO DE ARRANJO

Pereira (2011) cita em seu trabalho seis práticas de reelaboração musical: orquestração, paráfrase, adaptação, redução, transcrição e arranjo. É muito comum achar que arranjo e transcrição são sinônimos, mas trata-se de práticas completamente distintas e a definição do conceito de ambas tem que ser levada em consideração para evitar equívocos. No *The study of orchestration*, de Samuel Adler, encontra-se tal distinção:

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. O Arranjo envolve mais do processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia ou mesmo parte de uma melodia, para a qual o arranjador deve fornecer uma harmonia, contrapontos e, às vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração (ADLER, 1989, p.512).

Lima Júnior (2003) complementa:

Transcrever implica [...] em adaptar um original ao novo meio fônico sem modificar-lhe a essência. Quando ocorrem modificações em que partes diferentes são escritas (compostas), criadas para compensar de alguma maneira a ausência de outro instrumento, por exemplo, aí se manifesta a atividade do arranjador e não mais a do transcritor (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 23).

Observa-se que a transcrição é somente a transferência de um meio musical para outro, nesse caso, uma nova instrumentação. É importante entender que na transcrição não é correto adicionar algo que não esteja na obra original, mas é possível omitir alguns trechos para melhor se adaptar ao novo meio. Por exemplo, em uma obra para grande orquestra transcrita para o violão solo, seria impossível que todas as vozes fossem incluídas no novo instrumental, devido à tessitura limitada do instrumento. O arranjo, então, se assemelha mais com a composição, pois ambos fazem uso do processo criativo. O arranjador, a partir de um esboço musical, seja ele uma melodia ou harmonia, desenvolve algo novo para compor esse esboço. Diferentemente da transcrição, pode-se sempre agregar novos materiais, até mesmo modificar aquela melodia pré-estabelecida.

## 2.4 ELABORAÇÃO DO ARRANJO

### 2.4.1 Tonalidade

A escolha da tonalidade é um fator importante, pois cada instrumento tem características peculiares que podem dificultar ou facilitar a vida do arranjador dependendo do tom escolhido. A essas características dá-se o nome de idiomatismo.

Scarduelli (2007) aborda dois tipos de idiomatismo, o implícito e o explícito. O implícito, segundo ele, seria “a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça”. O violão é afinado em 4ª justas, com exceção da 3ª para 2ª que é uma 3ªM e por isso em determinadas tonalidades haverá mais cordas soltas que em outras. Por exemplo, na tonalidade de Mi maior temos a possibilidade de quatro cordas soltas (mi, si, lá, mi), em Lá maior há cinco possibilidades (mi, si, ré, lá, mi). Já o idiomatismo explícito são os efeitos peculiares do instrumento, como acordes arpejados ou rasgueados.

Escolhi a mesma tonalidade encontrada no *songbook* do IMS, Fá maior. Pode-se pensar que seja uma tonalidade desfavorável ao arranjador, porém, na valsa “Ignez” há três partes, na segunda parte a tonalidade é Ré menor, tendo cinco cordas soltas (mi, sol, ré, lá, mi) e na terceira parte, Ré Maior, com seis cordas soltas (mi, si, sol, ré, lá, mi).

### 2.4.2 Estrutura formal

A forma musical utilizada por Pixinguinha é a “Rondó”, bastante empregada na música brasileira, sobretudo no choro, e é estruturada em três partes: AA'-BB'-A'-CC'-A'. A parte “A” está na tonalidade de Fá Maior, a parte “B” na relativa Ré menor e a “C” em Ré Maior. Em relação ao arranjo, a forma é basicamente a mesma, somente com um acréscimo de um interlúdio entre C' e A' e pequenas pontes que não chegam a ser um interlúdio, servindo mais como uma junção entre as partes. A forma final ficou da seguinte maneira: AA' - BB' - CC' - INTERLÚDIO - A'.

No *songbook* há uma indicação metronômica de semínima igual a 120 bpm que eu optei por usar nas partes A e B. Na parte C, há uma mudança de pulso para semínima igual a 180 bpm que não é indicada na partitura, mas que julguei ser

cabível no momento, devido à apreciação de diversas obras do estilo e para criar um contraste entre as seções. Para isso, utilizei uma ponte em *acelerando* para se chegar ao novo andamento gradativamente, como mostra o exemplo a seguir:

### Exemplo 1 - Ponte para o novo andamento.

Da mesma forma, para retornar ao andamento inicial, utilizei uma ponte com um caráter mais de interlúdio, por ter mais compassos e ter uma progressão harmônica que faz a transição entre a parte C' e A'. Há um *ritardando* no final da parte C' preparando para o interlúdio no andamento moderato em semínima igual a 108, com um *acelerando* até 120 bpm, retornando à parte A'.

### Exemplo 2 - Acelerando ao andamento inicial.

## 2.4.3 Harmonia

No quesito harmonia é necessário salientar que as cifras contidas no *songbook* não foram tiradas dos manuscritos e sim introduzidas na edição por especialistas em Pixinguinha com base em caminhos harmônicos mais recorrentes da sua escrita. Nesse caso privilegiei a harmonia contida no *songbook*, sem uso de rearmonizações que pudessem descaracterizar a obra, já que se trata de uma peça ainda desconhecida do público. Com isso, o trabalho foi mais de distribuição e condução das vozes de acordo com regras da estruturação musical.

Do primeiro ao nono compasso há a possibilidade de ilustrar os procedimentos que utilizei em todo o arranjo, no que compreende a distribuição das notas de cada acorde. O exemplo a seguir representa o trecho encontrado na edição do IMS. Nele, há somente a melodia e a cifra representando um acorde por compasso e em seguida o mesmo trecho com o preenchimento das vozes.

### Exemplo 3 – Trecho da edição do IMS.

Musical notation for Example 3, showing a melody line in 3/4 time with chords above it: B<sup>b</sup>/F, C7/F, F, F/A, B<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>, G<sup>°</sup>, E<sup>b</sup>m6/G<sup>b</sup>, D7/F<sup>#</sup>, and Gm.

### Exemplo 4 - Trecho com as vozes.

Musical notation for Example 4, showing a melody line in 3/4 time with chords above it and a bass line below it. The chords are: B<sup>b</sup>/F, C7/F, F, F/A, B<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>, G<sup>°</sup>, E<sup>b</sup>m6/G<sup>b</sup>, D7/F<sup>#</sup>, and Gm. The tempo is marked as quarter note = 120.

Os três primeiros acordes estão sob um pedal no primeiro grau de Fá maior e a melodia estática no sexto grau (ré). Nesse caso completei as vozes intermediárias com notas dos respectivos acordes. Em B<sup>b</sup>/F acrescentei a fundamental e a quinta (mesmo ela estando no baixo); em C7/F, a sétima e terça; e no acorde de Fá maior, a fundamental e terça. No acorde de C7/F não adicionei a fundamental (dó) já que a presença do *trítone* (sí/fá) já traz consigo a característica de função dominante. No quarto compasso acrescentei somente o baixo (lá) já que a melodia nesse trecho se baseia em notas do acorde de Fá Maior.

Nos compassos 5 ao 7 há um processo semelhante aos três primeiros compassos, uma melodia com uma nota estática, porém com um baixo caminhando cromaticamente em movimento descendente - lá bemol, sol e sol bemol. Novamente aqui o trabalho foi de inserir notas para completar cada acorde. Em seguida, no compasso 8, a melodia também se baseia em notas do acorde (D7/F<sup>#</sup>), portanto, criei também um baixo com notas pertencentes ao mesmo, ré, lá e fá<sup>#</sup>, movendo-se

descendentemente. O fá#, sensível de Sol menor, resolve na fundamental do acorde seguinte.

Na parte C do arranjo utilizo os mesmos procedimentos relatados anteriormente. Nos exemplos 5 e 6 respectivamente a melodia e cifra tal qual encontrado no *songbook* em paralelo com a versão do arranjo, do compasso 162 a 169.

### Exemplo 5 - Versão original.

D      D/A      F#7      F#7/C#      Am6/C      B7      Em      Em/G

### Exemplo 6 – Versão do arranjo.

162

No acorde de Ré Maior seguido da sua segunda inversão D/A utilizei terças e quartas para dar um maior movimento no trecho e de certa forma obedecer à indicação da cifra. Logo adiante, no acorde de Fá sustenido com sétima acrescentei a fundamental no baixo no primeiro tempo e a terça (lá#) no segundo tempo junto com a quinta (dó#). No terceiro tempo criei um baixo movimentando-se em direção à terça do mesmo acorde no compasso 163. Apesar da cifra estar indicando a quinta no baixo, a modifiquei por achar mais coerente com a progressão criada a partir desse trecho em diante. É o que ocorre também no compasso 166 em que temos na cifra a terça no baixo, mas optei por colocar a fundamental e criar esse movimento cromático do lá sustenido e lá natural. No terceiro tempo do mesmo compasso coloquei a terça do acorde na primeira colcheia e na segunda o lá sustenido com a função de *apogiatura* do baixo do compasso seguinte. Na melodia do compasso 167 acrescentei intervalos de sexta até o primeiro tempo do compasso 168 e no baixo houve um salto de terça maior do si para o ré# sendo que o ré# é a sensível do acorde posterior, Mi menor. Do segundo tempo do compasso 168 ao 169 há um

intervalo de décima entre o baixo e a melodia, finalizando com terças no segundo tempo do último compasso.

Como comentei anteriormente, não houve necessidade de rearmonização devido ao risco de descaracterizar o estilo. Entretanto, o interlúdio acrescentado no arranjo deu-me a oportunidade de criar outras harmonias sem que com isso houvesse um distanciamento da que foi empregada até o momento.

### Exemplo 7 - Harmonia do interlúdio.

Essa passagem se dá entre o final da parte C e o retorno da parte A e é uma transição entre os tons de Ré maior e Fá maior. O interlúdio baseia-se na mesma ideia inicial da música: uma melodia sustentada pelo baixo pedal em que o movimento das vozes intermediárias caracteriza cada acorde. A transição se inicia com a preparação da tonalidade de Sol menor no compasso 195 onde o movimento do baixo apresenta as notas da armadura dessa tonalidade (*sib/ mi $\flat$* ). No entanto essa tonalidade é momentânea, o que importa é o acorde de Sol menor servindo de pivô para o restabelecimento da tonalidade inicial, já que ele é o segundo grau do campo harmônico de Fá Maior. Então, nos compassos 198 e 199 acontece o que se convém chamar, na harmonia funcional, de II SubV primário. O Gm6, segundo grau de Fá maior seguido do substituto do quinto grau, F#7/13, procedendo meio tom descendente ao acorde alvo no compasso 200, Bb/F.

#### 2.4.4 Texturas abordadas no arranjo

Em se tratando de textura musical, foram aplicadas no arranjo duas delas, a homofônica e a polifônica. Por textura homofônica e polifônica compreende-se o conceito feito por COPLAND (2014) que diz que a homofonia “consiste de uma melodia principal e de um acompanhamento em acordes” e polifonia seria aquela em que as vozes “se movem em planos melódicos separados e independentes”. O



emprego delas ocorreu em partes distintas da peça. A parte A, por exemplo, utilizei somente a textura homofônica em oposição à parte B que se beneficia quase totalmente da técnica polifônica.

Nos compassos 12 ao 16, ilustrado no exemplo 8, há uma abordagem homofônica, onde uma melodia é sustentada por acordes. Tais acordes estão arpejados ou formados em blocos, como no compasso 12 onde utilizei o acorde de Fá maior com a terça no baixo e a melodia caminhando ascendentemente do dó ao fá do próximo compasso. Nos compassos 13 e 14 os acordes de Si meio diminuto e Mi Maior com sétima e nona menor são arpejados enquanto a melodia se sustenta no fá#. Em seguida, há um movimento em bloco, pois ambas caminham no mesmo ritmo e direção. E, finalmente, no compasso 16 emprego novamente um acorde em bloco, de Dó maior com a terça no baixo, e a melodia em movimento descendente.

**Exemplo 8** – Abordagem homofônica.



No exemplo 9, apesar do acompanhamento estar se movimentando em colcheias, ainda assim se trata de textura homofônica. As colcheias formam os arpejos dos acordes e não uma melodia independente contraposta à melodia superior. São acordes que ao invés de tocá-los em bloco, são tocados arpejados.

**Exemplo 9** – Tratamento homofônico, com baixo arpejado.



Na parte B do arranjo a textura predominante foi à polifônica. No exemplo 10 apresento a parte encontrada no *songbook* para ficar mais claro o trecho.

### Exemplo 10 – Original do IMS.

The musical notation for Exemplo 10 consists of two staves in 3/4 time. The top staff features a melodic line with a slur over it, and the bottom staff features a bass line with a slur over it. The chord symbols above the notes are: Em7b5, A/G, Dm/F, Dm, D7/A, D/C, Gm/B<sup>b</sup>, and Gm. The bottom staff has chord symbols: E7/B, E/D, Am/C, and Am.

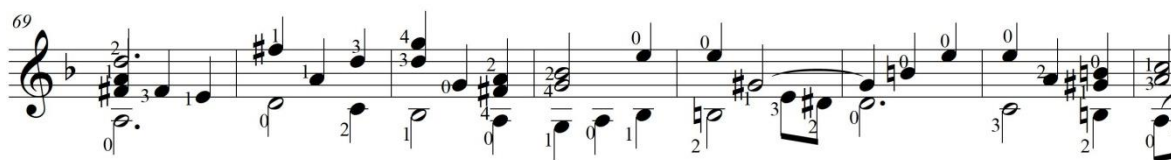
A melodia acima é formada de seqüências, padrões melódicos que se repetem. A ligadura de frase define bem esse procedimento. Abaixo a primeira frase já com um tratamento polifônico.

### Exemplo 11 – Tratamento polifônico (comp. 64 ao 68).

The musical notation for Exemplo 11 shows a single staff in 3/4 time. It includes fingerings (numbers 1-4) and circled numbers (1-6) indicating specific notes or techniques. A C7 chord symbol is present above the first few notes.

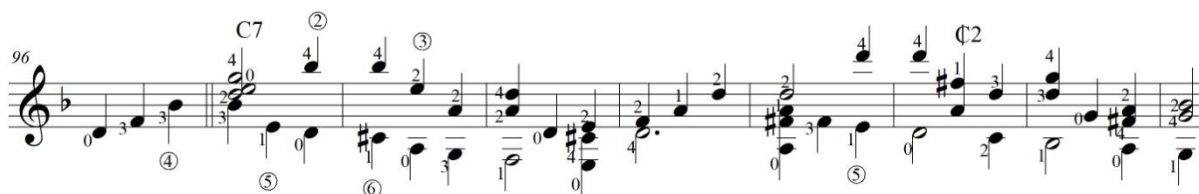
Nesse trecho predomina o contraponto a três vozes. A voz principal começa com o motivo (si-b-sib-mi), como uma pergunta ou antecedente e no compasso 66 temos a resposta ou conseqüente (lá-lá-ré-mi-fá), enquanto que o baixo caminha em movimento descendente. É interessante notar a alternância do ritmo entre as vozes - enquanto a segunda voz está fazendo uma semínima por tempo (compasso 66), a primeira voz está fazendo uma mínima mais uma semínima. O contrário também se aplica no compasso 67, dessa forma há um movimento contínuo no arranjo. No restante do trecho esse padrão é repetido, pois como já havia sido explicado, se trata de uma seqüência melódica, portanto, aplico também o mesmo procedimento no exemplo abaixo.

### Exemplo 12 - Padrão semelhante.



Quando esse mesmo trecho é repetido (Ex.13) apresento algumas variações e utilizo uma técnica muito comum na escrita polifônica: a imitação. Na primeira frase, logo após a apresentação do motivo (*si-b-sib-mi*) o mesmo é repetido na íntegra uma oitava acima, o que convém chamar de imitação a oitava ascendente. Teoricamente, se trata de um contraponto a três vozes, pois, além do motivo principal e sua imitação, o baixo também é uma voz independente. Na segunda frase acontece o mesmo, o motivo é exposto (*ré-ré-fá#*) e imitado à oitava com o baixo descendente.

### Exemplo 13 – Imitação à Oitava



Já na terceira frase (Ex.14) há uma imitação livre, pois, o motivo (*mi-mi-sol#*) é imitado sem repetir os mesmos intervalos, que são: uníssono, uníssono e sexta descendente. A imitação acontece uma quarta abaixo (*si-si*) e uma terça menor acima (*ré*). Para se configurar uma imitação à quarta, a nota do terceiro tempo da imitação teria que ser uma sexta descendente, ou seja, uma oitava abaixo do que foi escrito.

**Exemplo 14 – Imitação livre.**

104

Musical notation for Example 14, measure 104. The notation is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a treble clef and a bass clef. The melody is written on the treble staff, and the bass line is written on the bass staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets. The bass line consists of quarter and eighth notes, with some triplets. The measure ends with a double bar line.

## 2.5 CONCLUSÃO

Este artigo é um recorte do meu projeto de mestrado que tem como fim a elaboração de cinco arranjos de músicas de Pixinguinha. Dessas cinco, escolhi a Valsa Ignez para fazer comentários acerca dos procedimentos escolhidos no que diz respeito à harmonia, contraponto e condução de vozes. A Valsa faz parte *songbook* “Pixinguinha Inéditas e Redescobertas” lançado pelo Instituto Moreira Salles, atual detentor do acervo de Pixinguinha e que vem lançando álbuns com as músicas do compositor.

Procurei também trazer uma definição do termo arranjo, muito confundido com transcrição, para evitar equívocos conceituais e a perpetuação do termo de forma errônea. Não busquei, neste artigo, encerrar o assunto sobre o que é arranjo ou transcrição, mas somente trazer uma distinção entre ambas.

A intenção de fazer esse tipo de trabalho foi a de divulgar obras do compositor, ainda desconhecida e também por gosto pessoal, já que se trata de peças com atestada qualidade musical. Acredito também que os comentários acerca da elaboração do arranjo possam vir a ajudar outros violonistas dispostos a arranjar outras peças do *songbook* de Pixinguinha ou outras tantas do cancionero brasileiro, mas que ainda não saibam por onde começar. Talvez aqui eles encontrem uma oportunidade de iniciarem suas atividades como arranjadores.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, S. **The study of orchestration**. 2 ed., New York: W.W. Norton and Company, 1989.
- CABRAL, S. **Pixinguinha: vida e obra**. Ed. Funarte, 4 ed. Rio de Janeiro, 2007.
- CARRASQUEIRA, J. M. **O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras**. Ed. Irmãos Vitale, São Paulo, 1997.
- CALADO, C. Pixinguinha. **Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4**. Ed. Mediafashion, São Paulo, 2010.
- CAZES, H. **Choro: do quintal ao municipal**. Ed. 34, São Paulo, 2010.
- COPLAND, A. **Como ouvir e entender música**. Ed. É Realizações, São Paulo, 2014.
- LIMA JÚNIOR, F. M. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- Organização Leme, B. P.; Aragão, Pedro; Aragão, Paulo. **Pixinguinha: inéditas e redescobertas**. Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2012.
- PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. 308 f. Tese (Doutorado em musicologia) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Campinas, 2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

### 3 RELATÓRIOS DAS PRÁTICAS SUPERVISIONADAS

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –  
PPGPROM

#### FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO      **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO      **Ingresso:** 2016.1

Código	Nome da Prática
MUS D48	Oficina de Prática técnico-interpretativa

**Orientador da Prática:** Professor Dr. MARIO ULLOA

#### Descrição da Prática

**1) Título da Prática:** Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** Escola de Música da UFBA

**4) Período de Realização:** 21/07 a 31/10 de 2016

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

As atividades foram realizadas no formato *master class* nas quais apresentei semanalmente ao orientador as obras estudadas, e pude ouvir dele sugestões para uma melhor interpretação.

**a)** Levantamento do repertório a ser estudado:

1- Sonatina – Frederico Torroba

2- Aquarelle – Sergio Assad

**b)** Trabalhei aspectos técnico-interpretativos do 1º e 3º movimento da *Sonatina* de Frederico Torroba, durante o primeiro semestre, com a orientação do Professor Mario Ulloa.

c) Estudos individuais/Orientação

Mês	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos individuais	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média
Orientação	1° Mov. Sonatina	1° Mov. Sonatina	3° Mov. Sonatina	3° Mov. Sonatina

Com a média de 1 hora por dia, no período descrito, o tempo destinado a essa Prática em três meses foi de 60 horas.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas
- b) Desenvolver segurança para tocar em público
- c) Criar independência ao estudar uma nova peça

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/Memorial da prática
- b) Apresentações solo

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação:** 5h em média

**8.2) Formato da Orientação:**

Foram 8 encontros na EMUS com duração média de 30 minutos.

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

21/07/16 - Junto com o orientador discutimos o repertório a ser trabalhado durante o mestrado profissional.

28/07/16 - Toquei o 1° Mov. da Sonatina de Torroba. O orientador gostou e sugeriu algumas digitações diferentes.

04/08/16 - Apresentei o 1° mov. da Sonatina. O orientador falou sobre questões musicais. Perguntou onde uma parte da música terminava e onde iniciava a nova parte. Pediu para eu tocar com mais intensidade também.



18/08/16 - Toquei apenas a primeira parte do 1º mov. da sonatina. O professor sugeriu novas digitações, com o intuito de ter mais fluência.

08/09/16 - Trabalhei só a última página do 1º mov. Sonatina.

13/10/16 - Toquei o 1º mov. da Sonatina de Torroba. O orientador concluiu que eu deveria pensar mais orquestralmente e ter mais vigor, pois eu estava tocando muito escolasticamente.

20/10/16 - Mostrei o 3º mov. da Sonatina de Torroba. O orientador observou algumas notas erradas e pediu para eu corrigi-las. Falou sobre a questão das vozes internas da harmonia, que tudo tem que ser ouvido. Pediu para tocar com mais atitude.

27/10/16 – Toquei o 3º mov. da Sonatina de Torroba, com as notas corrigidas da última aula.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –**  
**PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**ORIENTADAS**

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO      **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO      **Ingresso:** 2016.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUSD53</b>	Preparação de Recital/Concerto Solístico

**Orientador da Prática:** Professor Dr. MARIO ULLOA

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Preparação de recital

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA/EMUS e Santa Catarina.

**4) Período de Realização:** 21/07 a 31/10 de 2016

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- a) Levantamento do repertório a ser apresentado.
- b) Informações auxiliares sobre o repertório específico.
- c) Estudos individuais e apresentação solo.

<b>Mês</b>	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos individuais	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média
Orientação	Uma vez por semana.	Uma vez por semana.	Uma vez por semana.	Uma vez por semana.

Durante o Festival de música de Santa Catarina – FEMUSC que ocorreu entre os dias 26 de janeiro a 4 de fevereiro de 2017, em diversos dias fiz apresentações solo com o seguinte repertório:

1- *Theme Varié et Finale* – Manuel María Ponce

2- *Cavatina* – Alexandre Tansman

3- Julia Barcarola/ Valsa n.4 – Agustín Barrios

Na mostra de cordas dedilhadas que ocorreu em 27 de julho de 2017 apresentei dois arranjos de Pixinguinha de minha autoria:

1- Nostalgia ao luar

2- Ignez

#### **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas
- b) Desenvolver segurança para tocar em público
- c) Criar independência ao estudar uma nova peça

#### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Apresentação solo, que foi realizada durante o festival de musica de Santa Catarina - FEMUSC e também na mostra de cordas dedilhadas.

#### **8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação: 5h em média**

**8.2) Formato da Orientação:**

Encontros na EMUS com duração média de 30 minutos.

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

A Prática de Preparação de Recital tem correlação com a oficina de Prática Técnico-Interpretativa.

26 a 4 de Janeiro de 2017 – Festival internacional de música de Santa Catarina – FEMUSC. Apresentação solo e *masterclass* com o professor Eduardo Isaac.

27/07/2017 – Apresentação solo na mostra de cordas dedilhadas.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –**  
**PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**ORIENTADAS**

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO      **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO      **Ingresso:** 2016.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
MUS D48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

**Orientador da Prática:** Professor Dr. MARIO ULLOA

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA/EMUS

**4) Período de Realização:** 15/08 a 03/11 de 2016.2

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

**a)** Levantamento do repertório a ser estudado ao longo do curso:

1- Aquarelle – Sergio Assad

2- 4 *pièces brèves* – Frank Martin

**b)** Trabalhei aspectos técnico-interpretativos do 1º e 2º movimento da Aquarelle de Sergio Assad e o primeiro e segundo movimentos das 4 *pièces brèves* de Frank Martin, durante o segundo semestre, com a orientação do Professor Mario Ulloa.

c) Estudos individuais/Orientação.

<b>Mês</b>	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos individuais	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média
Orientação	1° Mov. Aquarelle	2° Mov. Aquarelle	1° Mov. Frank Martin	2° Mov. Frank Martin

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas.
- b) Desenvolver segurança para tocar em público.
- c) Criar independência ao estudar uma nova peça.

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Apresentação solo.

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação: 5h em média**

**8.2) Formato da Orientação:**

Encontros presenciais na escola de música da UFBA com duração média de 30 minutos.

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

Os encontros ocorreram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade semanal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –**  
**PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**ORIENTADAS**

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO    **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO    **Ingresso:** 2016.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUSD53</b>	Preparação de Recital/Concerto Solístico

**Orientador da Prática:** Professor Dr. MARIO ULLOA

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Preparação de recital

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA/EMUS

**4) Período de Realização:** 23/09 de 2017 a 23/02 de 2018

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- a) Levantamento do repertório a ser apresentado.
- b) Informações auxiliares sobre o repertório específico.
- c) Estudos individuais e apresentação solo.

Mês	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos individuais	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média
Orientação	Uma vez por semana.	Uma vez por semana.	Uma vez por semana.	Uma vez por semana.

Particpei do projeto sextas musicais, no museu de arte da Bahia no dia 18/08/2017, onde apresentei composições minhas, arranjos de obras de Pixinguinha e a Aquarelle de Sergio Assad.

## PROGRAMA

### *IGOR ROSÁRIO*

- Preludio
- Águas do porto
- Impromptu

### *PIXINGUINHA*

- Nostalgia ao luar (arr. Igor Rosário)
- Carinhoso (Arr. Igor Rosário)

### *SERGIO ASSAD*

- *Valseana*
- *Preludio e Toccatina*

## **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas.
- Desenvolver segurança para tocar em público.
- Criar independência ao estudar uma nova peça.

## **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- Relatório/memorial da Prática
- Apresentação solo, que foi realizado durante o festival de musica de Santa Catarina - FEMUSC e também na mostra de cordas dedilhadas.



**8) Orientação:****8.1) Carga horária da Orientação:** 5h em média**8.2) Formato da Orientação:**

Encontros na EMUS com duração média de 30 minutos.

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

Os encontros ocorreram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade mensal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –**  
**PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**ORIENTADAS**

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO      **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO      **Ingresso:** 2016.1

Código	Nome da Prática
<b>MUS D50</b>	Prática Camerística

**Orientador da Prática:** Professor Dr. MARIO ULLOA

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico e prática conjunta

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA/EMUS

**4) Período de Realização:** 15/08 a 03/11 de 2016

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

**a) Atividades:**

Escolha do repertório para violão e clarineta a ser praticado em duo com a clarinetista Geisiane Rocha.

Encontramos uma transcrição para violão e flauta da *Sonata Arpeggione* do compositor Schubert, e partir desta transcrição adaptamos, para clarineta, a parte da flauta onde alguns decisões foram tomadas a respeito de determinadas notas que eram difíceis de reproduzir na clarineta. Houve ensaios semanais para a montagem da peça.

**b)** Sobre o cronograma, houve ensaios semanais onde, além da montagem da peça, foi também deliberado sobre decisões a serem tomadas. Os ensaios ocorreram na EMUS sempre as sextas feiras pela manhã.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas.
- b) Desenvolver segurança para tocar em público.
- c) Criar independência ao estudar uma nova peça.
- d) Desenvolver a prática camerística.

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/memorial da Prática.

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação:** 5h em média

**8.2) Formato da Orientação:**

Encontros presenciais na escola de música da UFBA com duração média de 30 minutos.

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

Os encontros ocorreram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade mensal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –**  
**PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**ORIENTADAS**

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO      **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO      **Ingresso:** 2016.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
MUS D48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

**Orientador da Prática:** Professor Dr. Mario Ulloa

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA/EMUS

**4) Período de Realização:** 08/05/2016 a 09/09/2017

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

As atividades foram realizadas no formato *master class* nos quais apresentei semanalmente ao orientador as obras estudadas, além dos arranjos feitos até aquele momento e pude ouvir dele sugestões referentes ao arranjo em si e também sobre formatação e edição do mesmo.

- a) Apresentação de parte dos arranjos.
- b) Estudos técnicos-interpretativos das obras Aquarelle, 4 *Pièces Brèves*.
- c) Estudos individuais/Orientação.

<b>Mês</b>	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos individuais	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média
Orientação	1° Mov. Aquarelle	2° Mov. Aquarelle	1° Mov. Frank Martin	2° Mov. Frank Martin

### **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas.
- b) Desenvolver segurança para tocar em público.
- c) Criar independência ao estudar uma nova peça.

### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Apresentação solo.

### **8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação:** 5h em média

### **8.2) Formato da Orientação:**

Encontros presenciais na escola de música da UFBA com duração média de 30 minutos.

### **8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

Os encontros ocorreram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade mensal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –**  
**PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**ORIENTADAS**

**Aluno:** IGOR VASCONCELOS DO ROSÁRIO      **Matrícula:** 216123415

**Área:** CRIAÇÃO MUSICAL/INTERPRETAÇÃO      **Ingresso:** 2016.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
MUS D48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

**Orientador da Prática:** Professor Dr. Mario Ulloa

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Aperfeiçoamento técnico-musical violonístico

**2) Carga Horária Total:** 102h

**3) Locais de Realização:** ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA/EMUS

**4) Período de Realização:** 23/09 de 2017 a 23/02 de 2018

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- a) Apresentação dos últimos arranjos produzidos.
- b) Estudos técnicos-interpretativos dos mesmos.
- c) Edição das partituras.
- d) Estudos individuais/Orientação.

<b>Mês</b>	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Estudos individuais	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média	Segunda a sábado/ 2h por dia em média
Orientação	Apresentação e edição dos arranjos.	Apresentação e edição dos arranjos.	Apresentação e edição dos arranjos.	Apresentação e edição dos arranjos.

### **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Solução de problemas técnico-musical nas obras estudadas.
- b) Desenvolver segurança para tocar em público.
- c) Criar independência ao estudar uma nova peça.
- d) Aprimoramento dos arranjos.

### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Apresentação solo.
- c) Arranjos editados.

### **8) Orientação:**

**8.1) Carga horária da Orientação:** 5h em média

**8.2) Formato da Orientação:**

Encontros presenciais na escola de música da UFBA com duração média de 30 minutos.

**8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:**

Os encontros ocorreram na Escola de Música da UFBA as segundas, quartas e quintas não mantendo uma regularidade mensal por conta da disponibilidade do aluno, do professor e das outras disciplinas, por isso não foi elaborado um cronograma nesse período.

## 4 PRODUTO FINAL - OS CINCO ARRANJOS

Lançado em 2012 pelo Instituto Moreira Salles (IMS) e a Editora Imprensa Oficial de São Paulo, o *songbook* “Pixinguinha Inéditas e Redescobertas” faz parte de um conjunto de lançamentos centrados na obra Pixinguinha. Nesse álbum há Choros, Valsas e Polcas e até mesmo um *Foxtrot*, ritmo de origem Norte-Americano. Das vinte peças contidas nele, escolhi cinco para este trabalho: Ignez, Passinha, Nostalgia ao luar, O Vivas Brincando e Recordações. Selecionei essas cinco peças de acordo com minhas afinidades musicais e com as possibilidades delas em ser (soar) idiomáticas ao violão. Apenas em Vivas Brincando foi necessário transpor para uma tonalidade mais adequada ao instrumento. Todas as peças escolhidas possuem a forma tradicional do Choro, isto é, A-B-A-C-A com os seus respectivos ritornelos.

Além da produção dos arranjos, gravei os mesmos em um *home Studio* do meu colega Jamison Sampaio. A gravação serviu para dar vida ao produto final, saindo de um formato limitado (partitura), para o formato de áudio. Com isso, ao se analisar as partituras juntamente com a música, a apreciação se tornará mais convincente.

### 4.1 IGNEZ

A valsa “Ignez” faz parte das peças inéditas e é intrigante observar que uma música tão bem elaborada, com uma riqueza melódica, harmônica e um grande senso formal, tenha sido esquecida durante tanto tempo e não obteve o mesmo sucesso que “Rosa”, outra valsa do autor. A respeito do arranjo, há três aspectos contrastantes que claramente o caracterizam. Na parte A utilizei um tratamento homofônico, com blocos de acordes e melodia acompanhada. Na segunda B empreguei elementos contrapontísticos, como a imitação. Na parte C da música o arranjo ganhou um caráter mais virtuosístico, com o uso mais constante de arpejos, ligados e escalas em um andamento rápido. Como o leitor observou anteriormente, no artigo deste TCF que tem como objeto de estudo justamente esta peça.

### 4.2 PASSINHA

Passinha é um choro dedicado ao flautista Antônio Maria Passos, que apesar de ser muito lembrado como o músico substituído por um Pixinguinha ainda jovem - em uma apresentação no Teatro Rio Branco - também teve sua importância no meio



musical do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, gravando na casa Edson e integrando o conjunto de Chiquinha Gonzaga (CAZES, 2010).

A característica principal desse arranjo é a variação, principalmente da parte A, que se repete três vezes: na primeira vez, enfatizei o contraponto a duas vozes – a melodia escrita na região média do violão dialoga com o baixo. No ritornelo utilizei arpejos, cordas soltas, mudança de posição, inversão de acordes. Na terceira repetição, inseri a célula rítmica do choro-canção no acompanhamento, com contornos melódicos na voz inferior – em alusão ao violão de sete cordas.

### 4.3 NOSTALGIA AO LUAR

Essa é uma das belas Valsas composta e gravada pelo próprio Pixinguinha em 1919, e teve uma única edição em 1940. Por conta disso, permaneceu esquecida até os dias de hoje (IMS, 2012). Eu considero esse arranjo simples, mas com alguns momentos de exigência técnica, devido também ao andamento relativamente rápido, semínima = 180. Criei uma pequena introdução melódica com elementos do tema sustentada por uma progressão harmônica também criada por mim. Nas Partes A e B a escrita é bem clara, tratando-se de uma melodia acompanhada por um baixo com função harmônica. Na parte C do arranjo utilizei a técnica de escrita coral a quatro vozes, com pouca movimentação melódica, priorizando a condução harmônica.

### 4.4 O VIVAS BRINCANDO

O Choro “O Vivas brincando”, foi dedicado ao maestro Bernardino Vivas em 1915. Vivas trabalhou na gravadora “Victor” e lá teria conhecido e trabalhado com Pixinguinha (IMS, 2012). Neste arranjo, alterei a tonalidade original de Fá Maior para Sol Maior. De fato, eu havia apresentado uma primeira versão em Fá Maior, contudo o meu orientador argumentou ser essa tonalidade imprópria à exploração das riquezas do violão, além disso, o arranjo explorava apenas a região médio-grave. Ao transpô-la para Sol Maior – devido também às cordas soltas – a peça ficou bem mais fluída, brilhante e idiomática. Neste arranjo, utilizei técnicas comuns ao violão como arpejos, escalas e ligados, que aparentam ser de dificuldade elevada, mas, como dito no linguajar violonístico, “está tudo no dedo”. Na parte B, coloquei a

melodia na região médio-grave do violão, enquanto o acompanhamento acontece na região aguda, em uma clara alusão ao prelúdio n.1 de Villa Lobos.

#### 4.5 RECORDAÇÕES

A Polca “Recordações” de Pixinguinha encontrava-se inédita até o lançamento do *songbook*, mas os manuscritos encontrados datam de 1918, ou seja, é uma obra da juventude do compositor, talvez por isso remete-se a linguagem do choro do século XIX (IMS, 2012). Em relação aos outros arranjos, este é o mais “simples”, no sentido de ter menos variações e menos recursos virtuosísticos. Por se tratar de uma música do período inicial do compositor, não quis descaracterizá-la, portanto, a melodia e harmonia originais tiveram pouquíssimas alterações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esses dois anos de mestrado profissional, pude perceber a minha evolução enquanto músico e também em conhecimentos teórico-acadêmicos. Dei continuidade aos estudos técnico-musicais do violão, com o meu orientador Prof. Dr. Mario Ulloa, participei de festivais, congressos e apresentações artísticas. Produzi cinco arranjos de obras inéditas e redescobertas, o que tornou o meu trabalho mais relevante, diante da possibilidade de estar divulgando músicas ainda desconhecidas do compositor, e de ampliar o repertório violonístico. Toquei alguns desses arranjos em apresentações artísticas e tive a noção da funcionalidade de cada um.

Nas aulas teóricas entendi o papel do músico na sociedade, refleti sobre o mercado de trabalho e quais os nossos campos de atuação. Pratiquei e desenvolvi a forma usual de escrita acadêmica - com a análise de textos referentes à pesquisa em música - o que me auxiliou na feitura deste Trabalho de Conclusão Final.

No desenvolvimento do produto final, após o término da produção dos arranjos, a edição das partituras foi sem dúvida a parte mais laboriosa, devido aos detalhes de digitação (mão esquerda) e dedilhados (mão direita) e outras representações gráficas referentes ao instrumento, além da formatação da página - tomei como base partituras de diversas editoras, para me auxiliar nas escolhas. Quero destacar que, em cada um dos arranjos, coloquei indicações de dinâmicas e timbres, por considerar que, apesar de não haver tais indicações nos originais, esses parâmetros podem ser de grande valia para os futuros interessados em estudá-los e executá-los.

Finalmente, em mídia áudio/visual divulgarei os cinco arranjos em plataformas como *Youtube*, *Facebook*, bem como em outras plataformas digitais possíveis.

## REFERÊNCIAS

CABRAL, S. **Pixinguinha: vida e obra**. Ed. Funarte, 4 ed. Rio de Janeiro, 2007.

CARRASQUEIRA, J. M. **O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras**. Ed. Irmãos Vitale, São Paulo, 1997.

CALADO, C. **Pixinguinha. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4**. Ed. Mediafashion, São Paulo, 2010.

CAZES, H. **Choro: do quintal ao municipal**. Ed. 34, São Paulo, 2010.

COPLAND, A. **Como ouvir e entender música**. Ed. É Realizações, São Paulo, 2014.

LEME, B.P, ARAGÃO, PEDRO, ARAGÃO PAULO (org.). **Pixinguinha: inéditas e redescobertas**. Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2012.

## **ANEXO A - Partituras dos Arranjos**

Arranjo: Igor Rosário  
10/01/2017

# Ignez

(Valsa)

Pixinguinha  
(1897 - 1973)

♩ = 120

The musical score for 'Ignez' is presented in a single system with eight staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 120 beats per minute. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Measures 1-7. Includes fingering (e.g., 4, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 4) and dynamics (p). Chord change to C3 at measure 5.
- Staff 2:** Measures 8-15. Includes fingering and dynamics (p). Chord change to C1 at measure 10.
- Staff 3:** Measures 16-21. Includes fingering and dynamics (p). Chord changes to C8 at measure 17 and C3 at measure 21.
- Staff 4:** Measures 22-27. Includes fingering and dynamics (p). Chord change to C3 at measure 27.
- Staff 5:** Measures 28-34. Includes fingering and dynamics (p). Chord change to C3 at measure 28.
- Staff 6:** Measures 35-41. Includes fingering and dynamics (p). Chord change to C3 at measure 35.
- Staff 7:** Measures 42-48. Includes fingering and dynamics (p). Chord changes to C1 at measure 44 and C6 at measure 48.













22 *m* *i* *m*  $\Phi 8$  C11 C10 *a* *m* *i* *a* *m* *i*

*p* *i* *m* *a* *a* *p* *i* *6* *m* *a* *m* *6*

25 *m* *a* *i* *m* *i* *a* *m* *i* *m* *p*  $\Phi 7$  *6*

29 C8 C7  $\Phi 3$  C10

32 C11  $\Phi 3$  C8 C6 *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *i* *m* *i* *a* *m* *i* *m*

37  $\Phi 3$   $\Phi 1$  *a* *m* *i* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *m*

41 *i m a* *i a i* *i a a i* *m i m p* *i m i*

45

49

Φ3 Φ8 C11 C8 C11

53

Φ6 Φ6

57 *i m a* *i a i* *i a a i* Φ3

61

Φ7 C8-----C5----- C2-----

Passinha

65  $\text{C}3$   $\text{C}5$

69  $\text{C}3$  -----  $\text{C}3$  -----

74

78  $\text{C}1$   $\text{C}3$  -----

83

87  $\text{C}4$   $\text{C}2$  3

Passinha

91  $\text{C}7$

96

101  $\text{C}1$

*m i m i*

*mp*

*p*

106  $\text{C}3$   $\text{C}4$

*i m i a m i a m i*

*p*

*cresc.*

*p marcato*

*f*

111  $\text{C}2$

*m i m i*

*mp*

*p*

114  $\text{C}8$   $\text{C}5$

*i m i m i*

*p*

*rit.*

# Nostalgia ao Luar

Arranjo: Igor Rosário  
12/03/2017

(Valsa)

Pixinguinha  
(1897 - 1973)

♩ = 180

The musical score is written for guitar in 3/4 time, with a tempo of 180 beats per minute. It consists of five systems of notation, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *mp*, as well as articulations like *a*, *m*, *i*, *rit.*, and *a tempo*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and natural harmonics are marked with 'n'. The score also features slurs, accents, and a *cresc.* marking. The piece is divided into sections, with measures 8, 15, 22, and 29 marked as the beginning of new phrases. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

*mf* *mp*

8 *p* *mf*

15 *mp* *cresc.*

22 *f* *p* *mp*

29 *mp*



36

*m* *i* *m* *a*

42

♯5

C5

*m*

49

♯9

♯10

♯7

*m* *i* *m* *i* *a* *m* *i* *m* *i*

55

*p* *m*

62

♯1

*i* *m* *a* *i* *m* *a*

69

♯3

*a* *m* *i* *a* *m* *i*

76 *a* *i* *a* *m* *i* *a* *m* *i*

*mf* *mp*

83 *a* *m* *i*

*f* *cresc.*

90 *a* *m* *i* *a* *i* *a* *m* *i*

*mp*

97

**Maestoso**

104 *mp* *p*

*mp* *p*

112



Musical staff starting at measure 162. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains several chords labeled with circled numbers: C5, C6, and C7. Fingering numbers (1-4) and an 'a' (accents) are placed above notes. The staff concludes with a fermata over a whole note chord.

Musical staff starting at measure 168. It continues with the treble clef and two-sharp key signature. Notes are marked with fingering numbers and dynamics: *p*, *a*, *m*, *i*, *i*, *a*, *p*, *m*. The staff ends with a fermata over a whole note chord.

Musical staff starting at measure 174. It includes a circled '2' (C2) above the first measure. Dynamics include *mf* and *mp*. Fingering numbers are present throughout. The staff ends with a fermata over a whole note chord.

Musical staff starting at measure 181. It features a *cresc.* (crescendo) marking at the beginning, followed by *f* and *p* dynamics. Notes are marked with *a*, *m*, *i*. The staff ends with a fermata over a whole note chord.

Musical staff starting at measure 188. It contains notes with a circled '2' (C2) above the first measure. The staff ends with a fermata over a whole note chord.

Musical staff starting at measure 191. It includes a circled '2' (C2) above the first measure. The staff ends with a fermata over a whole note chord.

Musical staff starting at measure 198. It features a circled '2' (C2) above the first measure, followed by a *rit.* (ritardando) marking. The staff concludes with a fermata over a whole note chord. The tempo marking *a tempo* is placed above the final measure.

Arranjo: Igor Rosário  
01/12/2017

# O Vivas Brincando

(Choro)

Pixinguinha  
(1897 - 1973)

The musical score is written for guitar in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various chords and fingerings:

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of chords and fingerings, including a triplet of eighth notes (3) and a double bar line. The word "i p i m a m i" is written above the staff, and a "C5" chord symbol is present.
- System 2:** Continues the piece with similar chordal textures and fingerings, including a "C5" chord symbol.
- System 3:** Features a "C7" chord symbol and continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** Includes a "C7" chord symbol and a "C5" chord symbol, with a double bar line indicating a section change.
- System 5:** Starts with a "C2" chord symbol, followed by two first and second endings (1. and 2.) marked with a "6" above the staff, and concludes with a "C7" chord symbol.

23 *a m i*

28

33

37

41

45

49

53

Musical notation for measures 53-56. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with various chords and fingerings. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated at the beginning of their respective lines.

57

Musical notation for measures 57-60. The staff continues the piece with similar melodic and harmonic complexity. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated at the beginning of their respective lines.

61

C7 *i m* *i m* *i m a* *a i m*

Musical notation for measures 61-64. Measure 61 starts with a *p* dynamic marking and a circled 4. Above the staff, there are accents and slurs over notes, with labels *i m*, *i m*, *i m a*, and *a i m*. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated at the beginning of their respective lines.

65

♯5 ♯7

Musical notation for measures 65-68. Measure 65 starts with a circled 3. Above the staff, there are circled 5 and 7. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are indicated at the beginning of their respective lines.

69

6

Musical notation for measures 69-72. Measure 69 starts with a circled 6. Measure numbers 69, 70, 71, and 72 are indicated at the beginning of their respective lines.

73

Musical notation for measures 73-76. Measure numbers 73, 74, 75, and 76 are indicated at the beginning of their respective lines.







25

30

♩3

35

*rit.*

*a tempo*

♩1

40

♩5

♩1

♩5

45

♩5

♩6

♩7

50

♩1

♩1

Recordações

56

Chord symbols: C1, C5, C5

61

Chord symbols: C5, C6, C3

66

Chord symbol: C1

72

Chord symbols: C1, C2, C3, C2

78

Chord symbol: C2

82

Chord symbol: C2