



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CURSO DE MESTRADO EM MÚSICA DA ESCOLA  
DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA COMO REQUISITO  
PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM MÚSICA - COMPOSIÇÃO

**A INFLUÊNCIA DO JAZZ: A SWING ERA NA MÚSICA  
ORQUESTRAL DE CONCERTO BRASILEIRA NO PERÍODO  
DE 1935 a 1965.**

Por  
CLEISSON DE CASTRO MELO

Orientador  
DR. WELLINGTON GOMES

Salvador, BA.  
Fevereiro de 2010

© Copyright By Cleisson de Castro Melo  
Fevereiro, 2010

M528 Melo, Cleisson de Castro.

A influência do Jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935-1965. / Cleisson de Castro Melo. – 2010.

200f. : il.

Orientador : Prof. Dr. Wellington Gomes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2010.

1. Música – Composição - Brasil. 2. Música – Análise. 3. Musica brasileira de Concerto. 4. Jazz – Influência – Brasil 5. Compositores brasileiros. I. Gomes, Wellington. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. III. Título.

CDD – 781.3  
M528

A Dissertação de Cleisson de Castro Melo foi aprovada.

**Wellington Gomes da Silva**  
**Orientador**

**Claudiney Rodrigues Carrasco**

**Paulo Costa Lima**

Salvador, 26 de Fevereiro de 2010.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus que tornou tudo isso Possível.

Aos meus pais Linaldo Oliveira e Cecília Mello pela educação a mim proporcionada.

A minha irmã Cleisse Mello e irmão Linaldo Jr pelo apoio e companheirismo.

A minha esposa Kadija pelo suporte e apoio incondicional.

Ao CNPq que proporcionou os meios financeiros para esta pesquisa.

A Wellington Gomes meu orientador pela orientação rica, pelos conselhos e apoio nas horas mais críticas.

A Sérgio Benutti, sem ele nada disso teria começado e acontecido.

A Jeff e Danielle Pacman pelos conselhos e pelo impulso dos primeiros passos dessa pesquisa.

Aos meus colegas, em especial Cláudio Seixas, Luciano Carôso e Alexandre Espinheira.

Aos professores Dr. Ricardo Bordini, Dr. Pablo Blanco e Dra. Cristina Tourinho pelo apoio nas horas decisivas.

A Marcio Guedes Correa, Paulo Aragão, Dr. Luciano Chagas Lima e Edson Figueiredo pelo apoio, presteza e cortesia.

A Nelli Gnattali e Roberto Gnattali.

A Mara, Eleonora, Raquel, Eva, Evilásio, Lucidalva, Arilene e Romeu, funcionários da biblioteca da Escola de Música da UFBA pelo apoio, eficiência, dedicação e presteza no atendimento.

Aos funcionários da Escola de Música da UFBA.

A Maísa e Celma, funcionárias da PPGMUS – UFBA.

A Editora Criadores do Brasil, em especial a Maria Elisa Peretti Pasqualini.

Ao Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música na pessoa de Josi Cavalcanti.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro pelo apoio, dedicação e eficiência.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a influência das *Big Bands* (*Jazz Orquestra*) na música brasileira de concerto para orquestra entre 1935 a 1965, período de existência das *Big Bands* antes do movimento de revitalização (*Revival*) destas. Através da análise dos traços rítmicos, harmônicos, instrumentais e principalmente orquestrais, com diferentes abordagens composicionais, no intento de demonstrar estratégias compositivo-orquestrais adotadas em obras sob esta influência. Pretende ainda compor uma obra baseada na influência das *big bands* em dialogo com a música erudita contemporânea, inserindo estes dois conteúdos em uma ambientação sinfônica pequena de modo a extrair o máximo de recursos e sonoridade de uma instrumentação menor, demonstrando assim a riqueza desta influência.

**Palavras-chave:** Jazz, Big Band, Música brasileira de concerto, Análise composicional.

## ABSTRACT

The object of this study is to investigate the influence of Big Bands (Jazz Orchestra) over the Brazilian concert music for orchestra from 1935 to 1965, period of existence of Big Bands before their revival movement, through analysis of the rhythmic, harmonic, instrumental and mainly orchestral traits with different compositional approaches, in an attempt to demonstrate compositional-orchestral strategies adopted in works under this influence. It also intends to compose a work based on the influence of Big Bands in consonance with contemporary classical music, inserting both subjects in a small symphonic setting in order to extract the most of resources and sound of a smaller instrumentation, demonstrating its richness.

**Keywords:** Jazz, Big Band, Brazilian concert music, Compositional analysis.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	iv
RESUMO .....	v
ABSTRACT .....	vi
LISTA DE EXEMPLOS .....	ix
LISTA DE TABELAS .....	xi
LISTA DE FIGURAS .....	xi
INTRODUÇÃO.....	1
1. CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEITOS TEÓRICOS.....	4
1.1. O <i>Jazz</i> e o <i>Jazz</i> no Brasil .....	4
1.2. Os Compositores.....	15
1.2.1. Camargo Guarnieri (1907 – 1993) .....	15
1.2.2. Cláudio Santoro (1919 – 1989).....	18
1.2.3. Radamés Gnattali (1906 – 1988).....	21
1.2.4. Moacir Santos (1926 – 2006).....	24
1.3. Repertório Influenciado .....	27
1.4. Repertório Abordado .....	28
1.5. Da Análise.....	29
2. ANÁLISE .....	32
2.1. Camargo Guarnieri – Uma Abordagem Nacionalista Convencional.....	32
2.1.1. Traços Rítmicos.....	32
2.1.2. Traços Harmônicos .....	36
2.1.3. Traços Instrumentais .....	43
2.1.4. Traços Orquestrais.....	45
2.2. Claudio Santoro – Uma abordagem nacionalista não convencional.....	51
2.2.1. Traços Rítmicos.....	52
2.2.2. Traços Harmônicos .....	55
2.2.3. Traços Instrumentais .....	61
2.2.4. Traços Orquestrais.....	63
2.3. Radamés Gnattali – Uma abordagem popular convencional.....	66
2.3.1. Traços Rítmicos.....	66
2.3.2. Traços Harmônicos .....	75

2.3.3. Traços Instrumentais .....	81
2.3.4. Traços Orquestrais.....	83
2.4. Moacir Santos – Uma abordagem popular não convencional .....	88
2.4.1. Traços Rítmicos.....	89
2.4.2. Traços Harmônicos .....	92
2.4.3. Traços Instrumentais .....	100
2.4.4. Traços Orquestrais.....	101
3. MEMORIAL .....	107
3.1. Introdução .....	107
3.2. Considerações Sobre a Escrita Para <i>Jazz</i> Orquestra .....	108
3.3. Plano Composicional .....	110
3.4. A Orquestra.....	112
3.5. Materiais .....	113
3.6. Técnicas e estratégias compositivas.....	114
3.6.1. Traços Rítmicos.....	118
3.6.2. Traços Harmônicos – Aspectos Verticais e Horizontais.....	124
3.6.3. Traços Instrumentais .....	130
3.6.4. Traços Orquestrais.....	131
CONCLUSÃO.....	140
BIBLIOGRAFIA .....	145
ANEXO - Partitura da peça Dialogo .....	157



## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Ritmo <i>Big Bands</i> .....	33
Exemplo 2 – Encantamento Ritmo Clarinetas.....	34
Exemplo 3 – Encantamento – Trompas e Tímpanos Comp. 31 e 32.....	34
Exemplo 4 – Encantamento – Viola, Cello e Contrabaixo Comp. 31 e 32.....	35
Exemplo 5 – Encantamento Ritmo – Instrumentos Graves.....	35
Exemplo 6 – Encantamento Redução Rítmica Comp. 37.....	35
Exemplo 7 – Encantamento – Trompete e Viola Comp. 32 a 48.....	37
Exemplo 8 – Encantamento Tímpano.....	38
Exemplo 9 – Encantamento Redução Harmônica Comp. 35 a 42.....	39
Exemplo 10 – Encantamento Redução Harmônica Comp. 57 e 58.....	40
Exemplo 11 – Encantamento Redução Harmônica (acordes).....	41
Exemplo 12 – Encantamento Reduções Harmônicas.....	41
Exemplo 13 – Encantamento Redução Harmônica Comp. 75 a 78.....	42
Exemplo 14 – Take The A Train Redução Harmônica Comp. 4 a 7.....	43
Exemplo 15 – Encantamento Comp. 31 a 38.....	46
Exemplo 16 – The Chant of The Weed Comp. 1 a 8.....	47
Exemplo 17 – Encantamento Comp. 39 a 48.....	48
Exemplo 18 – Encantamento Comp. 60 a 68.....	50
Exemplo 19 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução rítmica Comp. 02 a 11.....	52
Exemplo 20 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Comp. 124 a 126.....	53
Exemplo 21 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Comp. 151 a 158.....	54
Exemplo 22 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 107 e 108.....	56
Exemplo 23 – King Porter Stomp Redução Harmônica Comp. 06.....	56
Exemplo 24 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 79 e 80.....	57
Exemplo 25 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 143 a 158.....	57
Exemplo 26 – Choro para Sax Tenor e Orquestra - Viola Comp. 59 a 64.....	58
Exemplo 27 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 113.....	59
Exemplo 28 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 119.....	59
Exemplo 29 - Choro para Sax Tenor e Orquestra – Sax Tenor Comp. 97.....	60
Exemplo 30 – Choro para Sax Tenor e Orquestra - Percussão 1 e 2 Comp. 58 a 61.....	62
Exemplo 31 - Choro para Sax Tenor e Orquestra – Redução Orq. e Tbn. Comp. 02 a 11.....	63
Exemplo 32 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Madeiras Comp. 18 a 23.....	64
Exemplo 33 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Comp. 107 a 113.....	65
Exemplo 34 – Concerto Carioca N.1 e Second Line – Ritmo 1a.....	68
Exemplo 35 – Concerto Carioca N.1 e Second Line Ritmo 1b.....	69
Exemplo 36 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica – Piano Comp. 14.....	70
Exemplo 37 – Concerto Carioca N.1 Redução Sopros Comp. 09 a 11.....	70
Exemplo 38 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica Comp. 09 a 11.....	71
Exemplo 39 - – Concerto Carioca N.1 Comp. 26 e 27.....	71

Exemplo 40 – Concerto Carioca N.1 Comp. 32 a 34. ....	73
Exemplo 41 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica – Cordas Comp. 19 a 21. ....	74
Exemplo 42 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica Comp. 154 a 160.....	74
Exemplo 43 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica Comp. 16 e 17. ....	75
Exemplo 44 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica Comp. 12 a 15. ....	76
Exemplo 45 – Concerto Carioca N.1 Red. Harmônica - Sopros e Cordas Comp. 02 e 03. ....	77
Exemplo 46 – What The World Needs Now is Love Redução Harmônica. ....	79
Exemplo 47 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica Comp. 09 a 11. ....	79
Exemplo 48 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica – Piano e Cordas Comp. 22 a 26. ....	80
Exemplo 49 – Concerto Carioca N.1 Redução Comp. 09 a 11. ....	84
Exemplo 50 – Concerto Carioca N.1 Comp. 106 a 113. ....	86
Exemplo 51 – Coisa N.2 – Bateria Comp. 17 a 24.....	89
Exemplo 52 – Coisa N.2 Redução Rítmica Comp. 21 a 28.....	90
Exemplo 53 Coisa N.1 Redução Rítmica Comp. 07 a 10.....	90
Exemplo 54 Coisa N.2 Redução Rítmica – Contrabaixo Comp. 07 a 10 e 59 a 62. ....	91
Exemplo 55 – Coisa N.8 Redução Rítmica Comp. 01 a 08.....	91
Exemplo 56 – Coisa N.8 Redução Harmônica Comp. 17 e 18. ....	93
Exemplo 57 – Coisa N.3 Redução Harmônica Comp. 35 a 42. ....	94
Exemplo 58 – Coisa N.6 Redução Comp. 22 a 29. ....	95
Exemplo 59 – Coisa N.7 Redução Harmônica Comp. 09 a 32. ....	97
Exemplo 60 – Coisa N.7 Redução Harmônica (Cifras) Comp. 09 a 32.....	98
Exemplo 61 – Coisa N.1 Redução Comp. 16 a 24. ....	101
Exemplo 62 – Coisa N.1 – Trompa e Trombone Comp. 43 a 54.....	103
Exemplo 63 – Coisa N.2 Redução Comp. 31 a 38. ....	103
Exemplo 64 – Coisa N.4 Redução Comp. 37 a 40. ....	104
Exemplo 65 – Coisa N.1 Comp. 07 a 16.....	105
Exemplo 66 – Dialoog Comp. 01 a 04. ....	115
Exemplo 67 – Dialoog Comp. 159 a 166. ....	117
Exemplo 68 – Dialoog Redução Rítmica. ....	118
Exemplo 69 – Dialoog Melodia – Ritmo.....	118
Exemplo 70 – Dialoog – Percussão Comp. 21 e 22. ....	119
Exemplo 71 – Dialoog – Contrabaixo Comp. 69 a 72.....	120
Exemplo 72 – Dialoog – Fagote Comp. 65 a 67. ....	120
Exemplo 73 – Dialoog – Sopros Comp. 72 a 76. ....	120
Exemplo 74 – Dialoog Comp. 179 a 186. ....	121
Exemplo 75 – Dialoog – Percussão Comp. 211 a 214. ....	122
Exemplo 76 - – Dialoog – Redução do Ritmo dos Comp. 246 a 255. ....	123
Exemplo 77 - – Dialoog – Clarineta e Trombone Comp. 55 a 57.....	123
Exemplo 78 – Dialoog – Redução Comp. 162 a 166. ....	125
Exemplo 79 – Dialoog – Trompa Comp. 29 a 31.....	126
Exemplo 80 – Dialoog – Melodia Comp. 26 e 27.....	126
Exemplo 81 – Dialoog – Contrabaixo Comp. 68 a 73.....	127

Exemplo 82 – Dialoog Comp. 80 a 87. ....	127
Exemplo 83 – Dialoog – Redução Harmônica Comp. 151 a 157.....	128
Exemplo 84 – Dialoog – Flauta e Oboé Comp. 225 a 229.....	129
Exemplo 85 – Dialoog – Redução Harmônica – Sopros Comp. 216 a 224. ....	129
Exemplo 86 – Dialoog – Trompete Comp. 116 e 117.....	132
Exemplo 87 – Dialoog – Metais Comp. 50 a 52. ....	133
Exemplo 88 – Dialoog – Saxofones e Metais Comp. 72 a 76.....	134
Exemplo 89 – Dialoog – Metais Comp. 58 a 62. ....	134
Exemplo 90 – Dialoog – Trompa e Trompete Comp. 29 a 32. ....	135
Exemplo 91 – Dialoog Comp. 242 a 245. ....	136
Exemplo 92 – Dialoog – Fagote, Sax. Alto e Viola Comp. 132 a 139.....	137
Exemplo 93 – Dialoog – Fagote e Contrabaixo Comp. 62 a 75.....	138
Exemplo 94 – Dialoog – Percussão, Cello e Contrabaixo Comp. 194 a 197.....	139

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Concerto Carioca N.1 primeiros 38 compassos.....	83
Tabela 2 – Dialoog Material 1.....	113
Tabela 3 – Dialoog Material 2.....	113
Tabela 4 – Dialoog Material 3.....	124

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Pixinguinha e os Oito Batutas em 1919.....	13
Figura 2 - Pixinguinha e os Oito Batutas em 1923.....	13

## INTRODUÇÃO

O *jazz*, sem dúvida, tornou-se, no decorrer dos anos de sua evolução, um movimento musical, assim por se dizer, dos mais importantes na história da música ocidental no séc. XX. Sua influência é notória na cultura musical de muitos países, inclusive no Brasil.

Na virada para os anos 30 do século em questão, o *jazz* passa por uma evolução natural e adota novas “regras” de instrumentação e orquestração que resultam numa sonoridade característica desta música. Assim, durante este período, cresce o número de músicos nas bandas, agora chamadas de *Big Bands* (orquestras de *jazz*).

A *Swing Era* representou um momento importante no desenvolvimento e na evolução do *jazz*, tanto para a escrita como para a técnica musical. Este período vai dos meados de 1930 a 1940 (nos Estados Unidos) e representa uma transformação no arranjo e nas composições.

Mesmo com a grande recessão nos Estados Unidos, depois da quebra da bolsa em 1929, o aparecimento do rádio faz com que a procura pelos salões de dança aumente cada vez mais. Numa época na qual grandes salões de baile exigiam grandes orquestras, foi natural o progressivo aumento no número de músicos nas bandas.

Essa mudança morfológica da orquestra acarretou uma mudança estilística. Recolocou-se o problema do arranjo: como obter volume sem suprimir a necessária tensão que resultava das sequências de timbres diferentes e de solos improvisados? (MASSIN. 1997. Pg. 1100).

Nas mãos de compositores e arranjadores como Fletcher Henderson<sup>1</sup> (1897-1952), Benny Goodman<sup>2</sup> (1904-1986) e Duke Ellington<sup>3</sup> (1899-1974), essas *big bands* se tornariam o símbolo da sonoridade de toda uma era.

---

<sup>1</sup> Fletcher Henderson foi pianista, compositor e arranjador de grande importância para o desenvolvimento do *jazz* e da música da *Swing Era*. Seus arranjos fizeram história na Orquestra de Benny Goodman.

Aqui, no Brasil, não foi diferente. O *jazz* exerceu forte influência. As *big bands* se manifestaram de diversas formas, principalmente nas rádios e nos filmes vindos de Hollywood. Muitas orquestras adotaram o nome de *jazz band* ou *jazz* orquestra com o intuito de se adequarem a transformações vindas dos Estados Unidos. Chamar-se *jazz band* não significava somente tocar *jazz*, pois muitas não o faziam exclusivamente, mas era ser também uma orquestra de dança; e isso, sem dúvidas, fazia diferença nesta época.

Fazer um estudo sobre as *Jazz* Orquestras no Brasil é de suma importância para a compreensão da extensão de sua influência no ambiente de concerto brasileiro. Mesmo neste período de forte nacionalismo musical, as *big bands* conseguem penetrar no pensamento compositivo estratégico de alguns compositores que pretendemos estudar, trazendo para a música de concerto brasileira mais uma ferramenta, tanto compositiva como orquestral.

A influência do *jazz*, através das *big bands* da chamada *Swing Era*, exerceu sobre os compositores que aqui abordaremos um sadio entusiasmo na maneira de compor algumas de suas obras. O colorido orquestral que essa influência pôde exercer, muitas vezes, foi alvo de críticas e comentários nada benéficos<sup>4</sup> por parte de críticos de jornais, revistas e escritores defensores de um nacionalismo mais puritano. No entanto, nosso estudo busca mostrar essa ação exercida pelo *jazz* como um instrumento favorável à nossa música de concerto.

Essa pesquisa está dividida em três partes. O primeiro capítulo é uma contextualização teórica através de uma revisão bibliográfica montando um panorama histórico do *jazz* (musical, histórico e social), suas origens e raízes – as grandes *big bands*, seus compositores e arranjadores, bem como o desenvolvimento destas. Os compositores brasileiros aqui

---

<sup>2</sup> Benny Goodman foi considerado o Rei do *Swing*. Foi um importante clarinetista e líder de banda. Um dos grandes responsáveis pela disseminação das *big bands* nos Estados Unidos e também no mundo.

<sup>3</sup> Duke Ellington é um importante compositor de sua época, excelente arranjador e líder de orquestra. Compôs mais de 300 músicas.

<sup>4</sup> Um bom exemplo, e até recente, é uma citação de Mariz (1997), em seu livro *Vida Musical*, no qual comenta que Guerra-Peixe “há muitos anos, passa todo o seu tempo nas estações de rádio, manejando orquestrações de toda espécie, sem se deixar contaminar pela doença do *jazz*” (Mariz 1997, p. 250).

analisados: Camargo Guarnieri; Cláudio Santoro; Radamés Gnattali e Moacir Santos; assim como um apanhado sobre o repertório brasileiro influenciado e o repertório que abordaremos. Também o processo e a metodologia adotada na análise das obras enfatizadas.

Com base na literatura musical brasileira a respeito de sua história, focamos esta pesquisa nos compositores mais evidenciados por esta (anteriormente citados). Como o período pesquisado, aqui no Brasil, é predominantemente nacionalista, muitas obras e muitos compositores são excluídos automaticamente, restando-nos uma menor parte que fundamentalmente está inclusa no nosso foco de pesquisa. Assim a busca por peças, muitas delas de difícil acesso, deu-se de modo a angariar peças com distintas abordagens de distintos compositores, buscando assim evidenciar a influência da *swing era* através de diferentes pontos de vista compositivos e momentos dentro do período pesquisado na nossa música de concerto. Portanto, no capítulo dois, teremos uma análise de quatro obras significativas com diferentes abordagens. Iremos identificar e explicar diferentes traços jazzísticos, processos e estratégias usadas através dos quatro principais elementos: traços rítmicos, harmônicos, instrumentais e orquestrais.

No capítulo três, retrataremos, através de um memorial, todo o processo criativo da composição de uma peça inédita e com o caráter voltado para o tema em questão, o plano composicional, a temática, orquestração adotada, as técnicas e uma análise geral da peça, focando mais nos processos analíticos do séc. XX e nos processos de análise adotados para as peças pesquisadas.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO E CONCEITOS TEÓRICOS

Desde o seu início, o *jazz* tem sido um alvo exaustivo de discussões e publicações. Até mesmo os mais puristas, não adeptos ou apreciadores, como Adorno, escreveram sobre este, por exemplo, em *Indústria Cultural e Sociedade*, 3ª edição de 2006.

Mário de Andrade mesmo não recebendo de maneira muito positiva a chegada da indústria cultural no país, diferente de Adorno, em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* de 1962, analisa-a de forma crítica, mas admite a condição multicultural do Brasil quando reconhece, através de porcentagens, as influências ameríndia e principalmente africana e portuguesa, não descartando a influência americana do *jazz*.

Dizer que o *jazz* influenciou muitos países, culturas e músicas seria redundante perante o grande número de literatura musical voltada para este assunto, mas podemos afirmar diante desse oceano literário musical que a evolução do *jazz* como linguagem musical se dá através dos seus diferentes estilos em diferentes períodos. Nos idos dos anos 30 do séc. XX, o *jazz* chega a sua maior formação instrumental e com uma linguagem mais específica através de arranjos para grandes formações. A chamada *Swing Era* leva o *jazz* ao mundo através de programas de rádio, filmes e discos, influenciando compositores, músicos, arranjadores e toda uma geração musical que se reflete até os dias de hoje.

### 1.1. O Jazz e o Jazz no Brasil

Numa tentativa de definir limites para o início do *jazz*, a maioria dos autores, como Hobsbawm (2004), define o começo do séc. XX como marco inicial para tal. No entanto,

parafrazeando Bellest e Malson (1989), definir uma data seria um tanto arbitrário demais, fragilizando ainda mais o entendimento de suas influências, raízes e seu sentido. Para a nossa pesquisa, realmente não é relevante uma estimativa muito precisa quanto à data, mas sim suas verdadeiras influências e raízes.

Em *The Oxford Companion to Jazz*, editado por Bill Kirchner (2000) através de diversos artigos divididos como capítulos, podemos ter um apanhado geral sobre suas raízes africanas e europeias, o começo do *jazz* e o *blues* no *jazz*. De modo cronológico, há uma visão macro; que, aos poucos, vai se tornando mais específica, sobre os diversos aspectos que formam o *jazz*, como instrumentação, ritmo, harmonia, etc e principalmente dos compositores e das influências exercidas pelo *jazz* em algumas culturas, como a brasileira.

Stephanie Crease, que assina o artigo sobre o *jazz* e a música brasileira, no *The Oxford Companion to Jazz*, citado anteriormente, faz um comparativo sobre a influência africana na música brasileira através dos escravos trazidos pelos portugueses, no nosso caso, assim como na América. A autora fala ainda sobre as músicas usadas nos rituais religiosos com sua polirritmia e danças e a ação exercida pela música portuguesa e dos senhores de escravos, mas apenas destaca a música moderna brasileira através da bossa nova como influenciada pelo *jazz*, seja nas harmônicas, no colorido e nas dissonâncias usadas, e o caráter improvisativo de alguns compositores do séc. XX como Tom Jobim e Hermeto Pascoal, por exemplo.

Por outro lado, o jornalista e historiador Hobsbawn (1989) aborda um sentido mais específico ao escrever sobre a história do *jazz*. O contexto social abordado dá um panorama completo sobre os acontecimentos dentro e fora do *jazz* de modo a conduzir cronologicamente os acontecimentos históricos significativos e a evolução do *jazz*. Uma visão mais jornalista e antropológica do *jazz* servindo, muitas vezes, de crítica para acontecimentos como a crise de



1929, mas nos colocando dentro dos acontecimentos mais relevantes dentro da história do *jazz*.

A parte mais relevante para esta pesquisa é o período chamado de *Swing Era* que vai dos anos 30 aos meados dos anos 40 do séc. XX. Não há como determinar uma data exata para o início de um período quando se trata de música. Nesse caso, o início se dá devido à evolução das orquestras de *jazz* nos anos 20, do citado século, chegando ao início da próxima década já praticamente com o que podemos chamar de *Big Bands* da *Swing Era*.

Embora a era do swing como música de *jazz* de consumo tenha se iniciado realmente, com todo força, apenas em 1935, com a explosão da orquestra de Benny Goodman, sua evolução já havia começado cerca de dez anos antes, com a primeira big band real da história, conduzida por um negro de nome Fletcher Henderson (Pellegrini 2004, p.100).

Podemos observar através dessa colocação que é necessária uma visão mais crítica a respeito dos fatos históricos, uma vez que Meeder (2008), Hobsbawm (2004) e Goya (1997) enfatizam o início da *Swing Era* em 1935 devido à explosão da orquestra de Benny Goodman com o programa de rádio chamado *Let's Dance*, que sem dúvida popularizou este gênero no país. Mas levando em conta também que, na sua história, o *jazz* traz algumas pequenas contradições como sendo de raiz negra africana, a maior parte de sua história consta de nome de música e artistas brancos. Por exemplo, a primeira gravação de uma música de *jazz* foi feita pela *Original Dixieland Jazz Band*, formada exclusivamente por músicos brancos. Não estamos assim excluindo esta e outros conjuntos e orquestras que constituem “um marco importante na afirmação do *jazz* realizando concertos, digressões e gravações musicais” (Aguiar e Borges 2004, p. 123). Apenas estamos querendo elevar um tom mais crítico aos fatos históricos escritos por historiadores brancos e também, devido ao grande preconceito racial da época em questão, reafirmar o questionamento quanto à real data do início deste como estilo, e não apenas como período.

A virada da década de 20 para 30, marcada pela grande depressão causada pela crise de 29, conduz o *jazz* por novos caminhos. A indústria fonográfica entra numa queda ainda maior neste período.

Ao mesmo tempo, no entanto, o rádio se tornou acessível e em meados da década de 1930 eles se tornaram a principal forma de entretenimento em casa. Transmissões de grandes bandas de hotéis e salões de todo o país foram determinantes para conduzir a uma ressurreição nas vendas de discos, e ajudou a criar uma base de fãs leais e conhecedores<sup>5</sup> (Meeder 2008, p.62).

Assim o *jazz* se espalha pela América e pelo mundo. Os “grandes salões de baile exigiam grandes orquestras” (Bellest e Malson 1989, p. 70), proporcionando assim a evolução técnica dos instrumentistas, elevando o nível composicional e profissionalizando os arranjadores. Esta era a principal característica do estilo *Swing*, as grandes formações, as chamadas *big bands*. Dentre tantas, podemos destacar as *big bands* de Tommy Dorsey, Paul Whiteman, Fletcher Henderson, Duke Ellington e Benny Goodman. Este último relatado por muitos autores como “o rei do swing” (Berendt 2007, p.297, Schuller 1989, p. 06, Simom 1992, p. 329, Meeder 2008, p. 71, Goya 1997, p. 140, Bellest e Malson 1989, p. 70 e Pellegrini 2004, p. 253).

Em 1936, Louis Armstrong publicou um livro intitulado *Swing That Music*, no qual sustentou que o swing era o princípio básico do *jazz* de Nova Orleans. A principal diferença entre o *jazz* e o swing, dizia ele, era que este adotava algumas técnicas ortodoxas da música europeia, servindo-se de orquestrações escritas e de executantes musicalmente instruídos (isto é, capazes de ler música). O *jazz* primitivo de Nova Orleans era para Armstrong o *Papai do swing*<sup>6</sup> (Chase 1957, p 441).

---

<sup>5</sup> *At the same time, however, radios became affordable, and by the mid-1930s they became the main form of entertainment in the home. Broadcasts of big bands from hotels and ballrooms throughout the country were instrumental in bringing about a resurgence in record sales, and helped create a loyal and knowledgeable fan base.*

<sup>6</sup> Grifo do autor.

Esta colocação de Chase vem a confirmar que uma das características adotadas pelas *big bands*, a pergunta-resposta em forma de *riff-still*<sup>7</sup>, vem indubitavelmente das bandas de New Orleans com suas marchas e seus funerais, que poderemos ver mais detalhadamente no próximo capítulo.

Outro grande meio que ajudou a disseminar o *jazz* pelo mundo foi o cinema. “Até por volta de 1931, os musicais eram os grandes responsáveis pelos recordes de bilheteria” (Berchmans 2006, p.107). De 1935 a 1950, o cinema vive sua “época de ouro<sup>8</sup>”, que promoveu uma grande explosão na produção de filmes nos Estados Unidos e também no Brasil, com a *Atlântida* e *Vera Cruz*, por exemplo, que “nos anos 40 foram responsáveis por um enorme volume de produções cinematográficas” (Berchmans, 2006, p. 109).

Compositores jazzistas também compuseram trilhas para filmes, como Duke Ellington em *Anatomia de um Crime*<sup>9</sup> (1959), Henry Mancini (1924-1994) em *A Marca da Maldade*<sup>10</sup> (1958), Miles Davis (1926 – 1991) em *Ascensor para o Cadafalso*<sup>11</sup> (1958) e Charles Mingus (1922 – 1979) em *Sombras*<sup>12</sup> (1959). No Brasil, temos nomes como Radamés Gnattali (1906 – 1988) que assina a trilha de *Almas Adversas* (1948) de Leo Marten e *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, e Guerra-Peixe (1914 – 1993) em *O Canto do Mar* (1954) de Alberto Cavalcanti e *O Homem dos Papagaios* (1953) de Armando Couto.

A maioria dos tratados de orquestração não traz muitas referências ao *jazz*. Adler (1989), na sua segunda edição do *The Study of Orchestration*, traz algumas poucas páginas sobre o *jazz*, mas apenas retratado como efeitos aplicados a um grupo de sopros: o chamado por ele de *jazz effects*, mostrando em três exemplos as suas aplicações. Casella (1948) aponta

---

<sup>7</sup> Espécie de conversação entre os naipes da *big band*, onde um responde melodicamente ao tema exposto anteriormente a este.

<sup>8</sup> *Golden age*.

<sup>9</sup> *Anatomy of a Murder* – Direção de Otto Preminger.

<sup>10</sup> *Touch of evil* – Direção de Orson Welles.

<sup>11</sup> *Ascenseur pour l'échafaud* – Direção de Louis Malle.

<sup>12</sup> *Shadows* – Direção de John Cassavetes.

para a influência do *jazz* no desenvolvimento da técnica e de alguns instrumentos a partir do contato com o *jazz* e sua “nova forma de tocar” quando afirma que:

Nos últimos quarenta anos as características do oboé não tem variado muito. Suas qualidades fundamentais tem alcançado, certamente, um grande desenvolvimento para a expressão de novos sentimentos, mas a fisionomia essencial do instrumento, que é o principal meio de promover sentimentos do grupo das madeiras, permanece quase inalterada. Isto se deve em parte ao fato de que somente há muito tempo o oboé foi tentado pela técnica do *jazz* e conseqüentemente não tem conhecimento desta potentíssima força alteradora, a evolução, por exemplo, da clarineta e do trompete<sup>13</sup> (Casella 1948, p.25).

Esse pensamento traz para dentro do universo da literatura da música o poderio do *jazz* não somente como gênero ou expressão musical, mas também de uma força transformadora que promove a inovação e um novo patamar técnico para os instrumentistas, abrindo assim novas possibilidades composicionais.

Koechlin (1959) em seu *Traité de l’Orchestration* tem apenas uma página na qual comenta alguns aspectos do *jazz* e sua orquestração, apontando para fatos a respeito da “fantasia” deste quando fala que “a fantasia está sim nos recursos (às vezes habilmente brilhantes) dos solistas, principalmente o saxofone, trompete e trombone<sup>14</sup>” (Koechlin, 1959, p. 268).

Blatter (1997) em seu tratado de instrumentação e orquestração não retrata diretamente o *jazz*, mas faz uma colocação que condiz muito com a realidade dos orquestradores de jazzistas quando diz que “é importante que o orquestrador escreva para pessoas e não instrumentos<sup>15</sup>” (Blatter 1997, p. 416). Além de uma ressalva importante quando se trata de

---

<sup>13</sup> *En los últimos cuarenta años las características del oboe no han variando mucho. Sus cualidades fundamentales han alcanzado ciertamente, un gran desarrollo para la expresión de nuevos sentimientos, pero la fisionomía esencial del instrumento, que es la ser el principal medio patético del grupo de las madeiras, permanece casi inalterable. Esto se debe en parte a la circunstancia de que sólo desde hace muy poco tiempo el oboe ha sido tentado por la técnica del jazz, y, por consiguiente, no ha conocido por esta potentísima fuerza alteradora, la evolución, por ejemplo, del clarinete o de la trompeta.*

<sup>14</sup> *A fantaisie réside bien plutôt dans traits (parfois ahurissants d’habileté) des solistes, particulièrement saxophones, trompettes, trombones.*

<sup>15</sup> *It is importante that the orchestrator write for persons and not to instruments.*

orquestração, isso retrata bem a prática dos compositores jazzistas em que grandes nomes como Charles Mingus que:

Como Ellington, ele compôs especialmente para o pessoal em seus grupos – mas foi um passo adiante. Ele não tanto escreveu para eles, mas sim com eles – trabalhando partir de esboços que definem a base das composições – ele deu espaço para contribuições individuais e fomentou um ambiente de interação espontânea dentro do grupo<sup>16</sup> (Morangelli 1999, p.40).

Esse pensamento sempre foi por Duke Ellington, dentre outros, muito utilizado no sentido de que compor pensando na pessoa que toca determinado instrumento traria à música uma interpretação exata do arranjo em questão. Assim, grandes arranjadores como ele usavam deste princípio para obter o máximo de sua orquestra, seus músicos e arranjos, fazendo diferença no resultado final desejado.

Trabalhos acadêmicos também têm abordado o *jazz* no Brasil. Focaremos apenas nestes pesquisados aqui no Brasil, sabendo que o universo de pesquisas em língua estrangeira seria exaustivo e enfadonho. Uma vez que o nosso objetivo é a influência do *jazz* na música brasileira.

Aragão (2001) faz um apanhado da trajetória do arranjo no Brasil entre 1929 e 1935, tendo Pixinguinha como personagem principal para uma genealogia do arranjo brasileiro. O autor consegue fazer uma cronologia do surgimento das *jazz bands* no Brasil e de como serviu de benéfica influência para compositores e arranjadores como Pixinguinha, cabendo a este o papel de protagonista desta parte da história da música no Brasil e trazendo à tona o pioneirismo na criação do estilo de arranjo brasileiro.

Em sua dissertação, Egg (2004) retrata historicamente como a influência norte-americana se dá no Brasil no período de 1940 a 1950 dentro do contexto nacionalista do

---

<sup>16</sup> *Like Ellington, he composed for the particular personnel in his groups - but went one step further. He did not so much compose for them but rather with them - working from sketches outlining the basis of the compositions - he provided space for individual contributions and fostered an atmosphere of spontaneous interactions within the group.*

compositor Guerra Peixe e de como sua visão a respeito do *jazz* está presente na música brasileira como um elemento a mais para o enriquecimento da música nesta época.

Guerra Peixe também combate a ideia tão difundida pelos folcloristas de que o *jazz* era uma influência nociva, uma ameaça à sobrevivência da música brasileira. Para ele, se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana? Pelo contrário ele vê no *jazz* elementos positivos que podem ser aproveitados para enriquecer a música brasileira: a riqueza das improvisações “hot” e a harmonia – internacional como qualquer harmonia. Como comprovação da qualidade positiva que o *jazz* pode trazer menciona a influência que o gênero exerceu sobre compositores importantes como Stravinsky, Hindemith e Copland (Egg 2004, p. 48).

Assim Guerra Peixe aprova definitivamente essa influência levando em consideração que isso não descaracterizaria de forma alguma a música brasileira, confirmando a verdadeira identidade dos compositores brasileiros.

Oliveira (2004) traz uma importante contribuição para a literatura musical brasileira a respeito da harmonia usada pelas *big bands* desde o seu surgimento. Dessa forma, ele apresenta uma alternativa à harmonia em bloco tão usada como forma de encadeamento de acorde (em forma de blocos), com a técnica de arranjo linear que foi muito utilizada por Duke Ellington e que será mais bem explicada no capítulo seguinte desta pesquisa. Oliveira conclui assim que, “comparada com as técnicas tradicionais, mostra-se útil como ferramenta alternativa e inovadora para os arranjadotes” (Oliveira 2004, p. 09).

Borém e Moreira Junior (2006) em seu artigo *Características do Choro em Um a Zero e do Ragtime em Segura Ele nas gravações de Pixinguinha*, faz uma comparação entre estas características apontadas no título, através da análise de trecho destas peças evidenciando as claras características do choro em *Um a Zero* e do ragtime em *Segura Ele*. Com exemplos melódicos e rítmicos, os autores fazem uma importante inserção para o desenvolvimento de uma clareza ainda maior em torno do assunto.

Em Gimenes (2003), há um importante ponto levantado por ele a respeito de estruturas verticais no *jazz*. Através da identificação destas estruturas na obra do pianista Bill Evans e sistematização do processo utilizado, o autor consegue elaborar um quadro percentual de intervalos e aberturas usados por Evans. Tal quadro conduz a um estudo posterior e mais aprofundado (a ser desenvolvido pelo autor) propondo “desenvolver uma pesquisa baseada nos avanços das aplicações das Ciências Cognitivas no entendimento da Cognição Musical para o entendimento da improvisação no contexto musical brasileiro, como meio de desenvolver novas visões e interpretações cognitivas do fazer musical” (Gimenes 2003, p. 86).

No entanto, apesar de tudo, “a história do *jazz* no Brasil ainda está por ser escrita” (Calado 2007, p. 221). Calado, neste livro, *O Jazz como espetáculo*, traz um capítulo sobre a música popular brasileira e o *jazz* em que faz uma ressalva sobre as mesmas origens africanas tanto no *jazz* como na música brasileira, apontando para uma possível explicação desta “falta” para com o *jazz* no Brasil. Com base na época nacionalista, quando o *jazz* chega ao Brasil, ainda nas primeiras décadas do séc. XX, Calado atenta para o medo dos nacionalistas da influência norte americana no maxixe, por exemplo, e outros ritmos característicos nacionais, mas respaldado em sentido contrário a degradação por parte do *jazz* por Mário de Andrade (1962) em seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, que aponta novamente para a existência dos mesmo antepassados para ambas as músicas.

Francis (1987), no seu livro *Jazz*, conta também com um capítulo sobre o *jazz* no Brasil escrito por Zuza Homem de Mello, no qual, de forma mais abrangente descreve toda a trajetória deste pelo país até então.

Vale ressaltar que, no Brasil, o formato das bandas e dos conjuntos conhecidos como regionais, a partir dessa influência, adota o termo *jazz band* em suas formações e seus nomes. Até mesmo roupas, instrumentais, formação e atitude dominam a cena brasileira.

**Figura 1**



Pixinguinha e os Oito Batutas – 1919

**Figura 2**



Pixinguinha e os Oito Batutas – 1923

Podemos notar, nestas duas fotos (figuras 1 e 2), as transformações ocorridas desde a sua fundação em 1919 (figura 1) até 1923 (figura 2), esta última tirada durante uma excursão pela Argentina.



Em 1921, em São Paulo, já existia a *Jazz Manon*; e, no Rio de Janeiro, a *Jazz Band do Batalhão Naval*. Em 1923, no Rio Grande do Sul, havia o grupo regional chamado *Espia Só*, que em “1926 transforma sua instrumentação em *jazz band* por influência dos *Oito Batutas*, (...) assim surgia o *Jazz Espia Só*” (Calado 2007, p.235).

Pellegrini (2004), em *Jazz: das Raízes ao pós-bop*, disponibiliza um capítulo para uma explanação sobre o *jazz* no Brasil. São reportadas as dificuldades e a falta de tradição no Brasil para com este gênero musical e o pequeno número de admiradores e executantes, os quais ele definiu ser uma pequena elite, diante do grande número de adeptos dos mais diversos estilos exaustivamente divulgados pela indústria e imprensa em geral.

Pellegrini aponta ainda para algumas mudanças instrumentais ocorridas nos *Oito Batutas* de Pixinguinha e Donga, que em 1922 após uma excursão por Paris, altera o “seu lineup<sup>17</sup>, com a introdução da clarineta, do trompete e do trombone” (Pellegrini 2004, p. 347), aumentando o número de executantes deste grupo. Assim os arranjos passam a ter certa “similitude com os arranjos do *jazz* no estilo New Orleans” (Pellegrini 2004, p. 347).

Mello (2007), no livro *Música nas Veias*, através de uma empreitada cronológica, disserta sobre a trajetória de algumas das principais orquestras de dança no Brasil, suas influências e seus regentes, em um dos seus capítulos, descrito pelo próprio autor como um ensaio que “começou a ser elaborado nos anos 70” (Mello 2007, p. 71).

É possível notar que a proliferação das *jazz bands* no Brasil não seguiu um padrão diferente do mundo e que tal nome significava orquestra de baile (para dançar) a partir do fato anteriormente visto, a cristalização do setor de entretenimento após a Primeira Guerra Mundial, com o cinema e os salões de dança.

---

<sup>17</sup> *Lineup* é um termo usado para definir os membros de uma banda por um determinado momento.

Podemos citar algumas orquestras como a *Fon-Fon*, a *Tabajara* de Severino Araujo (ainda em atividade), *Romeu Silva e sua Orquestra*, *Jazz-Band Acadêmica* de Capiba e a *Jazz Columbia*. Mello consegue fazer um apanhado geral sobre a trajetória das orquestras, seus músicos e regentes, consolidando, assim, mais um capítulo para a história do *jazz* e suas reais influências no Brasil.

## **1.2. Os Compositores**

A história da música brasileira ainda carece de literatura que possa suprir a real necessidade de um aprofundamento de fatos específicos e de regiões que até então não têm sido privilegiadas com seus acontecimentos e suas histórias contadas na literatura musical. Este trabalho não tem a pretensão de fazê-lo, tampouco um levantamento biográfico dos compositores abordados nesta pesquisa nem da história da música no Brasil, tendo em vista que isto já foi feito por alguns autores (Mariz 1970; 1977; 1983; 1994, Pereira 2008, Cacciatore 2005, Barbosa e Devos 1985, Kater 2001, Kieffer 1977, Silva 2001, Didier 1996 e Neves 1981). Portanto, apenas nos ateremos a um breve comentário histórico baseado no que já foi publicado sobre cada compositor de forma a inserir esta pesquisa historicamente no contexto brasileiro até o período das composições analisadas.

### **1.2.1. Camargo Guarnieri (1907 – 1993)**

Natural de Tietê, São Paulo, nascido em 1907, ao primeiro dia de fevereiro, Mozart Camargo Guarnieri, dono de um repertório de mais de 700 obras. Filho de pai italiano aprende música dentro de casa com sua mãe, a paulista Gécia Camargo que tocava piano.

“Começou sua carreira artística tocando nas pequenas orquestras de cinemas paulistas e depois foi pianista do Teatro Recreio, no bairro da Lapa” (Mariz 1994, p. 277).

Cinco anos de estudos com o regente italiano Lamberto Baldi, rendem-lhe uma firme formação musical e experiência como músico de orquestra, uma vez que “Baldi não era apenas um excelente regente, mas também um grande inovador que apresentou pela primeira vez vários trabalhos contemporâneos nos teatros do Brasil” (Verhaalen 2001, p. 22).

Seu contato, a partir de 1928, com Mário de Andrade foi fundamental para sua formação intelectual e cristalização dos ideais nacionalistas em sua música. Mário de Andrade foi seu principal divulgador e responsável pela aceitação de suas obras e difusão através da imprensa.

Em 1950, um importante capítulo é escrito com a publicação de sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Sua atitude contrária ao atonalismo e dodecafonismo que estava influenciando compositores adeptos da “escola” de Koellreutter o coloca como principal figura nessa “contra-revolução” (Mariz 1994, p.279).

Alguns estudos sobre a obra de Guarnieri já foram realizados como o de Hashimoto (2003) que faz um estudo sobre a peça *Estudo para Instrumentos de Percussão*, composta em 1953, como sendo a primeira do gênero no Brasil, através de uma análise da forma, instrumentação, plano, motivo e dinâmica, fazendo um apanhado sobre a história da percussão sinfônica no Brasil, abrindo possibilidades para mais pesquisas nesse sentido.

Podemos destacar também Almeida (1999) que analisa a relação dos aspectos da música brasileira e o estruturalismo formal na peça *Choro para Piano e Orquestra*, estabelecendo parâmetros motivicos que permeiam a peça, detectando aspectos nacionalistas sob o olhar abordado por Mário de Andrade.

Outro ponto é o artigo de Pitombeira (2008), que aponta para processos e procedimentos usados por Guarnieri de caráter atonal e estruturas seriais no seu *Concerto No. 5*, analisando a exposição do primeiro movimento com base na teoria dos conjuntos de classes de notas, colocando assim que Guarnieri também usou da linguagem vanguardista, mesmo sendo contra tais procedimentos.

Kobayashi e Kerr (2008), através de um levantamento bibliográfico e de entrevistas com ex-alunos de Guarnieri, fazem uma abordagem sobre a escola de composição Camargo Guarnieri apontando um questionamento em torno da generalização com a qual o compositor obrigava seus alunos a comporem exclusivamente música nacionalista, discutindo e colocando os porquês desta afirmativa.

Milazzo (2004) traz um importante ponto dentro da obra do compositor, analisando características relativas do choro na peça *Choro Torturado* investigando afastamentos composicionais ao paradigma de definição do choro na época, com base no conceito de pantonalidade de Rudolph Reti. Com base numa análise do ritmo, forma, melódica e harmônica traz à literatura musical um ponto bastante significativo dentro da obra do compositor.

Vieira (2008) faz uma análise da *Sonata para Piano*, mais precisamente do terceiro movimento, com um foco na base retórico-estrutural da fuga como plano estruturador e elo de unidade temática. Com base nos preceitos retórico-musicais de Harrison (1990), Lester (2001) e Hindemith (1970), Vieira chega a conclusões a respeito de simbologia numérica de modo a contribuir para o “entendimento da arte musical” (Vieira 2008, p. 68).

Jacomin (2008), que tem como tema a obra para violão de Guarnieri, em seu artigo, faz uma breve análise sobre a obra para violão do compositor, apontando para a forma e

comentando as obras, contribuindo para o aumento da literatura musical para violão e divulgando obras específicas de Guarnieri.

Sem nenhuma dúvida, podemos afirmar que Guarnieri é um dos mais importantes compositores nacionalistas e também da história da música brasileira, que, em 1941, compõe a peça *Encantamento* sob o contexto da segunda grande guerra. Nos EUA no início da década de 40, o período de guerra não era muito favorável para as orquestras de *jazz*. A crise torna difícil manter muitos músicos, e os valores das turnês, quase proibitivos, aliados à greve dos músicos de 1942 a 1943, colocam as *big bands* numa situação complicada. Mas isso não quer dizer o final destas.

O Brasil está na primeira era Vargas, o Estado Novo. Com um governo populista e extremamente nacionalista, os ideais propostos por compositores como Guarnieri eram vistos com bons olhos.

Este período é, porém, marcado pelo pan-americanismo. “Em 1938, os produtos americanos representam 24,2% do total das importações brasileiras” (Saroldi e Moreira 1984 p. 36). Em agosto de 1941, surge o *Repórter Esso*, programa de notícias inspirado no modelo norte-americano. Também surgem alguns programas patrocinados por empresas americanas, como *Um Milhão de Melodias*, sob patrocínio da Coca-Cola, havendo assim uma direta intervenção da música norte-americana de maneira a se tornar comum aos ouvidos brasileiros.

### **1.2.2. Cláudio Santoro (1919 – 1989)**

Amazonense de Manaus, Claudio Santoro, descendente de italianos e franceses, nasce ao dia 23 de novembro de 1919. Músico muito promissor, desde muito cedo, matricula-se no conservatório de música do Distrito Federal e “aos 17 anos terminava o curso com

aproveitamento tão bom, que foi imediatamente acolhido para professor adjunto da cátedra de violino, e mais tarde, nomeado professor de harmonia superior” (Mariz 1970, p. 69).

Em 1940, passa a estudar com Koellreutter a técnica dodecafônica e integra o Grupo Música Viva, no qual se torna divulgador e difusor da revista Música Viva e dos ideais vanguardistas. Logo em 1943, entra em uma nova fase e procura “maior simplicidade, maior aproximação do público” (Mariz 1970, p. 70).

Isso tudo, aliado aos seus estudos na França (de 1947 a 1949) com Nadia Boulanger e à volta pouco feliz para o Rio de Janeiro, exerce forte influência e transforma definitivamente o modo de compor de Santoro. Nasce enfim em 1950, com um programa infantil na Rádio Tupi, “um desejo de um idioma musical dentro do nacionalismo brasileiro” (Mariz 1970, p.74).

Mariz (1994) traz à literatura musical uma biografia sobre Santoro com contribuições a respeito de sua vida e obra em ordem cronológica e um extenso catálogo de suas peças.

Alguns trabalhos acadêmicos sobre Santoro e sua obra promovem o aumento de repertório específico. Pereira (2008) tem como objetivo enriquecer o repertório da música brasileira para viola com uma análise através da identificação de elementos musicais e suas interações que promovem a identificação do estilo do compositor.

Souza (2003) e Gerber (2003) visam, através de suas pesquisas, a somar para a bibliografia e divulgação da música contemporânea brasileira, analisando processos composicionais, técnicas, elementos e processos interpretativos de obras para piano do compositor.

Mendes (2007) contribui, em seu artigo *O Período Nacionalista de Claudio Santoro*, para a identificação estilística e estrutural do idioma nacionalista na obra e vida de Santoro, através de uma breve análise melódica de obras do período (1946-1960). Da mesma maneira,

Schneider (2005) investiga e caracteriza elementos da escrita pianística de *Paulistana No. 7*, fazendo um elo entre esta e obras do repertório pianístico brasileiro.

Almada (2008), em seu artigo, faz um estudo investigativo a respeito do dodecafonismo no Brasil analisando a obra *A Menina Boba* de Santoro, que, segundo o autor, é reconhecidamente o compositor brasileiro mais bem sucedido na adaptação desta técnica à prática composicional. O processo de análise se dá através de um processo comparativo com o método dodecafônico à luz de Perle (1962), Schoenberg (1984) e Leibowitz (1997), onde Almada identifica coleções e conjuntos usados por Santoro e operações realizadas com estes. Neste mesmo sentido, Palhares (2005) aborda aspectos estruturais, estéticos e ideológicos dentro da técnica dodecafônica, identificando duas séries e relacionando a estrutura da peça *A Menina Exausta* para piano e voz, com a estrutura do poema, que dá nome à peça, de Oneyda Alvarenga (1911 – 1984), evidenciando a forte relação entre texto e música.

Já no início dos anos de 1950, dentro do universo da música nacionalista, Santoro escreve o *1º. Concerto para Piano e Orquestra*, *Anticocos* e *Choro para Saxofone e Orquestra*, significando assim algumas de suas primeiras obras de cunho nacionalista.

Num contexto brasileiro nacionalista pós-guerra em que se procurava uma proximidade com o público, a massa em geral, uma música que representasse esses ideais e um cenário mundial onde a *Swing Era* nos Estados Unidos perde um pouco de sua força, mas ganha ainda mais em países como o Brasil, leva-se forma direta ou indireta essa influência ao modo de compor desta época. Os programas de rádio e suas orquestras, arranjadores e compositores, formam uma consciência coletiva em torno do que seria a música do povo brasileiro juntamente com um governo nacionalista e populista. Mas isso não significa a criação de uma música completamente popularesca, e sim o equilíbrio entre esta e a não totalmente intelectualizada.

A peça *Choro para Saxofone e Orquestra* (1953), a ser analisada nesta pesquisa no capítulo seguinte, retrata bem esse contexto. Uma melodia muito *cantabile* explorada no saxofone com ritmo e construção bastante inseridos no universo popularesco brasileiro da época.

### **1.2.3. Radamés Gnattali (1906 – 1988)**

Natural de Porto Alegre, Radamés Gnattali nasceu no dia 27 de janeiro de 1906. Descendente de italianos e filho de músicos, começou a estudar piano desde muito cedo com sua mãe. Aos 14 anos, entra para o Conservatório de Música de Porto Alegre para estudar piano.

Em 1924, recém-formado, vai ao Rio para um concerto no Teatro Municipal sobregência de Francisco Braga, onde conhece Ernesto Nazareth e passa dois anos entre Porto Alegre e Rio. Finalmente, no início dos anos 30, fixa residência no Rio de Janeiro.

Em 1932, Gnattali “já estava bastante engajado no mercado da música popular” (Barbosa e Devos 1984, p. 32). Seus primeiros trabalhos são como pianista. Ainda neste ano, com a liberação para publicidade, o rádio se torna um importante meio para difusão da música e comerciais. Não demora muito e Gnattali adentra pelo universo de gravações e disco, atuando constantemente como músico, arranjador, compositor e montando orquestras para os programas de rádio.

Gnattali sempre foi alvo de muitas críticas e preconceito, tanto na música popular, quando teve de adotar o pseudônimo de Vero – que, por ser pianista erudito, não era bem visto no meio popular, e principalmente no meio erudito. Por seguir trabalhando como arranjador nas rádios e em gravações populares, sofreu críticas inapropriadas. Constantemente



acusado de influência estrangeira nas suas composições, em sua época, não foi devidamente reconhecido como um dos grandes nomes na história da música brasileira.

Na década de 60, quando a música de vanguarda estava no auge, uma repórter me entrevistou em Israel. Disse a ela que minha tendência era para a música de Bach, Beethoven, Schumann, Bartók e Stravinsky. *Ah, então o senhor é um romântico*, ela me disse. *Ótimo, sou mesmo. Respeito o pessoal da vanguarda, mas estou mais com o som dos instrumentos do que com os sons aleatórios*<sup>18</sup> (Didier 1996, p. 74-75).

Talvez por esse pensamento, Gnattali tivesse sido tão criticado e, muitas vezes, posto de lado por parte dos críticos e músicos de sua época. Mas isso não tira nem um pouco os méritos de suas obras.

Esta pesquisa não visa, em momento algum, a denegrir ou abordar de maneira ofensiva a influência do *jazz* em alguns compositores. Muito pelo contrario, esperamos demonstrar que essa influência foi benéfica no sentido de conceder material composicional e promover novas fronteiras para a criatividade do compositor brasileiro, que, como Gnattali, soube muito bem fazer uso desse material sem perder sua identidade. O próprio Mariz (1994), em seu livro *História da Música no Brasil*, cede aos encantamentos da obra de Gnattali quando afirma que este “está entre os compositores brasileiros de mais abundante produção. Só os concertos foram em total de 26. Possuía o músico gaúcho notável *métier*, era pianista exímio, regente experiente, instrumentador imbatível” (p. 263) e também quando coloca que “a produção de concertos de Radamés Gnattali é numerosa e quase toda da melhor água” (p. 261). Também antes mesmo de tecer comentários contrários a suas ideias, “em 39, Mário de Andrade, ambíguo, escrevia em O Estado de São Paulo, que Radamés já dominava a orquestra como raros entre nós” (Didier 1996, p.23). Mesmo dentro da onda modista de difamação do *jazz* influenciando compositores, Neves (1977) admite que “Gnattali, compositor de excelente

---

<sup>18</sup> Grifos do autor.

técnica, sobretudo no domínio da orquestração” (p. 72), é sem dúvidas, merecedor dos créditos de um dos mais importantes compositores brasileiros.

Alguns estudos acadêmicos já foram feitos sobre a obra de Gnattali, por exemplo, Pinto (2008) que, em sua dissertação pela Unirio, aborda o saxofone na obra deste compositor, levando todas as peças neste foco e fazendo uma breve análise destacando a forma, harmonia e os elementos folclóricos no repertório abordado. Mendonça (2006) aborda a guitarra elétrica e o violão, mas com foco no idiomatismo na música de concerto de Gnattali, através de uma análise comparativa entre as obras *Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico* e a *Sonatina para violão e piano*. Visando, com isso, também a promover a “notória importância do compositor como o primeiro a compor para guitarra em música de concerto, fato até então atribuído, na literatura sobre o assunto, a compositores europeus” (Mendonça 2006, p. v). Assim também Correa (2007) disserta sobre a guitarra elétrica na obra de concerto de Gnattali, analisando seu *Concerto Carioca No.1*, com foco na orquestração, destacando o ritmo orquestral e a escolha dos instrumentos presentes nesta peça.

Bark (2007) faz, através de um estudo analítico e interpretativo da *Suíte para quinteto de sopros*, uma análise motívica e temática, por vezes harmônica, sempre sugerindo um processo interpretativo.

Em 1950, Gnattali compõe o *Concerto Carioca No. 1*. O Brasil passa por novas mudanças. Getulio Vargas se reelege neste ano, só que dessa vez pelo voto popular. O rádio ainda vive sua era de ouro, que, nos anos seguintes, com a inauguração da TV Tupi em São Paulo, ainda neste ano, terá sua audiência comprometida e seus anunciantes migrando para a publicidade televisiva.

#### 1.2.4. Moacir Santos (1926 – 2006)

Natural do sertão de Pernambuco, Moacir José dos Santos nasceu no dia 26 de Julho de 1926. Obteve seus primeiros estudos musicais de mestre de bandas, mas também teve uma formação mais sólida em harmonia, contraponto e composição com alguns compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Koellreutter, de quem também foi assistente.

Em 1943, consegue um emprego na Rádio Clube de Recife. Dois anos mais tarde, muda-se para a Paraíba onde toca com a banda da polícia militar e *Jazz Band* da Rádio Tabajara tocando clarineta e saxofone tenor.

Em 1948, já no Rio de Janeiro, integra o quadro na Rádio Nacional como solista (saxofone tenor) na Orquestra do Maestro Chiquinho. Ainda nesta rádio, passados três anos, é convidado pelo diretor Paulo Tapajós para participar do programa Quando os Maestros se Encontram<sup>19</sup>, quando escreveu os arranjos de *Na Baixa dos sapateiros* de Ary Barroso e *Melodia para Trompa em Fá*, de sua autoria, tornando-se, após a apresentação, membro do quadro de compositores arranjadores<sup>20</sup>. Em 1954, vai dirigir a orquestra da TV Record em São Paulo e, dois anos depois, retoma suas atividades na Rádio Nacional.

Em 1960, no auge de sua carreira, Santos tem um grande número de requisições para trilhas de filmes e tem como alunos nomes como Nara Leão, Sérgio Mendes, Paulo Moura, Oscar Castro Neves e Baden Powell. O inevitável acontece; e, em 1967, muda-se definitivamente para os Estados Unidos, quando um ano depois integra a equipe de Henry Mancini<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Neste programa era comandado por Radamés Gnattali.

<sup>20</sup> Nesta época eram mais conhecidos como maestros.

<sup>21</sup> Henry Mancini (1924 – 1994) é um compositor, regente e arranjador dos mais importantes nos Estados Unidos para a TV e cinema servindo de referencia até os dias de hoje. Divisor de águas, é responsável pela inclusão do *mainstream jazz* (gênero do *jazz* de origem na década de 1950 tocado por músicos originários da *swing era*) em filmes como *A Marca da Maldade* de 1958 dirigido por Orson Welles.

Moacir Santos ainda não tem sua obra devidamente estudada de maneira exaustiva e acadêmica. Mesmo sua obra carecendo de registro impresso, Santos tem algumas obras e disco lançado no decorrer de sua vida, colocando-o no *hall* dos importantes compositores de sua época.

Pudemos, através de pesquisa, apenas encontrar dois trabalhos acadêmicos relevantes (de mestrado) abordando a obra do compositor. Improta (2007) aborda a composição para seção rítmica com base em três peças da obra *Coisas – Coisa No. 1, Coisa No. 2 e Coisa No. 5*, demonstrando as inovações trazidas pelo compositor para esta composição e investigando a relação entre a seção rítmica e o restante da composição, concluindo a respeito desta interdependência existente nas peças.

Ainda também voltado para a obra *Coisas*, Gomes (2008), “motivado pela alta qualidade da obra de Moacir Santos, por um lado, e pela escassez de material produzido sobre o compositor” (Gomes 2008, p. 07), através de uma análise histórica de contextualização da obra e de uma análise musical de *Coisa No. 3* quanto a forma, ritmo, estrutura melódico temática, harmonia e instrumentação, consegue demonstrar claramente o controle composicional e uma síntese do pensamento de Santos através desta peça.

Dois cancionários sobre as obras *Coisas* e *Choros e Alegrias*, transcritas e editadas por Adnet e Nogueira, trazem, além das partituras das obras, algumas histórias e um pouco da biografia de Santos através de uma cronologia de acontecimentos importantes para sua carreira, bem como torno da obra em questão. Recortes e notícias de jornais da época, fotos e textos de Zuza Homem de Melo e Hugo Sukman, contam um pouco de sua trajetória profissional e por vezes pessoal.

O Moacir compositor que a música brasileira conhece e o mundo aprendeu a admirar é o Moacir moderno. É o Moacir das “Coisas”, o das trilhas sonoras, o das harmonias sempre surpreendentes, o do impressionante convívio entre a ancestralidade da música africana e a modernidade da música brasileira e do *jazz* (Sukman 2005b, p. 15).

O maestro, como era mais conhecido, fez escola e sempre foi figura atuante no meio musical, tanto aqui como fora do Brasil. Sukman consegue, neste comentário do livro *Choros & Alegrias* (2005), imprimir um pouco do espírito musical em torno do maestro e mostra como sua influência é importante para a cena musical brasileira.

A obra *Coisas*, a ser analisada neste trabalho, é lançada num disco antológico em 1965 e foi, por décadas, “objeto de desejo de todo colecionador mundo afora” (Sukman 2005a, p. 17). Neste período, o Brasil e o mundo vivem grandes transformações. A TV se torna o meio de comunicação em massa e é transmitida em cores. O rock ganha muita popularidade no mundo; e, no Brasil, a Jovem Guarda ganha mais espaço nos veículos de comunicação. É a época dos grandes festivais da música popular brasileira. Grandes nomes como Edu Lobo e Chico Buarque são figuras assíduas. No Brasil surge o Tropicalismo<sup>22</sup> e estoura o golpe militar de 1964. Além disso, no mundo, inúmeros conflitos, como a construção do muro de Berlim e a guerra fria, contribuem para uma era de grandes mudanças e transformações.

É em meio a todos esses acontecimentos que a obra *Coisas* é composta por Santos, sempre com um olhar focando em suas raízes, colocando-a em diálogo musical constante com suas influências nesta obra, trazendo uma sonoridade impar, não somente para a obra como um todo, mas também para sua época.

---

<sup>22</sup> Movimento cultural que surge sob a influência das correntes vanguardistas e da cultura pop nacional.

### 1.3. Repertório Influenciado

Durante todo o procedimento de pesquisa a respeito do repertório brasileiro de música de concerto para orquestra com a influência em questão, foi possível ter uma ideia de quando os compositores tinham em suas obras a característica ou traços da *swing era*.

Seria necessário um estudo mais exaustivo e mais aprofundado para podermos detectar todas as obras com a real influência como traço composicional, mas conseguimos um bom número de obras e, desta forma, elegemos quatro diferentes obras de compositores distintos, em diferentes abordagens que melhor representam os traços pesquisados durante o período em voga.

Sem dúvidas que o compositor que melhor representa esses traços é Radamés Gnattali. Suas obras são *Concerto Carioca No. 1 para piano e orquestra* (1950), *No.2 para piano, contrabaixo, bateria e orquestra* (1964) *Concerto Romântico* (1949), *Brasiliana No. 6* (1954), as *Fantasia Brasileira No. 1* segunda versão (1936), *No. 3* (1953), *No. 4* (1953), *No. 5* (1961) e *No. 6* (1963); e a *Suíte Brasileira* (1954). De Camargo Guarnieri as obras são *Encantamento* (1941), *Sinfonia No 1* (1944) e *Choro para Clarineta e orquestra* (1957). De Cláudio Santoro o *Choro para Saxofone Tenor e Orquestra* (1953) e Moacir Santos com a obra *Coisas* (1964).

Guerra-Peixe (1914 – 1993) também se enveredou na música popular com arranjos como o de *Feitiçaria* (1945) de Silvío Caldas<sup>23</sup> (1908 – 1998), abrindo assim mais um campo de investigação e traços no seu *Pequeno Concerto para Piano e Orquestra* (1956).

Alguns compositores estrangeiros foram levados em consideração por terem a influência do *jazz* em suas peças. Essas peças serviram apenas de um ponto inicial como

---

<sup>23</sup> Compositor e cantor Brasileiro com grande fama de seresteiro.

forma de análise comparativa. Stravinsky (1882 – 1971) com *Ragtime* (1918) e *Ebony Concert* (1945), de Gershwin (1898 – 1937) *Rapsódia em Blues* (1924), *Um Americano em Paris* (1928) e *Porg and Bess* (1935). De Leonard Bernstein (1918 – 1990) *Fancy Free* (1944) e *West Side History* (1957) e *Prelude, Fugue and Riffs* (1949). Aaron Copland com *Concerto para Clarineta e Orquestra* (1947 – 1948) e Darius Milhaud (1894 – 1974) com *A Criação do Mundo* (1923) e Maurice Ravel (1875 – 1937) com *Five O'clock Foxtrot* (1920 – 1925), parte da ópera *L'enfant et les sortilèges*. Duke Ellington, sem dúvidas, é um importante compositor e referencial para nossa pesquisa. Dele podemos citar *Black, Brown and Beige* (1943) e os *Sacred Concerts* (1965, 1968 e 1973).

#### 1.4. Repertório Abordado

O repertório a ser analisado nesta pesquisa consta, como dito anteriormente, de quatro obras de quatro compositores distintos. As obras são: 1) *Encantamento* de Camargo Guarnieri; 2) *Choro para Saxofone Tenor e Orquestra* de Cláudio Santoro; 3) *Concerto Carioca No. 1* de Radamés Gnattali; e 4) *Coisas* de Moacir Santos.

Essas obras serão aqui analisadas com base em quatro diferentes tipos de abordagens, nacionalista convencional e não convencional; e popular convencional e não convencional, de acordo com o compositor e o estilo composicional em questão.

A única obra que ainda não se encontra impressa nem editada é o *Concerto Carioca No. 1* de Gnattali. Foi usada uma cópia do original manuscrita pelo próprio compositor.

Das obras aqui abordadas, apenas o *Concerto Carioca No. 1* e *Coisas* se encontram em trabalhos e livros citados anteriormente, mas não da mesma forma que nos propomos a

analisar, contribuindo assim para o aumento do repertório analítico de obras de compositores brasileiros e caracterizando um ponto de ineditismo para essa pesquisa.

### 1.5. Da Análise

Uma das problemáticas encontradas foi a escolha de um método analítico que se adaptasse à realidade da música abordada. O primeiro ponto estudado foi através da metodologia serialista, mas que não se adapta, pois as obras têm um cunho tonal muito forte e real, assim como no *jazz*. Uma análise que abordasse traços harmônico, rítmicos, orquestrais e instrumentais seria necessária para que houvesse um entendimento da influência das obras escritas para *big bands* dentro da música de concerto brasileira. A forma mais simples para obter um modelo necessário a essas duas realidades seria o método da comparação, observação e, com isso, apontar semelhanças.

Para se montar um modelo, foi levantado um material literário a respeito do assunto, com análises e estudos em torno dos traços apontados anteriormente.

Muito se tem escrito sobre a prática e escrita jazzista, assim como os pontos em volta deste assunto. Métodos sobre harmonia, ritmo, improvisação, condução de vozes, etc., foram nosso principal alvo em elaborar uma metodologia para analisar as peças.

Mestico (1993), em seu livro *The Complete Arranger*, elaborou, em forma de passos, a condução dos processos para o entendimento de como elaborar um arranjo. Primeiramente o autor adentra nos conceitos básicos sobre forma, continuidade, notação, dinâmica, condução de vozes e etc. Os capítulos seguintes abordam os instrumentos separados por famílias, mas dissertando sobre cada qual pertencente à família em questão. Logo após ele fala sobre a prática do arranjo propriamente dito abordando fundamentos sobre arranjo vocal e



instrumental, relações harmônicas, rítmicas e elementos melódicos. A orquestração é tratada a parte em um capítulo somente para este assunto.

Em *Jazz Arranging and Composing: a linear approach*, Dobbins (1986) traz um pensamento linear com relação à escrita para grupo de metais e a formação de base de uma banda (bateria, contrabaixo, piano e guitarra). O pensamento de um arranjo linear será abordado melhor durante a análise das peças, com base na técnica desenvolvida por Duke Ellington e citando novamente Oliveira (2004) no título de sua pesquisa, como “uma alternativa às técnicas de arranjo em bloco”.

Um conhecimento teórico sobre o universo do *jazz* também se fez necessário para fundamentar o conhecimento sobre suas harmonias, escalas e etc. Levine (1995) elaborou um método a respeito deste assunto, começando com noções básicas como cifras e notação, passando por reharmonização e improvisação, sempre focado no conhecimento necessário para ser fluente no mundo do *jazz* quando afirma que “um ótimo solo de *jazz* consiste em: 1% de mágica – 99% de trabalho, isto é explicável, analisável, categorizável, realizável<sup>24</sup>” (Levine 1995, p. vii).

Wright (1982), em seu livro *Inside The Score*, faz uma análise de peças de três compositores representativos do *jazz* (Sammy Mestico, Thad Jones e Bob Brookmeyer) levando em consideração pontos como melodia, harmonia, ritmo, orquestração, forma, condução de vozes e de que maneira o arranjo foi feito. Esse tem sido um ponto comum dentro do *jazz* para uma melhor análise de seus procedimentos, inclusive na tentativa de elaborar um roteiro para tal tarefa.

Um método comparativo entre diferença e possibilidades entre as músicas se tornou o foco principal para montar um processo de análise. Strum (1995) justamente conseguiu,

---

<sup>24</sup> *A great jazz solo consists of: 1% magic – 99% stuff. That is explainable, analyzable, categorizeable and doable.*

através da comparação da evolução do arranjo no *jazz*, trazer à tona um comparativo com base em melodia, ritmo, variação harmônica, vozes e sonoridades verticais, orquestração e componentes unificadores (introdução, interlúdio, material de conexão e final), forma e estrutura, de quatro músicas na visão de arranjadores de períodos distintos, indo do começo do *jazz* à década de 90.

## 2. ANÁLISE

### 2.1. Camargo Guarnieri – Uma Abordagem Nacionalista Convencional

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) compõe, em 1941, a peça *Encantamento*, originalmente para orquestra e depois transcrita para violino e piano. Esta foi composta sob encomenda da Divisão de Música da União Panamericana de Washington, DC e estreou em São Paulo, em 1942, sob-regência do próprio compositor.

Esta peça tem um caráter bastante melódico e muito forte ritmicamente. Está dividida em três partes com traços e derivações populares-folclóricas em ambiente tonal. Sua presença em nosso estudo é de suma importância para o esclarecimento do processo investigativo pesquisado.

#### 2.1.1. Traços Rítmicos

Primeiramente, devemos levar em consideração que o *jazz* não pode ser representado apenas por uma única figura ou padrão rítmico. Devido a sua raiz africana, uma vez que a música africana se baseia na polirritmia<sup>25</sup>, entendemos que a sobreposição de ritmos torna esse universo jazzístico mais complexo do que parece.

Examinando a natureza do ritmo do *jazz*, descobrimos que sua singularidade deriva de duas fontes principais: uma qualidade denominada de “swing” pelos músicos, e uma invariável “democratização” dos valores rítmicos. Ambas essas características derivam exclusivamente de antecedentes musicais africanos (Schuller 1968 p.20-21).

---

<sup>25</sup> A. C. Jones publica pela Oxford, em 1959, o mais exaustivo e rigoroso estudo sobre a música africana sob o título de *Studies in African Music* em dois volumes, onde transcreve exemplos de polirrítmicos, polimétricos e contrapontísticos característicos desta música.

Já se tentou definir *swing*, mas o próprio Louis Armstrong comumente citava “que se você não sente o *swing* jamais saberá o que ele é” (Schuller 1968, p. 21). Não pretendemos nesta pesquisa definir em palavras o *swing*. Esta palavra aqui representa um período e o balanço rítmico adotado pelas *big bands*.

Vamos, através de exemplificações, demonstrar como o *swing* está presente no universo rítmico do *jazz*, neste caso, principalmente na obra *Encantamento* de Camargo Guarnieri.

*Encantamento* tem um poder rítmico muito forte e muito presente na segunda parte da música (do compasso 31 a 114), onde focaremos nossa análise.

Notemos, primeiramente, uma das principais características identificadas nas *big bands* durante a *swing era*, o acento nos tempos 2 e 4.

Exemplo 1 – Ritmo *Big Bands*.



Mesmo os tempos 1 e 3 ainda sendo os tempos “fortes”, “a partir do *Dixieland*<sup>26</sup> e do *Chicago*<sup>27</sup>, o baterista passa a acentuar os tempos 2 e 4. As batidas 1 e 3 se “sente naturalmente e o 2 e 4 se ouvi” (Berendt 2007, p.143).

O primeiro traço que podemos notar em *Encantamento*, nos compassos 31 a 50, está no naipe das madeiras, mais especificamente nas clarinetas e clarineta baixo.

<sup>26</sup> *Dixieland* ou simplesmente *dixie*, se refere ao *Hot Jazz* ou ao *New Orleans jazz*, estilo desenvolvido em *New Orleans* nos anos de 1910. Muitas vezes, usado para diferenciar o “*jazz branco*” do “*jazz negro*”.

<sup>27</sup> O Estilo *Chicago* é o *New Orleans* na cidade de *Chicago* nos anos de 1920, que, muitas vezes, consiste em substituir o baixo pela tuba e o violão pelo banjo.

## Exemplo 2 – Encantamento Ritmo Clarinetas.



Podemos notar neste exemplo a presença desta influência descrita anteriormente, em que o tempo forte, neste caso o 1, não está presente, e a figura rítmica, tocada apenas a partir da metade do primeiro tempo do compasso, favorece uma pulsação que acentua a percepção dos tempos fracos até então. O uso desta rítmica nas clarinetas figura uma representação dos acentos das *big bands*, em que o naipe acentua de forma rítmica somando com os demais instrumentos para um *background rítmico*<sup>28</sup>. Neste caso, na obra *Encantamento*, o único instrumento de percussão usado é o tímpano. Então o uso de um background rítmico dá apoio para que seja apresentado o tema em questão.

As figuras usadas pelo tímpano são as seguintes:

## Exemplo 3 – Encantamento – Trompas e Tímpanos Comp. 31 e 32.

A última colcheia está sendo reforçada de maneira também percussiva com um acento nas trompas. As cordas (violas, cellos e contrabaixos), também presentes, enriquecem ainda mais, tanto a figura do tímpano como conjugando com as trompas. Vejamos o exemplo a seguir:

<sup>28</sup> “É aquele usado quando se deseja dar à melodia principal um acompanhamento mais movimentado, percussivo, quase sempre enfatizando ritmicamente o estilo musical e o caráter da passagem.” (Almanda 2000, p.291)

Exemplo 4 – Encantamento – Viola, Cello e Contrabaixo Comp. 31 e 32.

31

Viola

31

Violoncelo

31

Contrabaixo

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

Os instrumentos mais graves nesta instrumentação, fagotes, contrafagote, trombone três (baixo) e tuba, poderíamos dizer que representam base dessa polirritmia. Com uma figuração bastante simples, mas muito eficiente neste universo, estes instrumentos conseguem dar movimento e continuidade, impulsionando a música como uma marcha.

Exemplo 5 – Encantamento Ritmo – Instrumentos Graves.

O resultado é uma polirritmia juntamente com o tema exposto no trompete com surdina, sonoridade muito usada também no *jazz*.

Exemplo 6 – Encantamento Redução Rítmica Comp. 37.

37

Tema

Trompete

2/4

2/4

2/4

2/4

Observando o tema, que, a partir deste trecho, tem como principal figura a quiáltera de dois tempos, notamos essa combinação de três notas, num compasso binário simples, que, juntamente com o background utilizado, dão à obra *Encantamento* uma rítmica muito característica do *jazz*, mesmo não usando o recurso da dita seção rítmica das *big bands*, que consistia de bateria, baixo, guitarra e ou piano. Presente neste trecho, o contrabaixo se porta perfeitamente como na orquestra de cordas, e o piano só retorna a ser tocado no compasso 75 após 44 compassos de espera. Mas, mesmo assim, através dos recursos composicionais usados por Guarnieri, cria-se uma ambientação jazzística, colocando a orquestra aqui utilizada para desempenhar o mesmo papel de uma *big band*. É possível assim notar, neste caso, a rítmica lado a lado com outros elementos que iremos analisar adiante.

### 2.1.2. Traços Harmônicos

Em *Encantamento*, Guarnieri se baseia, em alguns momentos, numa técnica de harmonização muito usada por grandes compositores de *jazz*, mas principalmente por Duke Ellington. Bill Dobbins (1986) e Ernst Toch (1977) escreveram sobre a escrita linear, mas o arranjo linear, como é mais conhecido, foi formatado e desenvolvido por Herb Pomeroy<sup>29</sup> a partir de sua “origem no estilo de escrita de Duke Ellington para sua orquestra” (Oliveira 2004, p.75). Resumidamente esta se baseia em harmonizar fundamentado no acorde do momento, ou seja, relacionado com a escala do acorde podendo gerar tensões que, de certa forma, não indiquem obviamente qual o acorde em evidência.

Guarnieri não usa formalmente nem estritamente esta técnica, até mesmo porque, no ano em que *Encantamento* foi composta (1941), ainda não havia uma opinião formal sobre

---

<sup>29</sup> Herb Pomeroy não escreveu um livro. O que se tem são apenas anotações de seus alunos sobre essa técnica.

este assunto, apenas o universo musical de compositores como Duke Ellington, mas usa recursos tais que nos remetem a esta técnica. Como veremos, há forte tendência a se aproximar desta técnica.

Como já é explicitamente notório, a harmonia no *jazz* não segue um único padrão ou mesmo uma fórmula. Neste caso, aqui, vemos o cuidado adotado por Guarneri em conduzir as linhas de cada instrumento de maneira linear, ou seja, de maneira a se portarem como se fossem “melodias secundárias.” A preocupação não é unicamente formar acordes em blocos. Isso não quer dizer que, tratando-se de um pensamento também horizontal, não haja a devida atenção à harmonia, verticalmente falando.

Vejamos o exemplo a seguir:

**Exemplo 7 – Encantamento – Trompete e Viola Comp. 32 a 48.**

The image shows a musical score for Trompete (Trumpet) and Viola. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 32 to 40, and the second system covers measures 41 to 48. The Trompete part is written in treble clef and includes a 'solo' marking and a 'p' dynamic. The Viola part is written in bass clef and includes a 'pizz' marking and a 'pp' dynamic. The score features melodic lines with slurs and accents, and the Viola part includes accents on the final notes of each measure.

Podemos notar aqui, neste trecho, no qual a viola faz parte dos acentos finais de cada compasso, uma preocupação do compositor com a horizontalidade da música. A melodia aqui apresentada no trompete está no modo mixolídio em Lá, gerando o acorde de Lá com sétima (A7). Notemos que as notas da viola geram possibilidades harmônicas com relação à melodia; mas, muitas vezes, gerando tensão ao acorde resultante de todo instrumental usado, como veremos a seguir.



Optamos por uma redução em dois pentagramas apenas para melhor visualizarmos a harmonia formada com a junção de todos os instrumentos tocados num determinado trecho a ser analisado.

O contraponto rítmico, como visto anteriormente, faz-se presente uma vez que não há uma “seção rítmica<sup>30</sup>”. Com isso a formação de acordes em blocos não acontece em caráter uniforme, e sim de forma contrapontística. Isso traz à obra um caráter bastante expressivo da comunicação entre o erudito e o popular retratando o hibridismo destes.

O tímpano (ex. 8), que aparece pela primeira vez no compasso 31, segue até o compasso 109 tocando apenas as notas Lá e Ré, quase sempre um compasso para cada nota ou conjunto de notas repetidas. Assim poderemos ver estas notas gerando, algumas vezes, tensões ou complementando os acordes.

#### Exemplo 8 – Encantamento Tímpano.

The musical score for Timpani, Example 8, is presented in three staves. Each staff begins with the instrument name 'Tímpano' and a bass clef. The time signature is 2/4. The first staff covers measures 31 to 34, featuring notes G<sub>2</sub> and A<sub>2</sub> with a *pp* dynamic. The second staff covers measures 46 to 48, also with G<sub>2</sub> and A<sub>2</sub> notes and a *pp* dynamic. The third staff covers measures 85 to 86, with G<sub>2</sub> and A<sub>2</sub> notes and a *sffz* dynamic. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accents.

Este intervalo de Lá para Ré, quarta justa, sugere inicialmente uma harmonia modal relacionada ao *Blues*, em que os acordes de Lá maior com sétima e Ré maior com sétima estão presentes. Ambos mixolídio como no *Blues*. Assim, já nos remete ao ambiente jazzístico reforçado em muitos momentos pela tuba, pelo trombone baixo, fagote, contrafagote e clarinete baixo.

<sup>30</sup> Seção rítmica é como é conhecida a base formada por bateria, piano, contrabaixo e/ou guitarra nas *big bands*.

Vejamos:

**Exemplo 9 – Encantamento Redução Harmônica Comp. 35 a 42.**

No exemplo 9, temos a demonstração desta intenção modal, muito característica no *jazz*, derivada do *Blues*. O uso desse tipo de harmonia permite que os músicos do *jazz*, e principalmente do *blues*, empreguem ,quase que obrigatoriamente, as *blue notes*<sup>31</sup>. Essa é uma das características mais significativas no *jazz*, em se tratando de harmonia. O modo mixolídio já era comum aos ouvidos e cantos africanos, mas sua fusão com a escala maior da música europeia, encontrada pelos africanos quando chegaram aos Estados Unidos, ocorreu muito rapidamente. Mas havia uma dubiedade quanto aos 3 e 7 graus do mixolídio. A tendência de

<sup>31</sup> *Blue notes* são oriundas das canções (músicas) de trabalho trazidas da África e incorporadas à harmonia tonal europeia encontrada pelos africanos na América do Norte. Estas geram uma sonoridade menor em cima de um acorde maior, ou seja, são as terça, quinta e sétima bemóis da escala do mixolídio, que são usadas normalmente sob os acordes maiores com sétima menor (ex: G7).

cantá-los bemolizados fez com que, no *blues* e no *jazz*, usando deste recurso trazido das músicas (canções) de trabalho, fossem logo adaptados e usados comumente.

Podemos observar, nos compassos 57 e 58, as semicolcheias (violas e cellos) fazendo uso de *blue notes*. Sob o acorde de Si maior com sétima e nova bemol, há nas violas a nota Ré natural. Também nas quiálteras do compasso 57 no corne inglês e violinos.

**Exemplo 10 – Encantamento Redução Harmônica Comp. 57 e 58.**

O uso dessa intenção menor com um acorde maior, uma das características únicas do *jazz*, dá a *Encantamento*, em muitos momentos, uma relação ainda mais próxima com essa sonoridade.

Outro aspecto importante para ser ressaltado é o *voicings*<sup>32</sup> usado no plano intervalar da harmonia adotada. A condução dos blocos, *voicings* e linhas que formam esses blocos harmônicos são de suma importância para que haja uma coerência harmônica com a sonoridade jazzística. “Segundas menores sua fontes valiosas de dissonâncias em *voicings*. (...) Suas inversões (sétimas maiores) são importantes partes comuns no colorido harmônico do *jazz*<sup>33</sup>” (Wright 1982, p. 188).

<sup>32</sup> *Voicings* basicamente significa o espaçamento vertical entre as notas, ou seja, o intervalo entre elas.

<sup>33</sup> *Minor 2nds are valuable sources of dissonance in voicings. (...) Their inversions (major 7ths) are important normal parts of harmonic jazz colors.*

Exemplo 11 – Encantamento Redução Harmônica (acordes).

No exemplo 11, podemos notar que, em diversos pontos da obra, o uso desta característica harmônica é muito comum nas harmonizações para *big bands*. Assim a condução das vozes, juntamente com o ritmo e conseqüentemente o ritmo harmônico, dão um colorido mais jazzístico a *Encantamento*.

Outro fator também importante é o uso de acordes alterados e também de acordes com quinta e quinta aumentada. O acorde alterado, derivado do sétimo grau da escala menor melódica (que no *jazz* permanece com os sexto e sétimo graus alterados ascendentemente todo tempo) aparece nesta obra também como vazão para uma sonoridade mais jazzística. Este acorde tem função dominante, sendo assim uma opção harmônica que foi e é muito utilizada pelos compositores e arranjadores do *jazz*.

Exemplo 12 – Encantamento Reduções Harmônicas.

Levando em consideração que, no compasso 39 o acorde é Lá com sétima, este é um forte indício do princípio da harmonia baseada no *blues* visto anteriormente. No compasso 45,

é o acorde de Si bemol com sétima indo para Lá com sétima, em que Si alterado é acorde de passagem, o chamado *passing chord* pela literatura americana (Wright 1982 e Dobbins 1986). Guarnieri usa o ritmo, neste caso, um padrão rítmico, para colocar acordes de passagem na última colcheia a cada dois compassos. Isso é comumente usado no *jazz* e dá ao compositor mais um recurso harmônico, mas aqui não está sendo empregado no ritmo da melodia, pois a harmonização destas notas possibilita a superposição de acordes ou a inserção de dissonâncias características do *jazz*, deixando as harmonias mais complexas, mesmo que seja por um breve instante. Isso juntamente com um pensamento linear dá a obra essa “complexidade” e sonoridade jazzística.

**Exemplo 13 – Encantamento Redução Harmônica Comp. 75 a 78.**

The musical score for Example 13 consists of two staves: Orquestra and Piano. The Orquestra staff is divided into two parts: the upper voice (treble clef) and the lower voice (bass clef). The upper voice features a melodic line with triplets in measures 75, 76, 77, and 78. The lower voice provides a rhythmic accompaniment. The Piano staff is also divided into two parts: the upper voice (treble clef) and the lower voice (bass clef). The upper voice of the piano part features chords A6, Em7/D, A6, and Em7. The lower voice of the piano part provides a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and starts at measure 75.

Podemos notar no exemplo 13 como a harmonização da melodia (voz superior da clave de sol da orquestra), juntamente com a resposta (voz inferior da clave de sol da orquestra) e a condução das vozes (*voicings*), bem como o piano que participa neste trecho como instrumento da chamada base rítmica no *jazz*, colorem ainda mais a obra. O piano mantém a

base harmônica, e os sopros, com suas dissonâncias inseridas pela harmonização em questão, acentuam para uma harmonia jazzística e muito usual nas *big bands*. Vejamos isso no exemplo a seguir de *Take the A Train* (1939) de Duke Ellington, com arranjo dele mesmo de 1952:

Exemplo 14 – Take The A Train Redução Harmônica Comp. 4 a 7.

The image shows a musical score for 'Take The A Train' in 4/4 time. The top staff is for Trombones and Saxophones, and the bottom staff is for Contrabaixo (Double Bass). The key signature has one flat (B-flat). The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure and a whole note chord in the third measure. The bottom staff shows a bass line with a triplet of eighth notes in the second measure and chord symbols F6, D9, and G9 above the notes. The score is marked with a '4' at the beginning of each staff, indicating the measure number.

Podemos notar neste exemplo 14 como o colorido harmônico pode ser acentuado no *jazz* pelo uso de dissonâncias, neste caso, também nos sopros, ressaltando assim um aspecto característico do *jazz*.

### 2.1.3. Traços Instrumentais

Guarnieri usa nesta obra um flautim, duas flautas, dois oboés, um corne inglês, duas clarinetas em lá, uma clarineta baixo, dois fagotes, um contrafagote, quatro trompas em fá, três trompetes em dó, três trombones (um baixo), uma tuba, tímpanos, celesta, piano e cordas.

Não notamos nenhum instrumento específico do *jazz*, mas podemos notar que alguns instrumentos aqui usados também foram muito explorados pelos compositores de *jazz*. Piano, clarineta, trompete, trombone, tuba, trompa, cordas, em alguns momentos, e raro, mas presente, o corne inglês. A questão aqui não é simplesmente correlacionar este ou aquele instrumento e sim o de analisar o tratamento instrumental dado pelo compositor à obra.

As clarinetas, família das madeiras, aqui representam, assim como são, as chamadas palhetas (saxofones). O padrão rítmico, como visto anteriormente em traços rítmicos, adota um caráter de conduzir o ritmo através de acentos enquanto o trompete apresenta o tema (trecho entre os compassos 31 a 50). O trompete (solo), por sua vez, sempre com surdina e dentro de uma região confortável (sol3 a lá4), apresenta o tema dando um colorido jazzístico instrumental à peça.

As trompas apesar de pouco usadas em arranjos e orquestras de *jazz*, como, por exemplo, *King Porter Stomp* (1928) de Jelly “Roll” Morton no arranjo de 1958 de Gil Evans, representam aqui os metais. Nas orquestras de *jazz* estes são principalmente os trompetes e trombones. Nesta peça, os “ataques” estão dispostos nas trompas e, em alguns momentos, são reforçados pelos trombones, que, neste caso, estão fazendo a resposta ao tema juntamente com o corne inglês e a primeira trompa.

A tuba reforçada pelos instrumentos graves (contrafagote e trombone baixo) dá a força necessária para o movimento da música. Sua sonoridade e disposição instrumental nos remetem às orquestras e bandas de *jazz* muito comuns em *New Orleans*.

Este instrumental mais erudito do que jazzístico, de sonoridade ocidental europeia, foge a esta regra justamente pela forma e o tratamento dado pelo compositor a estes instrumentos. Assim *Encantamento* tem o som do *jazz* sem a real necessidade de adotar instrumentos específicos para tal. Isso mostra a maturidade, eficiência e objetividade de Guarnieri para com esta obra.

#### 2.1.4. Traços Orquestrais

O primeiro ponto da estratégia orquestral adotada aqui que podemos abordar é o momento *primo*, nesta obra, em que Guarnieri usa dos recursos jazzísticos, mais especificamente a partir do compasso 31. Podemos notar o uso de instrumentos graves (clarinete baixo, fagote, contrafagote, trombone baixo, tuba) juntamente com os tímpanos e as clarinetas (ambos nesta região também), de maneira a conduzir a obra tanto rítmica como harmonicamente. Planos distintos são usados de forma a contrastar timbristicamente e valorizar a polirritmia de forma jazzística.

O uso de diferentes planos contrastantes nas *big bands* era também uma forma de manter o padrão de pergunta e resposta e de enfatizar os *riffs*<sup>34</sup> (respostas) em diferentes famílias. Podemos observar, no exemplo 15 a seguir, que três planos são usados como base para a apresentação do tema. A tuba, o trombone baixo e contrafagote estabelecem o impulso rítmico necessário como uma marcha, tão usada e provedora do *jazz*. As cordas em *pizzicato* somadas aos tímpanos e fagote fundamentam esta base para que as clarinetas possam soar e caracterizar tão bem esse ambiente jazzístico para a entrada do trompete com o tema e com surdina. A sonoridade aqui obtida é das primeiras bandas de *jazz*, na virada das décadas de 1920 e 1930.

---

<sup>34</sup> *Riffs* são pequenas frases ou motivos em contraponto com a melodia principal, preenchendo os espaços vazios, servindo de ligação entre o acompanhamento e a melodia.



## Exemplo 15 – Encantamento Comp. 31 a 38.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- C. Ing. (Clarinet in G)
- Cl. (Clarinet in Bb)
- Cl. b. (Bass Clarinet)
- Fag. (Bassoon)
- C. Fag. (Contrabassoon)
- Tpa I-II (Trumpets I and II)
- Tpa III-IV (Trumpets III and IV)
- Tpt. (Trumpet)
- Tbn. I-II (Trombones I and II)
- Tbn. III (Trombone III)
- Tba. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- Ch. (Double Bass)

Key performance markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *Cresc. poco a poco* (Crescendo poco a poco), *Subito mod.* (Subito moderato), and *p (molto espressivo)* (piano molto espressivo).

Vejamos a seguir um exemplo dessa sonoridade no arranjo de 1931 de Don Redman de sua música *The Chant of the Weed*:

## Exemplo 16 – The Chant of The Weed Comp. 1 a 8.

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 1-8) features five staves: Sax. A. (Alto Saxophone), Sax. T. (Tenor Saxophone), Tpte. (Trumpet), Tbn. (Tuba), and Base (Bass). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is common time (C). The Sax. A. part has a melodic line with eighth and quarter notes, starting with a forte dynamic. The Sax. T. part provides a rhythmic accompaniment with quarter notes. The Tpte. part has a melodic line with quarter notes. The Tbn. part has a melodic line with quarter notes. The Base part has a bass line with quarter notes and rests, with a forte dynamic. The second system (measures 9-12) features five staves: Sax. A., Sax. T., Tpte., Tbn., and Base. The Sax. A. part has a melodic line with quarter notes. The Sax. T. part has a melodic line with quarter notes. The Tpte. part has a melodic line with quarter notes. The Tbn. part has a melodic line with quarter notes. The Base part has a bass line with quarter notes and rests, with a forte dynamic. The key signature and time signature remain the same.

Podemos observar neste exemplo 16 uma rítmica um tanto homofônica, mas favorecendo o tema no primeiro saxofone alto. A condução das vozes mais o ritmo dão o suporte para o tema contrastar com o fundo harmônico. O resultado é uma sonoridade jazzística apoiada pelos blocos de acordes, que formam esse fundo harmônico, impulsionando a música para dentro deste ambiente, ao qual esta peça pertence. Assim temos um ótimo exemplo da sonoridade das primeiras *jazz bands*.

Outro ponto importante é o uso de pequenos motivos (frases) como resposta e complemento ao tema.

## Exemplo 17 – Encantamento Comp. 39 a 48.

The musical score for Example 17, 'Encantamento' (Composers 39-48), is a complex arrangement for a jazz ensemble. It features ten staves of music, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left are: C. Ing. (Cornet), Cl. (Clarinet), Cl. b. (Bass Clarinet), Fag. (Bassoon), C. Fag. (Contrabassoon), Tpa I-II (Trumpet 1-2), Tpa III-IV (Trumpet 3-4), Tpt. (Trumpet), Tboe. I-II (Trombone 1-2), Tboe. III (Trombone 3), Tba. (Tuba), Timp. (Timpani), Vla. (Vibraphone), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, often featuring syncopation and complex phrasing. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated throughout the score. The overall texture is dense and layered, typical of a big band or jazz ensemble score.

No universo do *jazz*, é comum e preferencial que esses *riffs* se apresentem em famílias diferentes. Esta é uma maneira de contrastar com o timbre usado no tema e chamar a atenção do ouvinte com intervenções rítmicas harmonizadas. Guarnieri, dando continuidade a sua estratégia, faz uso dos *riffs*, como podemos notar no exemplo em questão, nos compassos 40 a 42 e 44 a 46. Os instrumentos usados para tal são o corne inglês, a trompa 1 e o trombone 1

solo. Essa soma tímbrica resulta, uma vez que os instrumentos estão em uníssono, num timbre mais macio de acordo com a região dos instrumentos e como forma de contrastar com o timbre do trompete com surdina. Seria como um *riff* executado pela família das palhetas (saxofones), em oposição, neste caso, ao instrumento da família dos metais no tema (trompete).

O *glissando*, usado no trombone neste trecho em questão, dá ainda mais um caráter idiomático condizente com a sonoridade explorada pelo compositor neste trecho. Sendo de apenas meio tom, esses *glissandos* têm literalmente a função de empurrar, transportar a nota sem interrupção, passando por todos os micro-tons dentro de um semi-tom.

Ao invés de emitir o som de maneira franca e na altura *normal*, o instrumentista de *jazz* podia fazer variar, durante a emissão, a intensidade e ressonância desse som, bem como suspendê-lo ou abaixá-lo até o lugar desejado, distante, por vezes, de meio tom. Essas inflexões tiveram, e conforme o instrumento, subespécies, como *glissando* (Malson e Bellest 1989, p. 14).

Notamos que a intenção do compositor é trazer aqui o universo sonoro jazzístico para dentro da obra, usando diversos recursos como este descrito.

Outro ponto importante a ser analisado aqui é o trecho seguinte (ex. 18), dos compassos 60 a 68, onde a harmonização em bloco salta aos ouvidos e conduz a peça mais ainda dentro dos processos jazzísticos. Podemos notar nesta passagem três planos onde se reforça a ideia rítmica do três contra dois e acentos sincopados.

O motivo melódico está em quiálteras repousando, em alguns momentos, em contraposição à rítmica imposta pelas cordas que, juntamente com o plano restante nos instrumentos graves e trompas, continuam a impulsionar de maneira imponente e potencialmente rítmica. Neste momento, podemos notar nitidamente a estratégia usada pelo compositor de ter um contexto muito rico no ritmo sem deixar de lado a questão harmônica.

## Exemplo 18 – Encantamento Comp. 60 a 68.

This musical score is for a symphonic work titled "Encantamento" (Compositions 60-68). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments included are:

- Flutes (Flm, Fl)
- Oboe (Ob)
- Clarinet in G (C. Ing)
- Clarinet in Bb (Cl. b)
- Bassoon (Fg)
- Contrabassoon (C. Fg)
- Trumpets I-II (Tpa I-II)
- Trumpets III-IV (Tpa III-IV)
- Trumpet (Tpt)
- Trombones I-II (Tbre I-II)
- Trombone III (Tbre III)
- Tuba (Tbu)
- Timpani (Timp)
- Violins I (Vln. I)
- Violins II (Vln. II)
- Viola (Vla)
- Cello (Vcl)
- Double Bass (Cb)

The score features a variety of musical notations, including complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play intricate, often melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support and rhythmic drive. The overall texture is dense and characteristic of late 19th or early 20th-century symphonic music.

Os blocos de harmonia do motivo melódico mais a base resultam numa sonoridade de uma grande *big band* com tema harmonizado, acompanhamento e base. Isso apoiado pelas *voicings* usadas se apresenta com um grande gesto que se prepara para a reapresentação do tema.

Assim, com base nos dados aqui apresentados sobre esta obra de Guarnieri, de orquestração clara e bastante grandiosa, caracterizando um colorido bastante brasileiro nacional-popular, de uma potência rítmica com um interlúdio central de raiz folclórica regional paulista, apontando para traços estilísticos nacionalistas que, com um discurso bastante contundente e de caráter convencional, dão à peça uma abordagem nacionalista convencional.

## **2.2. Claudio Santoro – Uma abordagem nacionalista não convencional**

O amazonense Claudio Santoro (1919 – 1989) compõe no Rio de Janeiro em 1953, que estreia neste mesmo ano com a Orquestra da Radio Clube do Brasil, sob regência do próprio compositor, a obra *Choro para Saxofone Tenor e Orquestra*.

Há uma controvérsia quanto ao nome da obra em alguns catálogos. No catálogo da Editora Savart, consta o nome descrito anteriormente, mas nos arquivos da Academia brasileira de Música, a obra está registrada sob o nome de *Fantasia Concertante para Sax Tenor e Orquestra* e, segundo este, foi composta em 1952. No entanto, este nome não consta em nenhum meio gravado ou mídia de divulgação do compositor até então. Por isso, adotamos o título e ano segundo a Editora Savart que detém os direitos sob a obra.

A gravação usada para análise conta no LP do compositor, chamado *Canto de amor e paz* do Selo Independência LP de 1954, com Orquestra sob a direção e regência do próprio

Claudio Santoro e Joaquim Gonçalves (Quincas) ao Saxofone Tenor.

Esta peça, uma das prediletas do compositor, se caracteriza, principalmente, pela admirável comunicabilidade da linha melódica. O belo solo de saxofone desenvolve um tema altamente cantábile, que, pelo seu ritmo e construção, se integra plenamente na atmosfera da música popular brasileira (Contracapa do LP, sem autor 1954).

### 2.2.1. Traços Rítmicos

Em se tratando de uma época forjada pelo nacionalismo musical, era comum o uso de temas, motivos folclóricos e populares. Sob a influência popular e vista pela ótica nacionalista não convencional, em um ambiente onde as rádios eram ainda extremamente populares com suas orquestras, seus cantores e arranjadores, é impossível dizer que uma visão dos aspectos abordados pelas orquestras de *jazz* não estivesse muito presente nesta atmosfera.

“O ritmo no *jazz* instrumental organizou-se progressivamente segundo um novo parâmetro musical denominado swing. Tensão e distensão, exasperação e relaxamento, o swing participa da dor e do prazer, do desejo e da angustia” (Malson e Bellest 1989, p. 15). Deste ponto de vista, entendemos que a acentuação contribui para dar ao ritmo um caráter, no caso do *jazz*, bastante vivaz e eficiente.

Exemplo 19 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução rítmica Comp. 02 a 11.

The image shows a musical score for Trombone 1 and Orquestra. The title is "Allegro". The Trombone 1 part is written in bass clef and features a melodic line with accents and dynamics like "f". The Orquestra part is written in treble clef and provides a rhythmic accompaniment with similar dynamics. The score is in 2/4 time and includes measures 2 through 11.

Podemos notar neste exemplo uma homofonia rítmica orquestral (redução) e o motivo melódico no trombone 1 solo. A condução rítmica usada na orquestra, mesmo parecendo

apenas uma sequência de acentos, somente toca no mesmo tempo do trombone, no compasso 2 e primeira colcheia do compasso seguinte. Daí em diante há uma ênfase nos contratempos. Essa tendência de retirar os tempos fortes e acentuar o fraco é chamada pelos jazzistas de *off-beat*. Esse uso aqui, acentuando os contratempos, faz da orquestra um grande naipe acentuando em contraponto com o solista, neste caso, o trombone.

O ritmo adotado juntamente com os acentos e contratempos desenvolve, ao longo deste trecho, um distanciamento quase que em sua totalidade de duas colcheias, não deixando assim de maneira desordenada ou aleatória essa pequena sequência rítmica tão fortemente influenciada pelo universo jazzístico. Ainda mais sendo reforçado pelos acentos, dando um toque mais “seco” e um tanto áspero, fato muito característico e usual nas orquestras de *jazz* do período.

Um fator também importante do período pesquisado é a “evolução” da linha do baixo, a chamada linha *walking bass*<sup>35</sup>. Esta passa da figura da mínima para semínima, ocupando os quatro tempos de um compasso quarto por quatro. Vejamos em prática na obra:

**Exemplo 20 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Comp. 124 a 126.**

<sup>35</sup> *Walking Bass* é como se chama a linha ou estilo do baixo usando uma nota para cada tempo, normalmente semínima, dando um caráter movimentado como se o contrabaixo caminhasse pela música.



A figura do *walking bass*, sem dúvidas, exerce uma forte influência sob o sistema representando o fagote, piano e as cordas. Nestes compassos, os contrabaixos estão em *pizzicato*, reforçando mais este caráter. Podemos observar que também os oboés e as clarinetas participam desta rítmica reforçando a ideia e também como apoio harmônico, para engrandecer e deixar este trecho ritmicamente jazzístico e acrescentando mais força à rítmica do saxofone tenor (solista nesta obra). Podemos expressar a certeza de que aqui há uma *jazz* orquestra fazendo um background rítmico-harmônico para o saxofone com caráter improvisativo.

“O *jazz* frequentemente faz uso de síncope, em que uma antecipação enfatiza a nota tocada em um tempo fraco ou fora da batida completamente<sup>36</sup>” (Meeder 2008, p. 09). Este estilo sincopado, dando continuidade ao uso do *off-beat*<sup>37</sup>, aliado à raiz africana do *jazz*, é um forte elemento muito usado pelos músicos de *jazz* para criar um ritmo forte e impulsionar a música com o *swing* característico e necessário para o *jazz*, fato que diferencia esta das demais músicas ocidentais do século XX.

**Exemplo 21 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Comp. 151 a 158.**

<sup>36</sup> Jazz frequently makes use of syncopation, in which an unexpected emphasized note played on a weak beat or off the beat altogether.

<sup>37</sup> O termo *off-beat* também é usado quando há síncope, pois significa não somente tocar sem a presença do tempo forte, mas também no enfraquecimento deste.

O uso da síncope nesta obra se dá em muitos momentos. Ressaltamos o trecho dos compassos 151 a 158, extraído de um trecho maior, em que o ponto principal está no ritmo sincopado em toda a orquestra. O ritmo dividido em três planos, aqui dispostos, caracteriza a sobreposição orquestral de maneira a tornar esta ideia rítmica mais presente. Podemos notar, através desses compassos, que se repetem ao longo deste trecho, que o ritmo colcheia-semínima-colcheia está sempre em destaque. Lembrando que os contrabaixos são tocados com arco apenas nas figuras de mínima. Este recurso dá mais ênfase ao ritmo, principalmente nas quiálteras, destacando em forma de acento, uma vez que o som não tem longa duração em *pizzicato*.

Este ambiente harmônico, destacado pelo ritmo usado, demonstra e reforça a influência do *jazz*, mais ainda se falando das orquestras de *jazz*, nesta obra de Claudio Santoro.

### **2.2.2. Traços Harmônicos**

O uso de notas de tensão nos acordes é uma das características harmônicas do *jazz*, mas estas não têm apenas a função de gerar tensão deliberadamente. O colorido harmônico do *jazz* depende e muito dessas tensões e de como elas estão dispostas verticalmente. Os compositores e arranjadores para *big bands* se fizeram valer desta “regra” para conduzir essas tensões nas vozes dos acordes (*voicings*) para dar um timbre singular às obras e às orquestras.

No exemplo a seguir, o acorde mi com sétima está adicionado das tensões de nona aumentada e nona menor. Mesmo com a ausência da quinta bemol e ou quinta aumentada, podemos considerar o acorde como de mi alterado. Acorde muito usado no *jazz*. Há a necessidade de enarmonizar algumas notas, em que consideramos o lá bemol como sol sustenido, e assim por diante.

Exemplo 22 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 107 e 108.

Uma sucessão de intervalos de terça menor, quatro no total, monta assim as vozes deste acorde, deixando-o ainda mais com a sonoridade do alterado. Na melodia, voz superior, e no soprano do acorde, está a terça menor do acorde. Isso gera um som *blues* impar ao acorde, como vimos anteriormente, caracterizando a *blue note* neste acorde derivado do sétimo grau da escala menor melódica.

Vejamos, no exemplo 23, uma redução do sexto compasso do arranjo de 1958 de Gil Evans da música *King Porter Stomp* do compositor Jelly Roll Morton, em que podemos observar o uso do acorde alterado:

Exemplo 23 – King Porter Stomp Redução Harmônica Comp. 06.

Como já foi dito, a *blue note* é uma das principais características de diferenciação do *jazz* dos demais gêneros musicais. Essa conotação menor sob um acorde maior trouxe para o *jazz* o seu principal diferencial.

Exemplo 24 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 79 e 80.

Musical score for Example 24, measures 79 and 80. The score is in 2/4 time and features a tenor saxophone and a piano reduction. The saxophone part has a melodic line with a trill in measure 79 and a triplet in measure 80. The piano part provides harmonic support with chords and bass lines. Chord symbols above the staff include  $G^{\flat}7M^{\flat}9$  and  $F7M^{\flat}9$ .

Podemos observar neste exemplo que há ênfase dada pelo compositor a essa sonoridade dentro dos acordes. A disposição da terça menor no soprano do acorde de sol bemol maior valoriza ainda mais este efeito na harmonia, contrastando com o acorde seguinte, de fá maior, em que a terça maior do acorde está no soprano. O movimento linear das vozes também serve de parâmetro para essa decisão do compositor, somente havendo um salto na voz intermediária na clave de fá.

Vejamos o exemplo seguinte:

Exemplo 25 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 143 a 158.

Musical score for Example 25, measures 143-158. The score is in 2/4 time and features an orchestra, saxophone, and trombone. The saxophone part has a melodic line with a trill in measure 151. The orchestra part provides harmonic support with chords and bass lines. Chord symbols above the staff include  $D^{\flat}alt$ ,  $E m^{\flat}9/G$ , and  $E^{\flat} aug(11)/B$ . The saxophone part is labeled "Sax." and the trombone part is labeled "Trombone 1 solo".

As *blue notes* estão aqui também empregadas em diversos pontos e também presentes na melodia. Intervalos de sétima entre as vozes também favorecem para o colorido jazzístico assim como a presença na melódica (compassos 153-154 e 157-158) assim como notas caracterizadas como *blue note* (compasso 155). “Essa dissonância entre a melodia e o acorde produz um resultado musical característico, que diferencia o *jazz* das outras músicas” (Pellegrini 2002, p.37).

No primeiro acorde, podemos já observar uma preocupação vertical por parte do compositor, neste caso, com intervalos de quarta. Isso gera uma sonoridade quartal. Nos compassos seguintes, estas vozes movimentam-se para uma terça maior e retornando a quarta justa nas mudanças de acorde. Estes simples movimentos dentro dos acordes em questão valorizam o som *jazz* desta passagem e deste jogo intervalar. Esta mesma estratégia aparece em alguns momentos anteriores da obra.

**Exemplo 26 – Choro para Sax Tenor e Orquestra - Viola Comp. 59 a 64.**

59

D7(11)/C

Viola

Ainda dentro das tensões gerando acordes complexos e não tão comuns em outros estilos de música no período pesquisado, podemos ver, no exemplo a seguir, que o compositor também usa da disposição do acorde de maneira a gerar intervalos de tensão entre as notas do acorde, influenciando diretamente no resultado sonoro do acorde.

Exemplo 27 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 113.

Diagram illustrating the chord reduction for measure 113, labeled Bb7(b5) with extensions 9 and 13. The notation shows intervals: 4j, 3m, 3m, 3M, 2M, and 7m. A blue note is indicated by 4#(5b) (B.N.).

Podemos ver que, neste acorde aqui representando pela redução do compasso 113, tem primeiramente um acorde muito usual no *jazz*, dominante com quinta bemol (enarmonizando o mi por fá bemol). Intervalos de sétima menor, segunda maior, terças consecutivas e finalmente quarta justa, mais a quinta bemol gerando a *blue note*, somam para uma harmonia mais jazzística, demonstrando o conhecimento e a preocupação do compositor não somente com o acorde, mas sua disposição vertical para uma sonoridade específica.

Exemplo 28 – Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Harmônica Comp. 119.

Diagram illustrating the chord reduction for measure 119, labeled Eb7M(#9)13. The notation shows intervals: 4j, 2m, and Blue Note.

O intervalo de segunda menor, tão explorado nas harmonizações em bloco para *big bands*, está aqui presente (ex. 28) justamente em conjunto com a nota que gera a sonoridade *jazz (blue note)* no acorde. Logo em seguida, há um intervalo de quarta justa e segunda maior.

Este acorde, não tão comum na música ocidental, está devidamente caracterizado dentro do contexto jazzístico, pois o conteúdo intervalar do acorde é tão importante quanto o acorde em si no *jazz*, principalmente em grandes harmonizações como acontece até hoje nas *big bands*.

Outro traço harmônico muito comum no *jazz* é o caráter improvisativo que este tem, gerando possibilidades, muitas vezes, infinitas dentro de um universo harmônico. Em *Choro para Saxofone Tenor e Orquestra* há um momento no compasso 97, uma cadência de cunho improvisativo:

**Exemplo 29 - Choro para Sax Tenor e Orquestra – Sax Tenor Comp. 97.**

Essa passagem, totalmente *ad libitum*, favorece ainda mais, através da percepção auditiva deste, a compreensão de um trecho com forte influência improvisativa, ou seja, um “improvisado” escrito pelo compositor para o solista. A predileção por tríades diminutas com e sem sétima menor (formando um acorde meio diminuto) reforça o caráter harmônico dissonante, buscando o trítono em muitos momentos, dando colorido e diversidade a esta obra, aproximando-a ainda mais do universo do *jazz*.

### 2.2.3. Traços Instrumentais

A obra *Choro para Saxofone tenor e orquestra* está instrumentada com a seguinte formação: madeiras a dois com flautim, corne inglês e clarinete baixo, dois trompetes e trombones, tímpanos, dois percussionistas, piano, saxofone tenor (solista) e cordas. Não há trompas nesta obra.

Não era muito comum no Brasil, na época em que foi composta a obra, o uso do saxofone em formações orquestrais para música de concerto, principalmente como instrumento solista. Este instrumento até hoje desempenha um papel fundamental na sonoridade do *jazz* e nas suas orquestras e grupos.

Costuma-se dizer que o saxofone tem a *voz e a alma do jazz*. A razão desta identificação é seguramente o som que se consegue extrair do instrumento: de acordo com a técnica e a competência do executante, ele alcança uma variação tão extensa, com tantas possibilidades de notas intermediárias, que suas nuances fazem lembrar a voz humana, o que o torna altamente simpático e emotivo (Pellegrini 2004 p. 48).

Podemos dizer que o simples fator deste estar presente na instrumentação de qualquer música brasileira da época já desperta um olhar mais voltado para o universo jazzístico e de grandes possibilidades timbrísticas para a peça.

As clarinetas, nesta obra, também desempenham um importante papel instrumental e também no timbre, como veremos mais adiante, uma vez que estas estão sempre presentes nas orquestras de *jazz*, desde o estilo *Dixieland* em New Orleans. Podemos destacar o grande músico clarinetista Benny Goodman, que, à frente de sua orquestra, usou tão bem este instrumento e também nomes como Alphonse Picou, que foi o “primeiro clarinetista de New Orleans a impor o instrumento como linha de frente de uma banda” (Pellegrini 2004, p.49) e também Artie Shaw e Sidney Bechet.



A percussão usada consta de tímpanos, surdo, caixa, pratos, chocalho e bombo. Sendo este último apenas nos oito compassos finais da peça. Este instrumental não denota exclusivamente uma base ou naípe rítmico usado nas orquestras de *jazz*, mas, em muito, impulsiona a peça de forma dinâmica e fortemente rítmica.

**Exemplo 30 – Choro para Sax Tenor e Orquestra - Percussão 1 e 2 Comp. 58 a 61.**

The image shows a musical score for two percussion parts, Perc. 1 and Perc. 2, covering measures 58 to 61. Both parts are in 2/4 time. Perc. 1 is labeled 'Chocalho' and Perc. 2 is labeled 'Surdo'. The tempo/style is indicated as 'Ritmo de Baião'. Perc. 1 plays a continuous eighth-note pattern with accents on every other note. Perc. 2 plays a pattern of eighth notes followed by dotted eighth notes, also with accents on every other note.

Através deste exemplo 30, podemos notar que a indicação no compositor com “Ritmo de Baião” fortalece a rítmica em evidência. Um pouco mais adiante, a caixa e os pratos são adicionados, deixando auditivamente o conjunto mais próximo ainda de uma bateria convencional. A ambiência popular e jazzística finalmente se faz presente nas percussões, lembrando também de que a bateria chega ao Brasil através das orquestras de *jazz*.

O piano, também usado nesta obra, é um instrumento comumente usado nas *big bands*. Sua instrumentação aqui o coloca dentro da seção rítmica<sup>38</sup>, reforçando ataques dos sopros e toda orquestra e promovendo um plano de fundo (background) para solos e motivos melódicos, assim como orquestras de *jazz*. Então podemos destacar este dentro desta instrumentação como instrumento do universo jazzístico, não somente por pertencer às formações na dita época e até hoje.

<sup>38</sup> Como é chamado o naípe rítmico composto por piano, baixo e bateria e algumas vezes por guitarra.

### 2.2.4. Traços Orquestrais

Logo no início da peça, observamos um importante traço orquestral usado por Santoro. Uma introdução numa região mais grave com a ausência apenas das flautas, oboés, trompetes e mão direita do piano, ou seja, instrumentos mais agudos e os presentes sempre na região grave.

#### Exemplo 31 - Choro para Sax Tenor e Orquestra – Redução Orquestra e Trombone Comp. 02 a 11.

The image shows a musical score for Trombone and Orchestra. The Trombone part is in bass clef, 9/4 time, with a dynamic marking of *f*. The Orchestra part is in bass clef, 9/4 time, with a dynamic marking of *f* and a '8vb' marking. The score shows a call-and-response pattern between the Trombone and Orchestra. The Trombone part starts with a melodic line, and the Orchestra part responds with a rhythmic pattern of chords. This pattern repeats several times throughout the measures shown.

Esse pequeno bloco de três notas apenas na orquestra, um acorde de fá com sétima (menor) no baixo, reproduz um naipe de metais na região grave, por exemplo, os trombones numa *jazz* orquestra. Essa combinação dá ênfase ao trombone solo, deixando a orquestra mais homogênea timbricamente nos ataques. Essa antifonia de pergunta e resposta entre solo e ataques, retratados de maneira muito efetiva neste início de peça, prepara para a entrada dos demais instrumentos e do solista (saxofone). Essa ferramenta tímbrica usada por Santoro representa bem a divisão dos naipes e o dialogo entre eles, principalmente como efeito de modulação tímbrica para enriquecer a sonoridade jazzística na peça.

Outro aspecto no *Choro para Saxofone Tenor e Orquestra* é a estratégia do uso dos *riffs* como resposta ao motivo melódico exposto no saxofone ainda no início da peça. Vejamos os compassos 18 a 23 nas madeiras:

Exemplo 32 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Madeiras Comp. 18 a 23.

A flauta e o flautim estão representados na clave de sol nas vozes superiores (hastes para cima) e clarinetas na inferior. Esta resposta está disposta em uníssono (oitava), salvo apenas pelo acorde no tempo dois do compasso 19. Isso representa uma intenção de reforçar essa “frase” fazendo-a soar como um *riff*, numa região em oposição à região do saxofone tenor que vem expondo a melodia. Assim a comunicação entre os naipes está estabelecida em forma de pergunta e resposta, em que o saxofone, através do motivo melódico, é respondido pelo naipe de madeiras, com uma frase distinta. Com essa instrumentação usada, podemos dizer que o naipe das madeiras representa aqui o naipe das palhetas (saxofones) numa orquestra de *jazz*, respondendo ao naipe de metais, figurando um perfeito contraste textural.

É importante também notarmos o *glissando* nas flautas no primeiro *riff* e depois também nas clarinetas no segundo *riff*. Este efeito orquestral aqui traz mais flexibilidade à frase, fazendo com que os instrumentos troquem de região de forma ininterrupta, porém abrupta, devido ao pouco tempo para tal, havendo assim uma mudança no timbre devido a essa troca de região, novamente causando uma mudança sonora através da orquestração como parte da resposta ao motivo melódico. Isso retrata uma sonoridade e uma realidade muito presente nos arranjos, nas composições e execuções nas *big bands*.

O uso de blocos orquestrais com dobramentos e somas de instrumentos aos mesmos blocos em evidência retrata uma sonoridade própria do *jazz* com recursos instrumentais para que esses blocos soem de forma homogênea em acompanhamento ao tema exposto. Vejamos:

**Exemplo 33 - Choro para Sax Tenor e Orquestra Redução Comp. 107 a 113.**

Flautas, Oboés, Trompete 1,  
Sax, Violinos e Violas

107

Clarinetas,  
Trompete 2  
e Piano

Fagotes, Trombones, Tímpano  
Piano, Cellos e Contrabaixos

Os instrumentos estão devidamente separados por tessitura, com uma textura homofônica de acompanhamento e melodia (voz superior), fato muito comum nas harmonizações em bloco das *big bands*. Dessa maneira dispostos, esta é uma orquestração muito usada em filmes e trilhas com influência jazzística da época. A sonoridade obtida é quase que uma descrição de uma cena ou uma passagem bastante dramática carregada de muita força e suspensão pelo grande poder dramático que a melódica contém. Este efeito orquestral aliado à harmonia e ao ritmo denota uma forte influência das orquestras de *jazz* e de seus orquestradores.

Esta obra de cunho regional-popular traz, principalmente na sua forma temática, uma carga um tanto folclórica e também popular, até mesmo pelo uso do saxofone nesta. O uso do nome choro no título, apesar de não representar exatamente um choro, já dá à obra um aspecto nacional a mais. Com elementos melódicos urbanos, a sonoridade desta obra aponta para características bastante nacionalistas através de um discurso um tanto popular, mas não convencional aos olhos de um nacionalismo mais puro no sentido “Guarnieri” da palavra.

### **2.3. Radamés Gnattali – Uma abordagem popular convencional**

O *Concerto Carioca No. 1* (1950) do gaúcho Radamés Gnattali (1906 – 1988), composto para piano, violão elétrico e orquestra, tem uma abordagem popular com um grande instrumental e com uma sonoridade muito característica nas *big bands*. O uso de instrumentos característicos para isso ressalta a importância desta obra não somente para nosso estudo, mas também para a música de concerto brasileira.

A obra está dividida em quatro movimentos: Marcha, Canção, Valsa Seresteira e Samba. As partituras manuscritas analisadas se encontram divididas em orquestra e percussão separadas. Isso talvez porque, sendo de grande instrumentação, não havia como escrever para todos os instrumentos numa folha apenas, tendo assim o compositor de optar por esta separação.

O primeiro movimento (Marcha) é o que mais nos chama a atenção para análise com relação ao nosso foco. Portanto iremos nos ater a este movimento apontando características e traços encontrados em alguns momentos.

#### **2.3.1. Traços Rítmicos**

Com relação à percussão usada nesta obra, primeiramente notamos pouca intervenção no primeiro movimento, nenhuma no segundo, apenas quatro compassos no terceiro e muita no quarto. Observando os instrumentos usados, caixa, pratos, bombo, tímpano, seis tamborins (divididos em três grupos de dois), dois reco-recos, dois chocalhos, pandeiro e surdo. Há também a indicação de castanholas na parte da caixa no primeiro movimento. Assim

entendemos que tantos instrumentos característicos de uma escola de samba devem participar mais ativamente no quarto movimento (samba).

O primeiro movimento (marcha) é o que mais apresenta elementos pertinentes ao *jazz*. Coincidentemente ou não, somente caixa (e castanholas), tímpano, pandeiro, reco-recos e surdo tocam neste movimento.

O ritmo em questão (marcha) já se reporta ao *jazz*. Compreendemos que a marcha, no Brasil, sofreu grandes modificações e diferentes influências, o que não é o objeto do nosso estudo, mas podemos notar elementos presentes que se referem ao nosso objeto de pesquisa.

As bandas de rua (bandas de metais, bandas militares e bandas de marcha<sup>39</sup>), no início do séc. XX, em New Orleans, já eram muito comuns e extremamente populares, principalmente acompanhando funerais de afro-americanos em forma de marcha. Com trompetes, saxofones, clarinetas, trombones, sousafones, tuba e percussão (instrumentos estes que mais tarde se tornam a base das orquestras de *jazz*), misturando o estilo europeu militar com a música folclórica africana e o idioma tocado por estes músicos, desempenham um papel fundamental para o desenvolvimento do *jazz*. Duas questões são levantadas por Bruce Raeburn (2009) em *Early Twentieth-Century Brass Idiom* a respeito do comparativo dessas bandas com o *jazz*, se há a real possibilidade de fazer uma clara distinção da dança na *second line*<sup>40</sup> entre bandas de marcha (*marching bands*) e bandas de dança (*dance bands*<sup>41</sup>). E se eram estas circunstâncias apenas um reflexo discreto da cena musical da região ou as tendências que eram difundidas na cultura norte-americana. Assim podemos destacar “a

---

<sup>39</sup> Mais conhecidas como *Marching Bands*.

<sup>40</sup> Há dois significados para *Second Line*, um deles é que havia as chamadas Paradas (parades) e os percussionistas (drummers) formavam a segunda linha atrás dos sopros. Daí deriva deste ritmo tocado pelos percussionistas, a clave *Second Line*. Outro que a *Second Line* é a linha atrás da *Main Line* (primeira linha) formado de curiosos que acompanhavam os funerais dançando atrás da primeira linha com os membros da família, clubes de vizinhos e pessoas aptas a participar da marcha.

<sup>41</sup> Devemos entender como as orquestras de *jazz* para dançar. As *big bands* tinham essa função.

importância que tiveram as bandas de rua de New Orleans no aparecimento do *jazz*” (Chase 1957, p.433).

O piano, nesta época, era um instrumento mais voltado para o *ragtime* solo, pois era difícil acompanhar as marchas pelas ruas em carroças, mas não improvável. Aos poucos, isso ficou sendo conhecido como *Jazz Funeral*<sup>42</sup>.

Vejamos um comparativo entre este ritmo e o usado por Gnattali.

Exemplo 34 – Concerto Carioca N.1 e Second Line – Ritmo1a.

The image displays two musical staves in 4/4 time. The top staff, titled 'Concerto Carioca', is for 'Castanholas' and 'Surdo'. It shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with accents (>) on the first and third measures. The bottom staff, titled 'Second Line', is for 'Prato', 'Caixa', and 'Bumbo'. It shows a similar rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with accents (>) on the first and third measures.

A célula rítmica do *Second Line* está retratada como um padrão básico representativo. Ou seja, esta é a base para o estudo rítmico das bandas de rua de New Orleans. Podemos notar uma aproximação rítmica muito expressiva entre o ritmo adotado por Gnattali e a base da rítmica da *Second Line*.

A notação rítmica é escrita como no exemplo 34; mas, como os músicos afro-americanos tocavam a sua maneira com muito *swing*, esta célula é tocada de maneira jazzística com as colcheias “deslocadas” para obter mais *swing* ficando da seguinte maneira:

<sup>42</sup> *Jazz Funeral* muito comum até hoje na Louisiana, com grandes cortejos e regozijo pela chegada do amigo ou familiar, segundo eles, num lugar melhor. Descrito na nota 39.

## Exemplo 35 – Concerto Carioca N.1 e Second Line Rtmo1b.

The image shows a musical score for two pieces: 'Concerto Carioca' and 'Second Line'. The score is divided into two systems. The first system, titled 'Concerto Carioca', features two staves: 'Castanholas' and 'Surdo'. The 'Castanholas' staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and a triplet of eighth notes. The 'Surdo' staff has a pattern of quarter notes with accents (>) and a triplet of quarter notes. The second system, titled 'Second Line', features three staves: 'Prato', 'Caixa', and 'Bumbo'. The 'Prato' staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and a triplet of eighth notes. The 'Caixa' staff has a pattern of quarter notes with accents (>) and a triplet of quarter notes. The 'Bumbo' staff has a pattern of quarter notes with accents (>) and a triplet of quarter notes.

Notamos que há, nas castanholas, a influência original da marcha, ou seja, da raiz da *Second Line*, o que é decisivo para a evolução até as bandas de dança, que são objeto de nosso estudo. Também podemos observar que esta rítmica escrita por Gnattali é apenas uma representação (notação) escrita, que é tocada com mais *swing*, ou seja, mais balanço por parte dos percussionistas, dá uma conotação mais própria para o contexto da obra, ficando mais dentro do ritmo tocado nas *jazz bands* de rua e de dança.

Podemos observar também a presença do surdo no *Concerto Carioca*, que por ter sido escrita num contexto sócio-político nacionalista, seria incomum caso o compositor não optasse por uma célula brasileira no ritmo. O surdo dá uma conotação mais brasileira ao ritmo adotado (marcha), até mesmo por ser um instrumento muito usado no samba, por exemplo, dando essa conotação. Mas podemos também ressaltar que, tocado aberto nos tempos dois e quatro, está reforçando ainda mais a ideia de destacar os tempos fracos assim como no *jazz* a partir da *swing era*.

Levando em consideração que este primeiro movimento foi escrito baseado no ritmo da marcha, este deve preencher a música por diversos ângulos. Uma célula usada pelo compositor no piano em diversos momentos retrata essa influência que estamos vendo.



Exemplo 36 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica – Piano Comp.14.



Podemos notar que esse ritmo representa a marcha; mas, no contexto harmônico-sonoro desta obra e tocado com o *swing* necessário (e presente na gravação, executado pelo próprio Gnattali), este se destaca em meio às percussões, que, mesmo com um cunho nacionalista, é clara a influência jazzística presente nestes momentos. Juntamente com os metais, poderíamos descrever um ambiente muito comum em New Orleans com seus ritmos e danças que tanto influenciaram as orquestras de *jazz (big bands)*.

Vejamos agora como Gnattali conduz os sopros e as cordas no início deste concerto:

Exemplo 37 – Concerto Carioca N.1 Redução Sopros Comp. 09 a 11.

Podemos observar primeiramente que há uma intenção do compositor em começar este trecho com o chamado *off-beat*, ou seja, no tempo fraco, neste caso, mais fraco que o um, o segundo tempo do compasso. Juntamente com o *walking bass* feito pelo contrabaixo em *pizzicato*, apoiado pelos trombones e trompetes, mais a rítmica empregada nos saxofones, compõem um ambiente rítmico muito usado nas *big bands*.

No compasso 10, temos o ataque dos trompetes e trombones também em contratempo (*off-beat*) reforçando ainda mais essa intenção.

Nesta redução rítmica a seguir, fica mais clara a sobreposição dos ritmos empregados e o resultado final obtido.

Exemplo 38 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica Comp. 09 a 11.

9

Não há percussão neste trecho. O compositor opta pela estratégia de usar os instrumentos de sua instrumentação para conduzirem a rítmica, caracterizando este trecho como uma passagem bastante jazzística e indicando o final da introdução para a apresentação do tema.

No compasso 26, os saxofones altos estão escritos com uma rítmica que também valoriza e dá ênfase ao contratempo e aos tempos fracos no compasso.

Exemplo 39 - - Concerto Carioca N.1 Comp. 26 e 27.

26 a2 delicado

Sax. Altos em Eb

26

Piano

*p*

*mf*

Podemos observar também, neste exemplo, o piano. Nestes dois compassos, apenas os saxofones e o piano tocam. A linha inferior no primeiro pentagrama do piano e a linha intermediária no segundo pentagrama sugerem, através do ritmo e da linha cromática, o

*walking bass*; e, juntamente com o ritmo usado nos saxofones, acrescentam ainda mais à identidade do *jazz* na obra. Podemos afirmar que este trecho é uma redução de uma orquestra de *jazz*, já que temos um baixo (*walking bass*) no piano, melodia nos saxofones altos e, ainda no piano, um plano de fundo harmônico de acompanhamento valorizando, no compasso 27, a nota final da melodia.

Um pouco mais adiante, temos (compassos 32-34) mais um exemplo da rítmica *jazzística* usada neste concerto, só que agora com a presença da percussão.

Observamos, neste exemplo 40 (a seguir), um gesto bastante expressivo, principalmente no que diz respeito ao ritmo. A percussão realmente denota todo caráter da marcha que, apoiada pelo contrabaixo e somada com os sopros, dão a esse trecho uma proximidade maior com o objeto de nosso estudo. Vejamos que os saxofones, no pentagrama superior destes, sugerem um ritmo sincopado e dão movimento ao apoio rítmico harmônico do restante dos saxofones, que será, no compasso seguinte, imitado pelos metais. O recurso de colocar uma pausa na última colcheia do compasso 33 nos metais traz mais ainda para a obra ritmos usados para destacar o acorde seguinte. Recurso este muito usado nas orquestras de *jazz* para valorizar o material usado em seguida.

As madeiras, neste caso, flautim, flautas e oboé, aparecem com um ritmo distinto dos demais. Um contraste rítmico que, adicionado com os demais ritmos, promove a polirritmia, atravessando as fronteiras do nacionalismo musical da época e empregando assim um ambiente ritmicamente mais popular na obra.

## Exemplo 40 – Concerto Carioca N.1 Comp. 32 a 34.

The musical score for Example 40, Concerto Carioca N.1, measures 32-34, is presented in 4/4 time. The score is divided into six staves, each representing a different instrument or section:

- Madceiras:** Starts at measure 32 with a dynamic of *f*. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill-like figure.
- Saxofones:** Features two staves. The upper staff begins with a dynamic of *mf* and later shifts to *f* and *p*. The lower staff also shows dynamics of *mf*, *f*, and *p*.
- Metais:** Consists of two staves. The upper staff has a dynamic of *f*, and the lower staff also has a dynamic of *f*.
- Caixa:** Shows a dynamic of *p* in the first measure, which then shifts to *f* in the second measure.
- Reco-reco:** Shows a dynamic of *p* in the first measure, which then shifts to *f* in the second measure.
- Surdo:** Shows a dynamic of *p* in the first measure, which then shifts to *f* in the second measure.
- C. baixo:** Shows a dynamic of *p* in the first measure, which then shifts to *f* in the second measure. A *pizz.* marking is present above the first measure.

Este mesmo caráter irá ser aplicado com a mesma finalidade em alguns pontos da obra como, por exemplo, nos compassos 62 a 64, 139 e 140, 176 a 177.

Um traço rítmico jazzístico adotado pelo compositor está presente nos metais em alguns momentos da obra. Destacaremos um trecho em que poderemos examinar, desta vez nas cordas, um ritmo muito eficiente e usual em se tratando de *jazz*.

Exemplo 41 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica – Cordas Comp. 19 a 21.



Nestes compassos, apenas as cordas e a percussão com a rítmica já exemplificada (marcha nas castanholas e surdo) estão tocando. Podemos ver o uso do recurso do *off-beat* para reforçar os tempos mais fracos. Esse motivo rítmico se repete sempre com o mesmo motivo melódico, apresentado várias vezes neste movimento da obra, mas apenas duas vezes nas cordas. Há também a presença de quiálteras, neste caso, de dois tempos nos violinos um e cellos, em contraponto com duas semínimas das violas e nos segundos violinos. Característica já vista anteriormente de raiz africana que se tornou uma figura muito constante no *jazz*.

Nos compassos 154 a 160, observamos novamente esta célula rítmica, somente mais extensa desta vez com o prolongamento de mais alguns compassos.

Exemplo 42 – Concerto Carioca N.1 Redução Rítmica Comp. 154 a 160.



Pequenos contrapontos deixam este trecho mais dinâmico e imerso no *jazz*. Os sopros nestes compassos, fazem apenas o plano de fundo com notas longas, não influenciando muito no resultado rítmico em questão. É importante também observar que os contrabaixos (linha inferior) impulsionam ainda mais no sentido da influência jazzística, usado sem o tempo forte, neste caso, a primeira colcheia dos tempos um e três nos compassos 156 e 157, e sem o tempo um do compasso 158, retomando em seguida para a rítmica característica do *walking bass*.

### 2.3.2. Traços Harmônicos

Com sua formação acadêmica e experiência que teve como arranjador na rádio nacional, por exemplo, Gnattali, em *Concerto Carioca*, conduz a harmonia com complexidade de tensões nos acordes, principalmente nos sopros, de maneira bastante jazzística.

O uso de notas de tensão nos acordes, muitas vezes, em busca da sonoridade *blues*, como se houvesse desafinação, é uma das principais diferenças da harmonia do *jazz* com relação à “tradicional” europeia.

Exemplo 43 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica Comp. 16 e 17.

“Os negros passaram a usar em tonalidades maiores, conduções menores, o que fazia resultar num colorido harmônico todo especial” (Berendt 2007, p.125). Essa característica de origem africana é um dos pontos que mais distancia o *jazz*, na sua origem, da música ocidental europeia, até então referência. Essa ferramenta harmônica usada por Gnattali, principalmente na condução do motivo melódico deste trecho em destaque, demonstra conhecimento e propriedade para o uso, não indiscriminado na obra, mas dando uma sonoridade harmônica muito colorida.

Paralelamente, no acompanhamento em forma de notas longas, podemos notar a preocupação do compositor com as conduções das vozes (*voicings*) da harmonia. Por este trecho, já observamos que acordes com muitas tensões são usados na obra e a estruturação

deste é que dá um caráter mais jazzístico. O intervalo existente entre as vozes neste acorde, uma sexta maior e uma sétima maior, está disposto de maneira a valorizar a sonoridade do acorde e também o motivo melódico em questão. O uso do intervalo de sétima é muito comum entre vozes dos naipes das *big bands*.

Vejamos o exemplo a seguir:

**Exemplo 44 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica Comp. 12 a 15.**

No compasso 14, observamos a mesma estratégia da condução das vozes com uso de sétima menor entre vozes do acorde que antecede o exemplo anterior. Um ponto também importante a ser destacado é o uso de uma técnica muito usual nas composições e nos arranjos para *big bands*. Esta consiste em abrir acordes em posição fechada, apenas descendo uma oitava as notas das vozes. Isso se chama ainda hoje de *drop*, que traduzido (verbo) quer dizer cair, baixar. Ou seja, no acorde de lá com sétima e quinta bemol, o mi bemol foi rebaixado uma oitava. Como este seria a segunda nota de cima para baixo, então chamamos de *drop 2*. E Gnattali consegue ainda o intervalo de sétima menor com esse *drop* na voz dois, levando em consideração a enarmonia do dó sustenido por ré bemol.

No compasso 13, podemos observar um acorde de sonoridade bastante complexa e não muito comum – ré menor com sétima maior, nona e décima primeira aumentada. Como veremos mais adiante, o uso de tensões nos acordes é um ponto muito explorado por Gnattali

neste movimento do *Concerto Carioca*. A disposição das vozes deste acorde favorece o uso da escala descendente em segundas maiores de mi a lá no soprano e contralto. O dobramento do soprano oitava abaixo, e obedecendo a esta regra estritamente, irá resultar no acorde visto anteriormente do compasso 14. Isso, juntamente com o arpejo do acorde de ré menor no pentagrama inferior, realça ainda mais a intenção de criar tensão através de notas melódicas e, ao mesmo tempo, reforçar a identidade menor e simples do acorde. Essa, sem dúvida, é uma estratégia complexamente dentro da simplicidade de poucos acordes. Já é um esboço da harmonia em bloco e também da formação de tríades nas vozes superiores muito usuais nos arranjos e na composição para *big bands*.

Acordes com mais de quatro sons baseados na utilização dos naipes como blocos harmônicos podem trazer para esta obra a sobreposição de acordes como extensão de suas tensões.

**Exemplo 45 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica - Sopros e Cordas Comp. 02 e 03.**

The musical score for Example 45 is presented in two systems. The first system, labeled 'Sopros', consists of two staves. The upper staff (Soprano) begins with a measure rest (marked '2') followed by a descending scale of major seconds: G4, F#4, E4, D4. The lower staff (Contralto) begins with a measure rest (marked '2') followed by a descending scale: Eb3, D3, C3, B2. Above the upper staff, chord symbols are indicated: G7, F7M(#5), and C7#13. A measure rest (marked '7') is shown between the second and third measures. A box labeled 'Blue Notes' encompasses the notes Bb, D, and F in the lower staff of the second measure. The second system, labeled 'Cordas', also consists of two staves. The upper staff (Violins) features a series of chords: G7, F7M(#5), C7#13, and G7. The lower staff (Violas) features a descending scale: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. A measure rest (marked '2') is shown at the beginning of the system.



Podemos perceber tétrades sobrepostas entre os trombones (clave de fá do primeiro sistema) e trompetes (clave de sol do primeiro sistema) no compasso dois como forma de criar um acorde com notas de tensão. Neste caso, levando em consideração o baixo (nota mais grave) em mi bemol, o acorde resultante será mi bemol com sétima maior, décima terceira bemol e nona. “A função neste estilo de escrita não é a de um aglomeramento de sons distintos, mas, ao contrário, na big band, o naipe se torna uma única sonoridade” (Oliveira 2004, p. 35).

Observamos também, nas semicolcheias do primeiro sistema (representando os saxofones), novamente o uso muito apropriado das *blue notes* sob o acorde de dó com sétima e citando mais uma vez uma passagem em terças, só que, desta vez, usando o cromatismo como estrutura intervalar melódica. Essa abordagem de caráter improvisativo é mais um ponto de interseção entre a obra e o *jazz*. Levando em consideração a nota si natural tocada pelas cordas, entendemos que, no acorde de dó com sétima, a sétima menor também está retratada com *blue note* (a qual também é com base na escala *blue*).

Essa progressão harmônica (mi bemol – fá – dó) pode não soar muito convencional; mas, tendo em vista autores com Mark Levine em seu livro *The Jazz Theory Book* de 1995, ele retrata uma teoria de acorde chamada *Slash Chords*. “A simples definição de *slash chord* é uma tríade sob uma nota baixo<sup>43</sup>” (Levine 1995, p.124). Ao nosso entender, é muito usada para reharmonizar *standards* (clássicos) usando tríades próximas, assim “pode fazê-los soar recente e novo<sup>44</sup>” (Levine 1995, p.125). Podemos notar aqui claramente o uso dessa condução de vozes mais jazzística explorando os naipes mais comuns ao *jazz* da época focada em nosso estudo. Vejamos uma pequena passagem de *What the World Needs Now is Love* de Burt Bacharach arranjado por Mulgrew Miller.

---

<sup>43</sup> *The simplest definition of a slash chord is “a triad over a bass note”.*

<sup>44</sup> *Can make them sound fresh and new.*

Exemplo 46 – What The World Needs Now is Love Redução Harmônica.

O uso de acordes com mais notas e tensão entre melodia e acompanhamento harmônico sempre foi um ponto muito explorado pelos músicos de *jazz*. O estilo improvisativo já denota uma curiosidade por harmonias mais “elaboradas” dentro deste contexto. Muitas vezes, pode-se usar diferentes naipes como forma de valorizar as possíveis tensões sobre os acordes.

Exemplo 47 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica Comp. 09 a 11.

Nesta sequência simples, notamos que a presença dos metais no compasso 10 adiciona notas de tensão ao acorde de fá com sétima. O pensamento melódico usado nos saxofones dá continuidade a um motivo sem saltos e usando figuras rítmicas rápidas, como a semicolcheia,

para passar pelas notas de tensão. Este exemplo deixa bem claro a disposição das notas em cada naipe, que há uma preocupação do compositor em criar uma sonoridade distinta em cada um destes naipes. Dessa maneira, juntos estes somam para uma harmonia mais jazzística e mais interessante na obra, sem necessariamente ter como primeira intenção a de modificar unicamente o colorido harmônico, e sim a de traçar caminhos para uma concepção mais popular voltada para as grandes orquestras de *jazz*.

Uma progressão harmônica muito básica usada na harmonia tonal ocidental é a *iim – V7 – I* (dois – cinco – um). O *jazz* não é diferente, uma vez que sua harmonia tem origem na harmonia tradicional europeia da época, quando grandes compositores como Debussy exerceram forte influência sobre os compositores e músicos de *jazz*. A maior parte das progressões harmônicas existentes no *jazz* se baseiam nesta progressão. Mas a partir do *jazz* e sob influência das harmonias mais elaboradas da música erudita da época que chegava aos Estados Unidos, e munido de uma forte tendência improvisativa, o *jazz* adota um colorido harmônico muito característico, tanto na escolha das notas usadas nos acordes como na disposição destes acordes nos instrumentos. Vejamos como Gnattali usa isto em *Concerto Carioca No. 1*:

**Exemplo 48 – Concerto Carioca N.1 Redução Harmônica – Piano e Cordas Comp. 22 a 26.**

The musical score consists of two systems. The first system is for Piano, with two staves. The second system is for Strings, with two staves. The Piano part is marked with the following chords: A7(b9), A7(b9), Em7(b9), A7(b9), and Dm9. The Strings part includes a section marked '(Sar. (1to az))' starting in measure 25.

O uso da quinta bemol nos acordes de lá com sétima, mais uma vez, traz à obra o som das *blue notes*. Esse colorido harmônico, além de deixar a progressão mais jazzística, também afasta a possibilidade de uma sonoridade enfadonha em toda obra. Se observarmos mais atentamente este trecho, podemos notar que foi adotada uma condução bastante pianística e jazzística. O piano somente toca a tônica no baixo em que não há o naipe das cordas (neste caso os cellos e contrabaixo) para fazê-lo, deixando o piano mais livre para a escolha de notas menos características dos acordes e podendo conduzir as vozes dos acordes de maneira mais linear e horizontal, como fazem os pianistas de *jazz* até hoje, baseados na técnica de harmonia em bloco linear vista anteriormente em Camargo Guarnieri.

### 2.3.3. Traços Instrumentais

Em *Concerto Carioca No. 1*, notamos a presença de um instrumental muito usado e característico no *jazz*. Podemos até mesmo dizer que Gnattali optou por usar uma *big band* nesta formação.

Esta obra tem o maior instrumental de todas as peças aqui vistas. Três flautas (terceira com flautim), oboé, corne inglês, clarineta baixo, trompa, quatro trompetes, quatro trombones, dois saxofones altos, dois tenores e um barítono, tuba, violão, piano, cordas e percussão.

Aqui vemos no piano, violão, contrabaixo, em alguns momentos, e percussão, contando com caixa, pratos, bombo, tímpanos, seis tamborins, dois reco-recos, dois chocalhos, um pandeiro, um surdo e, em alguns momentos, castanholas, como a seção rítmica das *big bands*. A caixa, os pratos e o bombo nos remetem à bateria muito usada no *jazz*.

Um ponto importante a se abordar é a dubiedade existente com relação à gravação feita em 1965 pela gravadora Continental, em que se ouve a guitarra elétrica ao invés do violão

elétrico, originalmente escrito e indicado na partitura manuscrita pelo próprio compositor e que foi usada em nossa análise.

A sonoridade adquirida com a “troca” pela guitarra deixa a obra ainda mais diversa em timbre e mais ainda dentro da sonoridade do *jazz*. Gnattali, por ter um foco mais popular dentro do erudito (nesta obra em questão), pode ter optado pela guitarra para resolver, ou evitar, problemas acústicos. Ou seja, com esse grande instrumental, o timbre da guitarra somaria para uma ambientação mais condizente com a peça numa gravação ou até mesmo ao vivo, tantas vezes executado no teatro municipal do Rio de Janeiro, mesmo sendo indicado um violão elétrico.

Um grande naipe de sopros é usado como nas “grandes” *big bands*, que estão dispostos em 5-4-4. Isso quer dizer cinco saxofones, quatro trompetes e quatro trombones.

Uma big band convencional é composta de três naipes de sopros mais a seção rítmico-harmônica. O naipe de saxofones é composto de cinco instrumentos distribuídos em dois saxofones-alto, dois saxofones-tenor e um saxofone barítono, enquanto os oito instrumentos da família dos metais estão divididos em dois naipes distintos: o naipe dos trompetes e o naipe dos trombones, com quatro elementos em cada um deles. Esta concepção estrutural dos naipes numa big band foi herdada de Fletcher Henderson (Oliveira 2004, p.38).

As possibilidades com este instrumental são quase infinitas e de grande potência sonora, somando flautas, também, muitas vezes, usadas nas formações de *big bands* (por exemplo, Paul Whiteman), oboé, corne inglês, trompa e tuba.

O ponto alto deste instrumental é essa formação, que, por ter um caráter dito mais popular, neste caso, deixa a obra imersa no *jazz*. Como não era comum uma peça de cunho e formação erudita ter saxofones (principalmente um naipe) na sua instrumentação, isso pode, muitas vezes, ter levado a comentários errôneos a respeito da obra de Radamés Gnattali, deixando-o, por vezes, de fora da história da música no Brasil, ou apenas se referindo a ele



Através da tabela 1, podemos ter uma ideia desse procedimento de maneira visual através da quantidade de compassos tocados por cada instrumento da orquestra nos 38 primeiros compassos.

Sem dúvida que os saxofones trazem um timbre muito usual e característico no *jazz*, mas a orquestração destes com os trompetes e trombones é que dá essa timbragem ao concerto. Estes recebem um tratamento de *big band*, de como os arranjadores costumavam escrever para esta formação. Uma vez que Gnattali também era reconhecido como grande arranjador, essa sonoridade se encaixa perfeitamente com os demais instrumentos proporcionalmente equilibrados.

Vejamos a condução de vozes desses instrumentos em um trecho da obra:

Exemplo 49 – Concerto Carioca N.1 Redução Comp. 09 a 11.

The image displays a musical score for three sections: Saxofones, Metais, and Cordas. The score is in 4/4 time and consists of three measures, numbered 9, 10, and 11. The Saxofones part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with dynamic markings of *mf* and *f*. The Metais part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with dynamic markings of *mf* and *f*. The Cordas part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with dynamic markings of *mf* and *f*, and a *pizz.* marking in the bass line.

Optamos, neste exemplo, por uma redução analítica para melhor visualização das vozes e de seus cruzamentos.

Podemos observar uma estratégia com base na estruturação dos acordes em blocos. Neste exemplo, notamos também a predileção do compositor em realçar os metais, colocando-os em primeiro plano, deixando os saxofones e as cordas em segundo plano. Muitas vezes, o uso de blocos harmônicos (harmonia em bloco<sup>45</sup>) não tem a intenção de modificar o colorido harmônico, mas sim de alterar a textura do trecho em questão.

O recurso dos contrabaixos em *pizzicato* e em oitava também direciona para o timbre orquestral jazzístico. Apesar de não haver muitos recursos em nível de efeitos orquestrais, o uso adequado das vozes (*voicings*) aliado à instrumentação e a tessitura utilizada traz a sonoridade e textura de uma *big band* para a obra.

O uso do trompete solo e com surdina mesmo que por um breve instante, parece-nos ser um recurso orquestral em contraste com o piano, as violas e os cellos do trecho em questão. Essa sonoridade muito explorada no *jazz* aparece aqui como modulação tímbrica do contraponto melódico que vem sendo feito pelo oboé e corne inglês. Mesmo sendo uma opção de continuidade com um timbre mais macio, esse momento serve de preparação para os metais que recomeçam a tocar em seguida. Esses elementos aproximam a obra de um aspecto mais jazzístico com ataques dos metais e *riffs* em contrapartida aos aspectos mais nacionalistas populares convencionais da obra. Vejamos isso no exemplo 50 a seguir:

---

<sup>45</sup> Técnica de harmonização vista anteriormente e muito usada na música para *big bands*.



## Exemplo 50 – Concerto Carioca N.1 Comp. 106 a 113.

Vale ressaltar também, nos compassos 111 a 113 (ex. 50 cont.), que há uma forte influência da orquestração usada nas orquestras de *jazz*. Os metais estão dispostos em posição aberta e com uma tessitura aguda nos trompetes, apoiados pelos trombones (mais graves), acompanhando a troca de registro das cordas, que passam da região aguda para a grave (violinos) com o apoio dos cellos e contrabaixos. Os violinos em terças e em oitavas entre si (violinos 1 e 2), confluem para as características de uma orquestra de *jazz*, em que as cordas desempenham o papel das palhetas (saxofones) e os metais representam eles mesmos neste trecho em evidencia. Era muito comum os arranjadores das *big bands* usarem os naipes de maneiras distintas entre eles, provocando assim uma “conversa” muitas vezes na forma da

antífona pergunta-resposta, permitindo com que cada um dos naipes pudessem desempenhar seu papel, independente dos outros.

**Continuação do Exemplo 50**

The image displays a musical score for a jazz ensemble, continuing from Example 50. The score is arranged in a system with the following instruments from top to bottom: B♭ Trumpet 1 & 3, B♭ Trumpet 2 & 4, Trombone 1 & 3, Trombone 2 & 4, Piano (Pno.), Violin 1 & 3, Violin 2 & 4, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 110, marked with a tempo of 110. The trumpets and trombones play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *f* (forte). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violins play a melodic line, and the violoncello and contrabass play a rhythmic pattern. The score includes a section marked 'Abbre' (abbreviated) and a dynamic of *f* (forte) throughout the passage.

O piano está em contraponto com o trompete solo deixando a função de segundo plano para as cordas que estão sendo tocadas neste momento. A chegada ao compasso 111 fortalece mais ainda a ideia de que os metais estão aqui como uma resposta, com o motivo expresso pelo compositor nestes instrumentos. “No jazz não existe *bel canto* e nem *violinos ardentes*; sua sonoridade é dura e clara” (Berendt 2007, p.114). Esta frase traduz bem a intenção do compositor nesta obra e principalmente no exemplo citado.

Apesar de envolto pelo clima nacionalista, seja abordando melodias folclóricas ou ritmos populares, Gnattali sempre esteve mergulhado na música popular assim como na erudita. A influência como arranjador na Rádio Nacional em sua música traz uma sadia imersão, neste caso, no *jazz* através da uma linguagem mais popular e mesmo com uma abordagem convencional com ritmos populares e um discurso autêntico. A obra aqui analisada, com uma escrita mais popularesca propriamente dita, acolhe um conjunto instrumental que favorece este aspecto para definirmos e optarmos por uma abordagem popular convencional para esta obra.

#### **2.4. Moacir Santos – Uma abordagem popular não convencional**

Em 1963, o compositor, maestro, instrumentista e arranjador pernambucano Moacir Santos (1926-2006) compôs a obra *Coisas*. Esta é composta por dez peças numeradas de uma a dez. Segundo Sukman, no texto de introdução do Cancioneiro Moacir Santos – Coisa, o compositor “gostava tanto daquelas músicas que estava escrevendo, que gostaria de numerá-las como se costuma fazer na música erudita. Assim em vez de *Opus no.1*, *Opus No.2*, Moacir optou por *Coisa No.1*, *Coisa No.2*.”

Esta obra causou um forte impacto na música instrumental brasileira quando foi gravada em 1965, pela gravadora Forma. Uma obra que mistura elementos obtidos através de sua experiência como diretor musical e arranjador em rádio (Nacional do Rio de Janeiro) e TV (Record de São Paulo), sem deixar de fora a influência direta de seus mestres como Claudio Santoro, Guerra Peixe e Koellreutter.

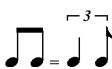
### 2.4.1. Traços Rítmicos

A obra *Coisas* tem uma forte influência africana principalmente no contexto rítmico. Esse fator, aliado a sua formação em música e como instrumentista em diversas orquestras, principalmente as populares de rádio e TV, deixa o compositor Moacir Santos muito à vontade para trazer para a obra um caráter rítmico muito forte, traduzido através dos instrumentos usados.

Na peça *No.2*, no instrumental, o compositor optou pelo uso da bateria. A rítmica usada está descrita no exemplo a seguir:

Exemplo 51 – Coisa N.2 – Bateria Comp. 17 a 24.

Podemos observar, nestes primeiros compassos tocados pela bateria, em métrica ternária, um padrão rítmico do *jazz*, com colcheias tocadas com *swing*, à maneira jazzística, o chamado *jazz waltz*<sup>46</sup>.

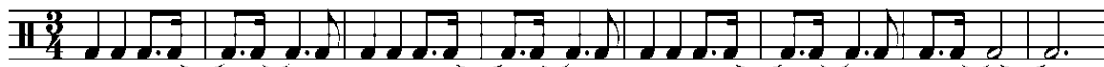
Uma indicação muito usada foi . É dessa maneira que é tocado o *jazz* e é o que confere ao ritmo uma diferenciação das demais músicas ocidentais.

Este ritmo, padrão a partir do compasso 21 (do exemplo 52), em conjunto com a melódica executada por saxofone tenor, trompa e trombone em uníssono, enfatiza um ambiente ritmicamente rico com relação ao *jazz*. Vejamos:

<sup>46</sup> No *jazz*, é muito comum a indicação de valsa como significado de uma música em três por quatro.

## Exemplo 52 – Coisa N.2 Redução Rítmica Comp. 21 a 28.

21



Também podemos ressaltar a intenção do *off-beat* com o enfraquecimento de alguns tempos fortes com prolongamento através de ligaduras entre compassos e novamente voltando ao tempo forte após uma colcheia (compasso 22 para o 23). Esse padrão rítmico de dois compassos, ao mesmo tempo em que não acentua o tempo forte do segundo compasso (do padrão), retoma em seguida para o entendimento do compasso ternário. Isso caracteriza o, já citado, *jazz waltz*, ou seja, a valsa *jazz*.

Na peça *No.1*, temos o seguinte motivo rítmico usado no tema e resposta (*riff*) do tema:

## Exemplo 53 Coisa N.1 Redução Rítmica Comp. 07 a 10.

O tema está sendo executado pelo saxofone barítono e trombone baixo. Podemos notar aqui, mais uma vez, a antecipação de notas como forma de prolongamento rítmico em que não há o acento no primeiro tempo. Também na resposta (executada por trompete, saxofone alto, trompa e trombone), há o *off-beat* nos dois compassos apresentados. As inflexões usadas trazem mais vigor ao ritmo, colocando mais *swing* e força para o tema da peça.

Ainda nesta peça, observamos o contrabaixo não tocando ou acentuando o tempo forte do compasso, tocando apenas o segundo, parte do primeiro ou o prolongamento do compasso anterior, com exceção de apenas dois compassos em toda a peça (ex. 54).

Exemplo 54 Coisa N.2 Redução Rítmica – Contrabaixo Comp. 07 a 10 e 59 a 62.

The image shows two staves of musical notation for the double bass (Contrabaixo). The first staff covers measures 7 to 10, and the second staff covers measures 59 to 62. Both staves are in 2/4 time and feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together and others separated by rests, creating an off-beat feel.

Esse padrão (compassos 7 a 10) e sua pequena variação (compassos 59 a 63) se repetem por praticamente toda peça, enfatizando assim o *off-beat* em toda a extensão da peça *Coisas No.1*.

Em *Coisa No. 8*, há um contraponto rítmico muito contundente para este estudo, em que estão presentes o saxofone barítono no tema, a guitarra, o órgão e contrabaixo em uníssono e congas (ex. 55).

Exemplo 55 – Coisa N.8 Redução Rítmica Comp. 01 a 08.

The image shows a multi-staff musical score for measures 01 to 08. The staves are labeled: Sax. Barítono, Guitarra, Órgão/Contrabaixo, and Congas. The Sax. Barítono staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Guitarra staff has a rhythmic accompaniment. The Órgão/Contrabaixo staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The Congas staff has a complex, polyrhythmic pattern. The score is in 2/4 time.

O contraponto entre a guitarra e as congas, em que, na maioria das vezes, a guitarra toca durante as notas percussivas da conga, dá um impulso e coloca em evidência o diálogo entre os instrumentos, de forma a complementar o ritmo que, juntamente com o contrabaixo e órgão, dá o perfeito acompanhamento para o saxofone barítono apresentar o tema. Apesar de ser um compasso binário composto, mas que retrata muito bem, principalmente através da conga, a raiz africana do modo de compor de Moacir Santos, o que de certo modo nos remete às raízes africanas e suas polirritmias que dão origem ao *jazz*. Neste caso, podemos notar claramente essa raiz de forma a somar com o universo jazzístico da peça como um todo.

Na música Afro-Americana, especialmente no *jazz*, linhas de tempo tornam-se simétricas em vez de assimétricas (em forma de vários pulsos de divisão subjacente, riffs e ostinato) e, em muitos casos, menos persistente e menos consistente. No entanto, o conceito de linha de tempo africano, em forma atenuada e modificada, virtualmente define a base rítmica da música endêmica afro-americana e do *jazz*. Juntos, o sino e outros instrumentos dos conjuntos africanos, com seus ritmos multilíneares resultantes, compreendem o que Nkeita em *The Music of Africa* quer dizer, *little tunes*<sup>47</sup> (Floyd, 2000, p. 10).

Assim podemos compreender a polirritmia adotada por Moacir Santos como forma de construção de um ambiente ritmicamente favorecido pelas raízes africanas de modo a gerar um contexto bastante jazzístico para peça e a coesão da obra *Coisas*.

#### 2.4.2. Traços Harmônicos

O contexto harmônico em *Coisas* não é muito diferente das obras aqui vistas. Uma vez que o universo abordado do *jazz* tende a ser explorado pelos compositores em evidência, nesta obra, o cunho popular está bastante em primeiro plano sem menosprezar o eruditismo da peça. Uma abordagem não convencional por parte de Moacir Santos deixa a obra imersa quase que em sua totalidade pelo conjunto harmônico existente no *jazz*.

Em *Coisa No.1*, podemos apontar o uso de tríades de estrutura superior<sup>48</sup> no trecho destacado no exemplo a seguir.

---

<sup>47</sup> *In African-American music, especially in jazz, time-lines became symmetrical rather than asymmetrical (in form of various underlying divisive pulses, riffs and ostinati) and, in most cases, less persistent and less consistent. Nevertheless, the african time-line concept, in attenuated and modified form, virtually defines the rhythmic basis of african-american vernacular music and jazz. Together, the bell and the other instruments of african ensembles, with their resulting multilinear rhythms, comprise what Nkeita, in The music of Africa, has called, "little tunes."* (Oxford Companion of Jazz, Ed. Biil Kirchner)

<sup>48</sup> “A tríade de estrutura superior (TES) é a estrutura triádica disposta sobre a estrutura básica do acorde da cifra afastada por um intervalo igual ou superior à quarta justa e igual ou inferior à oitava.” (Oliveira 2004, p. 65).

## Exemplo 56 – Coisa N.8 Redução Harmônica Comp. 17 e 18.

The image shows a musical score for measures 17 and 18 of 'Coisa N.8'. The score is in 2/4 time and features a G minor 7 chord (G m7) with a 'TES' (tension) label above it. The instruments listed are Tpt., Sax. A., Sax. T., Tpa., Tbn., and Contrabaixo. The dynamics are marked as mp dolce.

Essas estruturas são muito usadas para criar uma sonoridade rica e, muitas vezes, gerar mais tensão, uma vez que quanto mais notas de tensão houver, mais rica será a sonoridade. Neste caso, não há muitas notas de tensão, porque não há a necessidade de gerar toda essa tensão, pois estas, aqui, estão como acompanhamento da melodia, e não como harmonização desta. Esta estrutura se repete nos compassos 61 e 62 exatamente como apresentada nos compassos 17 e 18, no final da peça em repetição constante de 16 compassos (do 59 ao 74) até o *fade out*<sup>49</sup>.

Na peça *Coisa No.3*, podemos notar um meio muito influenciado pelas harmonizações utilizadas nas *big bands*.

Podemos observar, no trecho reduzido do compasso 35 ao 42 (ex. 57) a seguir, o uso de acordes com tensões características deste meio (*big bands*). Primeiramente o acorde de mi bemol menor com sétima, nona e décima primeira disposto de maneira a formar pequeno cluster. O efeito obtido com essa técnica “resulta em muita riqueza sonora, ao juntar notas de acorde a tensões próximas umas das outras” (Guest 1996, p. 21 vol.3). E também o uso em alguns momentos de segundas maiores e menores isoladamente, mas retratando essa sonoridade dentro do acorde.

<sup>49</sup> *Fade out* significa ir baixando aos poucos, diminuindo até o zero de volume. Termo muito usado no meio popular e em estúdio de gravação (termo técnico).



## Exemplo 57 – Coisa N.3 Redução Harmônica Comp. 35 a 42.

The musical score for 'Coisa N.3' (measures 35-42) is presented in two systems. The first system (measures 35-42) shows a complex harmonic structure with chords such as Ebm7 (9, 11), Eb7M (9, 13), Bbm7, Eb7 (#9, 11), and F#9. The bass line features blue notes and markings like '2m', '7m', and 'B.N.'. The melody includes chromatic lines marked 'Cr.'. The second system (measures 39-42) shows a transition to Bbm7/Ab, F#sus, Bb-D, and F#sus:C (9). The bass line continues with blue notes and markings like '7m'.

As *blue notes* são também utilizadas em estrutura cordal, gerando uma tensão harmônica que, como visto nas outras obras analisadas, são uma das principais diferenças entre o *jazz* e a música ocidental no período em voga.

O uso de sétimas, quartas e segundas para enriquecer o acorde, pode ser observado também neste exemplo, mais especificamente o acorde de fá suspenso no compasso 39, em que o *voicing* usa exatamente uma sétima seguida de uma quarta. Isso juntamente com uma textura basicamente homofônica, traz para a harmônica o pensamento em blocos, mas também muito horizontal. No compasso seguinte, há uma pequena citação do acorde de si bemol com baixo em ré e logo em seguida o acorde volta ao fá suspenso. Apesar de ter a nota sol no acorde, a sua sonoridade final não soa como um dó menor, e sim como a continuidade do acorde de fá. Isso retrata bem os processos de harmonizações usados pelos compositores e arranjadores nas *big bands*. No compasso 42, há uma breve passagem pela terça menor deste

acorde, sugerindo uma mudança de harmonia, que não nos convém analisar uma vez que está bastante clara a intenção harmônica do compositor.

Como falado em *Encantamento* de Guarnieri, aqui podemos notar a propriedade do compositor com o uso de linhas horizontais<sup>50</sup>. Com o uso do cromatismo nas vozes destacadas nos compassos 37 e 38, podemos entender que o compositor usa este recurso técnico como passagem gerando linhas “independentes” que necessariamente não têm que gerar um acorde específico, e sim a função de gerar uma sonoridade específica, como podemos notar neste trecho.

Em *Coisa No. 6*, existe o mesmo pensamento linear destacado no compasso 23 e 24 nos instrumentos de sopro.

**Exemplo 58 – Coisa N.6 Redução Comp. 22 a 29.**

The musical score for Example 58, titled "Coisa N.6 Redução Comp. 22 a 29", is presented in a 3/4 time signature. It consists of five staves. The top staff is for Sax Alto, followed by Trompete, Sax. Tenor, and Sax. Barítono (all sharing a single staff), then Trompa, Trombone, and Trombone bx. (all sharing a single staff), and finally Piano and (Contrabaixo) (all sharing a single staff). The score shows a melodic line in the saxophones and trumpets, a chromatic line in the trombones, and a harmonic accompaniment in the piano and double bass. The piano accompaniment includes chords Am, A7, C7(9), Bb7M, and 2m. The double bass part includes a 2m marking. The saxophone and trumpet parts have a "B.N." marking. The trombone part has a "Cr. em lerças" marking.

<sup>50</sup> Remetendo à técnica de harmonia linear muito utilizada por Duke Ellington.

Continuação do exemplo 58

The musical score shows four measures (26-29) for a big band. The Saxophone Alto part has a melodic line starting with a grace note. The Piano part provides harmonic support with chords: Am7/F, Am, D7(9#11), and F7(9). A 'B.N.' (Basso Continuo) line is indicated in the piano part at measure 28.

Aqui optamos por uma redução mais específica por naipes (sopros e “seção rítmica” – piano e contrabaixo) para visualizarmos melhor a condução da harmonia em cada um destes.

O uso de terça com o movimento das vozes cromaticamente e o contraponto entre o piano e sopros referem-se aqui a uma condução de vozes independentes deixando o naipe dos sopros (palhetas e metais) utilizados como uma voz contrapontística com relação à harmonia e também de resposta harmonizada do tema no saxofone alto. Na mão direita do piano, também podemos notar que a condução se faz de maneira para não haver grandes saltos. Isso possibilita, dentro dessa progressão harmônica, uma condução em acompanhamento como forma de base para a comunicação entre o tema e os demais sopros do naipe.

Enquanto alguns dos arranjos do estilo de Redman se assemelham a Paul Whiteman na sua predileção pelo cromatismo e a ocasional batida excêntrica da percussão, muitas das ideias de Redman a respeito de arranjo para big band se tornou padrão estilístico característico da Swing Era<sup>51</sup> (Meeder 2008, p.65-66).

Meeder ressalta com isso, que os procedimentos harmônicos a partir de Redman e Whiteman se tornam mais rebuscados, buscando novas e mais trabalhadas harmonias. A

<sup>51</sup> *While some of Redman's arranging style bears resemblance to Paul Whiteman in its fondness for chromaticism and the occasional oddball percussion hit, most of Redman's ideas about big band arrangement became standard stylistic traits of the Swing Era.*

adoção do cromatismo, neste caso, parece ser um estilo, mas que ficou caracterizado nas *big bands*.

Assim com base neste pensamento, podemos perceber que o uso de harmonias e melodias cromáticas se tornou cada vez mais comum e usual dentro das *big bands* sendo quase um padrão dentre elas. Mas a “função harmônica pode ser contextualizada como *modificação da cor*. Harmonia serve para equilibrar e moldar uma melodia, completando os intervalos presentes enquanto adiciona uma qualidade expressiva ao motivo<sup>52</sup>” (Leibman 1991, p. 15).

Dentro deste contexto, podemos observar a progressão harmônica em *Coisa No.7* executada pelos instrumentos harmônicos da seção rítmica (piano, violão e contrabaixo) como base para o tema no saxofone barítono. Optamos por fazer um simples encadeamento dos acordes da progressão harmônica que se repete por toda a peça, para podemos perceber a condução das vozes de modo linear e cromático muitas vezes<sup>53</sup>.

**Exemplo 59 – Coisa N.7 Redução Harmônica Comp. 09 a 32.**

The image displays a harmonic reduction for the piece 'Coisa N.7' from measures 9 to 32. It consists of two systems of musical notation. The first system, measures 9-16, shows a chromatic sequence of chords: Cm7(b9), B7(9), Bb7(b13), A7(b10), Ab7(9), G7(b13), Bbm6, and Eb7(9). The second system, measures 17-24, continues the sequence: Bbm7, Eb7(9), Abm7, Db7(9), F7(b9), E7(b9), Eb7(b9), Bb7(b13), and Eb7(b9). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The chords are represented by block letters with their respective extensions and alterations.

<sup>52</sup> *The function of harmony can be conceptualized as color modification. Harmony serves to offset and frame a melody, complementing the intervals present while adding an expressive quality to the motif.*

<sup>53</sup> Algumas notas foram enarmonizadas para melhor observação da condução e linearidades possíveis com esta harmonia.

Por meio deste exemplo 59, podemos notar a intenção cromática com essa harmonia: as possibilidades de conduções de vozes e uma melhor compreensão desta progressão com características modais, o que a aproxima ainda mais do *jazz*.

**Exemplo 60 – Coisa N.7 Redução Harmônica (Cifras) Comp. 09 a 32.**

The musical score for Exemplo 60 is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 16, and the second system covers measures 17 to 24. The instruments are Sax. Baritone, Violão, Piano, and Contrabaixo. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The Sax. Baritone part features a melodic line with a 5b (flattened fifth) interval. The Violão part provides the harmonic reduction with the following chords: Cm7(b9), B7(9), B7(b13), A7(#11), A7(9), G7(b13), Bbm6, and F7(9). The Sax. Bar. part in the second system includes a 9b (flattened ninth) interval and a 3m (triple flat) interval. The Violão, Pno., and Cb. parts in the second system provide the harmonic reduction with the following chords: Bbm7, Eb7(9), Abm7, Db7(9), F7(#9), E7(#9), Eb7(#9), Bb7(b13), and E7(#9).

Esta redução (ex. 60) se refere à cifra indicada nos instrumentos descritos, encontrada na partitura utilizada para esta análise, editada pela Jobim Music em 2005 sob a concepção de Mario Adnet e Zé Nogueira. Aqui podemos compreender melhor a colocação de Liebman quando ele diz que a harmonia serve para enquadrar, moldar a melodia.

Um fator que chama a atenção é a armadura usada nessa peça (*Coisa No.7*). Esta representa o tom de sol bemol maior ou mi bemol menor, mas em momento algum há o acorde de mi bemol menor, este sempre aparece maior e como acorde dominante. Nem tampouco o acorde de sol bemol maior como tom principal. Este também somente aparece como dominante indo para si bemol maior.

Essa ambientação modal, apoiada por *blue notes* no tema (com relação à harmonia), cria uma sonoridade muito jazzística, principalmente pela melodia que fecha no penúltimo compasso usando a terça menor sob um acorde menor. Essas substituições harmônicas com uso de acordes com função de dominante substituto, são mais conhecido no *jazz* e na música

popular brasileira como subV<sup>54</sup>. Este é muito usado no *jazz* como ferramenta harmônica e também para uma sonoridade impar, como pudemos observar.

Em seis das dez peças que compõem *Coisas*, há a indicação de solo livre na partitura, ou seja, para que o instrumentista improvise sob a harmonia dada. Em algumas delas, como *Coisa No. 6*, há indicação em quatro momentos para instrumentos distintos sempre intercalados pelo piano. Isso denota, como já visto, um recurso harmônico muito usado para gerar notas de tensão, muitas vezes, soando está completamente fora da harmônica em questão. O instrumentista tem a liberdade de criar linhas melódicas, aqui com cunho sempre jazzístico, ornamentando a progressão harmônica dada pelo compositor.

Improvisação é um dos mais frequentemente mencionados e fortemente enfatizados aspectos da prática de tocar *jazz* em discussões de música, e por boas razões. Com raras exceções, músicos de *jazz* fazem muitos dos seus trabalhos espontaneamente, permitindo que seu ambiente tenha influência no que eles tocam<sup>55</sup> (Meeder 2008, p. 01).

Assim, como salienta Meeder, podemos entender melhor que a improvisação está implícita na formação do músico de jazz, trazendo assim, muitas vezes, a necessidade de se adotar estratégias compositivas como forma de abordar esse tema. Aqui, através de uma progressão característica, permite-se ao músico criar, ou seja, compor livremente sob o material harmônico dado.

---

<sup>54</sup> Lê-se sub cinco.

<sup>55</sup> *Improvisation is one of the most frequently mentioned and heavily emphasized aspects of jazz performance practice in discussions of the music, and for good reason. With only rare exceptions, jazz musicians do much of their work spontaneously, allowing their environment to have an influence on what they play. Details about timbre, rhythm, even what notes to play and when are left to the discretion of the individual performer, and vary from performance to performance, to a degree far greater than is found in classical music, rock, and just about any other Western musical tradition.*

### 2.4.3. Traços Instrumentais

Não há uma constante no instrumental usado em *Coisas*; mas, nas dez músicas que compõem esta obra, os instrumentos do naipe de sopros estão compostos por saxofones (alto, tenor e barítono), trompete, trombone e trombone baixo. Naipes (metais e palhetas) característicos das *big bands*, somente ressaltando que há apenas um instrumento de cada. Isso prevalece em toda a obra. Há também flauta e trompa.

Da família das cordas, o violoncelo está presente em *Coisa No.9*, *Coisa No.7* (dois cellos) e em *Coisa No.10* (três cellos). Sendo cada qual escrito independente um do outro e também o contrabaixo.

Da base dita rítmica pelos jazzistas, há violão, guitarra, piano, órgão, o contrabaixo já citado e a bateria.

Nas partituras *Cancioneiro: Moacir Santos – Coisas* (2005), utilizada para análise, não há indicação dos instrumentos usados na percussão, mas no meio da audição do CD de mesmo nome da obra relançado pelo selo *MP,B*, utilizado nesta pesquisa, notamos tambores, congas, atabaques, agogô, reco-reco e tamborim. Notado há somente o vibrafone em duas das dez peças.

A maior parte deste instrumental está presente no universo das orquestras de *jazz*, como o naipe de sopros, a seção rítmica, e o vibrafone. A trompa pode parecer estranha a esse conjunto abordado, mas o tratamento orquestral dado a este instrumento e outros, como veremos mais adiante, coloca-o perfeitamente inserido contextualmente na sonoridade desejada, obtendo um grande êxito timbrístico.

#### 2.4.4. Traços Orquestrais

Como visto no item anterior, não há uma constante no instrumental nesta obra, cada peça tem sua própria identidade musical e, para isso, é necessário um conjunto instrumental específico. O uso desses conjuntos e como estão orquestrados é que levantam a questão aqui proposta uma vez que essa abordagem não era nada convencional para a época.

Sem dúvidas que esta obra tem o devido destaque uma vez que ultrapassa limites e extrapola em recursos orquestrais, fazendo com que, muitas vezes, as peças soem mais densas, no que diz respeito à orquestração.

O timbre é um dos parâmetros mais importantes para a narrativa do *jazz*, sem o qual uma obra não estaria completa nem tampouco dentro deste propósito. Dobramentos e o uso dos naipes para criar um colorido que diferencia o *jazz* das demais músicas ocidentais de seu período sempre foi um ponto explorado pelos compositores e arranjadores com este objetivo.

Exemplo 61 – Coisa N.1 Redução Comp. 16 a 24.

The musical score for 'Coisa N.1' (measures 16-24) is presented in a multi-staff format. The upper staff is for Sax. Bar. and Tbn. Bx., and the lower staff is for Tpte., Sax. A., Sax. T., Tpa., and Tbn. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The saxophone baritone and trombone bass part in the upper staff plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The trumpet, saxophone alto, saxophone tenor, and trombone parts in the lower staff play a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mp dolce*. The score includes chord symbols: Gm7, F7M, E m7, and A7(b13).

Podemos perceber neste trecho que há uma clara orquestração do naipe de sopros (saxofones e metais) com dobramentos em uníssono. O efeito timbrístico obtido é, no caso do tema (saxofone barítono e trombone baixo), um som macio, porém potente. Não se percebe o ataque do trombone que, somado ao som soprado do saxofone barítono, obtém um som mais jazzístico, não agressivo e grave.



O acompanhamento feito pelos sopros mais a seção rítmica composta pelo contrabaixo, violão (executando as cifras da partitura) e percussão, estão orquestrados para uma timbragem proeminente no *jazz*, e obtido com dobramentos. Na voz mais aguda do acompanhamento estão o trompete e saxofone alto em uníssono. Nas vozes seguintes, a trompa e o saxofone tenor, muitas vezes, há o cruzamento de suas vozes. Essa estratégia traz mais à tona o som das palhetas, muito utilizadas por Glenn Miller, uma vez que é necessária uma abordagem desse tipo para o bom equilíbrio da peça.

Há também um fator importante neste exemplo a ser destacado. As notas em ênfase na clave de sol representam um acontecimento muito visto nas *big bands*, composições e nos arranjos executados por músicos de *jazz*. Este tipo de música pede um tipo de execução próprio e único. O que diferencia o músico de *jazz* do músico erudito ou os que não tocam *jazz* é o modo de como estes interpretam a música escrita. No *jazz*, nem sempre são necessárias determinadas sinalizações que seriam relevantes para outros tipos de músico. Neste pequeno grupo de notas, os músicos executam com um pequeno *glissando*, dando um caráter de mais *swing* a peça. Essas inflexões implícitas e as existentes neste trecho intercedem para aprofundar a peça neste meio jazzístico<sup>56</sup>.

Outro ponto nesta mesma peça é a opção do compositor por colocar o saxofone alto na improvisação desta peça. O contraste obtido entre o tema apresentado na região grave até o improvisado retrata bem o colorido orquestral explorado pelos compositores nas *big bands*. Este contraste está ainda reforçado pela reapresentação do tema novamente nos compassos mais à frente.

---

<sup>56</sup> Acreditamos que as inflexões que estão escritas nas partituras pesquisadas, uma vez que estas são transcrições do áudio original, já que as originais foram perdidas, são para melhor retratar a sonoridade original desejada pelo compositor.

## Exemplo 62 – Coisa N.1 – Trompa e Trombone Comp. 43 a 54.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Trompa e Trombone' and starts at measure 43. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is labeled 'Trompa e Trompete' and starts at measure 50. It features a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and a dynamic marking of *mf*.

Instrumentos de tessitura grave como o trombone e a trompa (mesmo não sendo um instrumento tão grave quanto o trombone) em uníssonos, explorando a região aguda desses e em seguida optando pelo trompete e trompa, afunilam ainda mais a sonoridade desta peça para uma ambientação própria do *jazz*. Com uso de naipes, neste caso, instrumentos, algumas vezes, de diferentes famílias, para a apresentação dos motivos e tendo em contrapartida a resposta de outra combinação vista anteriormente, dá a força necessária à peça para uma representação digna de uma *big band*, mesmo não tendo um instrumental tão grande quanto.

## Exemplo 63 – Coisa N.2 Redução Comp. 31 a 38.

The image shows a multi-staff musical score for measures 31 to 38. The staves are labeled: Sax. T. (Saxophone Tenor), Tpa. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Vib. (Vibraphone), Pno. Gta. (Piano/Guitar), and Cb. (Cello). The score includes dynamic markings of *mp* and *mf*. The Sax. T. staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vib. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. Gta. staff has a complex harmonic structure with many notes. The Cb. staff has a simple harmonic structure with eighth notes.

Neste trecho da peça *Coisa No. 2*<sup>57</sup>, observamos o uso da mesma estratégia usada em *Coisa No.1* com o tema em uníssono. Mas isso não quer dizer que está enfraquecendo a peça ou desfavorecendo uma sonoridade mais aberta. O que podemos notar é que esta opção usada pelo compositor está respaldada na predileção pelo timbre. Em termos de percepção sonora, o percebido é, na realidade, instrumentos sobrepostos para um timbre específico sem comprometer a recepção de um grupo de instrumentos.

O vibrafone aqui presente cria um ambiente muito singular para o *jazz*, que alicerçado por intervalos harmônicos de quartas, juntamente com o piano e guitarra formam a segunda linha, deixando o acompanhamento orquestrado de maneira bem simples, mas bastante agrupado às técnicas usadas no *jazz*.

Exemplo 64 – Coisa N.4 Redução Comp. 37 a 40.

O trompete não só através de Louis Armstrong torna-se um dos principais instrumentos do *jazz*, mas o seu uso ainda mais com efeitos orquestrais, coloca-nos lado a lado com esse universo. Neste exemplo da peça *Coisa No. 4*, o seu uso com surdina introduz essa sonoridade até então inédita nesta obra e somente usada novamente em *Coisa No.8* em toda peça. Vejamos que sua comunicação com o saxofone alto, outro som importante para uma

<sup>57</sup> Nas partituras usadas na pesquisa destas peças, em muitas delas como a *No.2*, por exemplo, não consta dinâmica, por isso optamos por adicionar a melhor convém em alguns exemplos, após uma audição detalhada.

sonoridade jazzística, acompanhado pela trompa, saxofone tenor e trombone fazendo um bloco harmônico e pelo saxofone barítono, trombone tenor e contrabaixo em uníssono conduzindo com a percussão a base rítmica, promove uma propriedade do *jazz* nesta peça.

Essa comunicação entre o saxofone alto e o trompete está classificada como pergunta e resposta, só que aqui este representa o chamado e anteriormente já visto *riff* sendo executado por instrumentos isolados, e não por um naipe ou grupo de instrumentos.

Vejam os um exemplo de *riff* usado com mais instrumentos na peça *Coisa No1*:

Exemplo 65 – Coisa N.1 Comp. 07 a 16

Aqui, neste exemplo 65, podemos observar melhor a antítonia de pergunta-resposta sendo apresentada por diferentes naipes, também fazendo uso de blocos homofônicos distintos (destacados) para a sua função específica, neste caso, pergunta e resposta

devidamente figurados. Este recurso se estende por toda a peça, sempre havendo o diálogo entre os naipes aqui representados.

Nos blocos destacados no exemplo, especialmente na resposta (trompete, sax alto, tenor, trompa e trombone), os instrumentos são os personagens de um bloco harmônico devidamente orquestrado e disposto em um primeiro plano assim como o motivo representativo da pergunta. É interessante ressaltar que ambos estão em destaque orquestral uma vez que cada um é apresentado consecutivamente e sobreposto de maneira a não interferir um com o outro. Essa estratégia de colocar sempre a frente o diálogo entre os naipes é um ponto sempre muito recrutado pelos compositores de *jazz* especialmente para grandes formações como *big bands*, que é o nosso foco.

É importante ressaltar que as misturas de instrumentos usadas nas peças por toda a obra são um ponto positivo para uma timbragem específica explorada na obra e que, a todo instante, está apoiada nos alicerces da orquestração das *big bands*, principalmente na usada por Duke Ellington. Uma vez que a opção de usar um instrumento de cada, ao invés de repeti-los para a formação de um grande naipe, deixa brechas muito bem preenchidas por Moacir Santos nesta obra pesquisada.

Moacir Santos sempre permaneceu no meio popular, mesmo com uma formação mais apurada e tendo estudado com grandes nomes da música brasileira. Sua técnica composicional o diferencia pela abordagem não convencional, neste caso, de uma música de cunho popular e com um discurso bastante distinto de sua época. Sem dúvidas que isso traz a sua obra uma linguagem única e, mesmo usando traços populares em suas melodias, seus ritmos e suas harmonias com fortes influências afro-jazzísticas-brasileiras, e também com uma textura ímpar e quase hipnótica, uma abordagem popular não convencional se fez necessária para a análise desta obra, e também pelo caráter distinto desta das demais obras aqui pesquisadas.

### 3. MEMORIAL

#### 3.1. Introdução

A peça *Dialoog*, objeto de nossa análise, que significa diálogo, na língua Africâner, busca trazer também, através do título, as raízes africanas do *jazz*, e também conecta com a idéia de diálogo entre o *jazz* e a nossa contemporaneidade. Assim o nome já sugere esse intercâmbio entre universos aparentemente distintos, mas que aqui estarão presentes na obra.

Esta peça foi composta entre os meses de junho e setembro de 2009 sem nenhuma intenção inicial de abordar uma técnica específica de composição. Em se tratando de uma narrativa que envolve o gênero popular da música americana, dentro do universo erudito brasileiro, exige-se uma habilidade específica para desenvolver um pensamento coerente e linear dentro dos dois estilos. Para isso, foi necessário o desenvolvimento de algumas etapas que descreveremos mais detalhadamente nos tópicos seguintes.

O primeiro passo foi entender e compreender a escrita para *jazz* orquestra, suas nuances e seus detalhes que a tornam única no seu estilo. A partir daí seria tomado o rumo composicional, a escolha do material inicial para desenvolver uma estratégia e finalmente passar para o meio escrito às ideias pesquisadas.

Pelo fato do *jazz* ter uma sonoridade muito própria, uma pesquisa auditiva mais aprofundada com relação a arranjos, escritas, efeitos, orquestração e instrumentação foi levada em consideração, sendo este o ponto primo para o início da pesquisa de campo sonora em questão, desde o *Ragtime* à *Swing Era*, confrontando com o universo erudito brasileiro e universal deste período. Ritmo, orquestração, forma, condução de vozes, contrapontos,

harmonia, dinâmica e melodia se tornaram alvos de observação com um cunho mais crítico e mais imerso em um pensamento prático, porém técnico.

### **3.2. Considerações Sobre a Escrita Para *Jazz* Orquestra**

Compreender a escrita para *jazz* orquestra foi um ponto fundamental para iniciar um plano que desse seguimento ao diálogo proposto aqui. Com base na literatura americana sobre o assunto, pudemos observar o processo de construção e elaboração de uma peça para esta formação.

Levando em consideração a especificidade na escrita para *jazz* orquestra, fizemos um levantamento sobre o assunto e suas considerações como forma de embasamento teórico para a condução dos processos na peça *Dialog*, de forma a não sair da meta esperada com relação à escrita contemporânea, porém jazzística.

Lowell e Pulling (2003), no livro *Arranging for Large Jazz Ensemble*, abordam desde o âmbito de cada instrumento até o processo final do arranjo e/ou composição. Exercícios para uma compreensão das conduções de vozes, dos dobramentos e do contraponto são preliminares para um aprofundamento mais adiante da escrita para segundo plano (acompanhamento), planos principais e comunicação entre os naipes.

Os dois últimos capítulos consistem em cinco versões de *Parabéns Para Você* em estilos distintos como forma de análise destes estilos de *jazz* e diferenças. E finalmente a análise de um arranjo completo focando todos os ensinamentos usados no decorrer de todo o livro.

Dobbins (1986), citado anteriormente, contribui neste sentido também quando aborda o pensamento linear na elaboração de um arranjo com idioma jazzístico. Para isso, ele elabora

um plano gradativo de crescimento na finalização da peça e chega ao arranjo propriamente dito com bases na técnica abordada.

*Composing for Jazz Orchestra*, de William Russo (1973), faz um apanhado desde a elaboração dos acordes, passando por condução de vozes, reharmonização, as famílias dos instrumentos e combinações entre elas, até chegar a um plano de orquestração, misturas de vozes e naipes, dando, passo a passo, os procedimentos para uma escrita bem sucedida neste sentido.

Weiner (2005) faz um importante apanhado, em vários capítulos escritos por diversos autores, sobre o idioma dos instrumentos de metais (*brass*) no contexto popular falando sobre sua evolução dentro do universo em questão, passando pela textura jazzística musical e social destes instrumentos indo até as características improvisativas deste período, falando de personagens e músicos representativos relacionados a alguns instrumentos. Isso traz não somente novas informações a respeito da condução da peça a ser composta, mas também um melhor respaldo técnico para a análise.

Dentro da literatura musical brasileira, podemos destacar Almada (2000) que, em seu livro *Arranjo*, fez um minucioso e profundo estudo sobre o arranjo, abordando inclusive a escrita vocal, os tipos de *backgrounds* e as conduções de vozes (harmonizações) com as diversas técnicas de aberturas para essas vozes. Através deste estudo, é possível se inteirar no universo do arranjo e se familiarizar com as diversas possibilidades de sonoridades que podem ser obtidas e suas derivações.

Também ainda dentro desse universo, Guest (1996) compila, em três volumes, o passo a passo de um estudo sobre arranjo, desde a concepção de base até as mais rebuscadas reharmonizações. Mas diferentemente de Almada, Guest aborda de uma forma mais prática para o dia a dia do músico que precisa se inteirar com essa realidade, voltada para o *jazz* e a



música popular brasileira com exercícios teóricos e exemplos práticos, gravados para uma audição de referência.

Com base nestes estudos direcionados para a escrita para *jazz* orquestra, pudemos levantar importantes considerações a respeito dos procedimentos corretos para uma correta decisão com relação a conduções de vozes e suas aberturas, estruturas verticais e horizontais e perspectivas harmônicas desejáveis para a peça, dentro do universo brasileiro contemporâneo. Intervalo característico entre as vozes de modo a considerar uma harmonia mais jazzística, notas de tensão e seus usos e condução de vozes horizontais (pensamento mais horizontal) foram os pontos mais importantes neste levantamento.

Assim podemos considerar que um pensamento mais horizontal com base nos intervalos entre as vozes, *blue notes*, notas de tensão e uma harmonia resultante com o uso desses parâmetros traduz uma linguagem condizente com o estilo jazzístico aqui proposto, sem desconsiderar a orquestração como base para uma escrita clara e uniforme dentro dos dois universos a serem explorados.

### **3.3. Plano Composicional**

Com o pensamento de compor algo diferente das obras já compostas com essa intenção, e após a compreensão do funcionamento interno de uma *jazz* orquestra, o primeiro passo foi a elaboração de um plano que possibilitasse os meios para uma fluência do discurso compositivo.

Numa breve leitura do livro *On Sonic Art* de Trevor Wishart (1996) como base para um referencial sobre gesto musical, podemos observar que:

A característica essencial dessa comunicação direta musical é o que vou chamar de gesto musical. Em um sentido eu seria mais lógico para deixar

de lado o adjetivo de qualificação musical como o conceito de gesto tem muito mais aplicação universal, tanto para outras formas de arte e à experiência humana em geral. (...) Gesto é essencialmente uma articulação do contínuo. É, portanto, de especial relevância para qualquer forma artística ou de abordagem de forma artística que tenta acordo para a continuidade<sup>58</sup> (Wishart 1996, p. 17).

Partindo desse princípio de definição de gesto na música e de que “é essencialmente uma articulação do contínuo”, podemos transpor isso para a prática musical através de uma articulação com base em material pré-existente, não necessariamente motívica, mas que corresponda a uma continuidade.

Como forma de gerar continuidade e, ao mesmo tempo, contraste entre as partes da peça, foi usada, no plano composicional, a ideia de gestos como elo entre as partes, como forma de agregar e separar ao mesmo tempo ideias iniciais e novos materiais adicionados no decorrer do desenvolvimento da composição. Assim o pensamento foi compor planos para cada seção, ligadas por gestos contínuos e contrastantes entre as seções.

O plano de composição não está ligado ao princípio baseado num material gerar ideias e sim o contrário. O uso dessa metodologia permitiu explorar mais as possibilidades do material a ser destinado para tal fim. Com isso, a meta seria extrair o máximo de um pequeno fragmento composicional, e levando em consideração as possibilidades técnicas da orquestra (instrumentação escolhida) e dos instrumentos individuais. Ou seja, o plano foi planejar durante o trabalho do material escolhido de forma a promover uma continuidade entre as mudanças obtidas com as variações e a manipulação do material inicial.

---

<sup>58</sup> *The essential feature of this direct musical communion is what I shall as musical gesture. In a sense I would be more logical to drop the qualifying adjective musical as the concept of gesture has much more universal application both to other art-forms and to human experience in general. (...) Gesture is essentially an articulation of continuum. It is Therefore of special relevance to any art-form or approach to art-form which attempts to deal to continuum.*

### 3.4. A Orquestra

A escolha de uma formação instrumental foi o primeiro ponto para o início dos trabalhos composicionais. Uma vez que o foco está nas orquestras de *jazz* e música de concerto para orquestra brasileira, a escolha de uma formação instrumental para orquestra seria o mais óbvio. Mas o desafio lançado por nós foi o de uma formação orquestral pequena, ou melhor, com poucos músicos. Então uma orquestra convencional com madeiras, metais, percussão, cordas e dois saxofones (alto e tenor), foi eleita com a ressalva de apenas um músico por instrumento e sem repetição de instrumentos.

A intenção maior foi a de conseguir equilibrar bem a orquestra. Conseguir, com essa formação, não muito convencional, uma sonoridade condizente com a pesquisa, um colorido orquestral e um diálogo permanente com a nossa realidade contemporânea.

Essa formação pode até parecer um tanto simples, mas gera também o desafio e o privilégio de muitos instrumentos com timbres diferentes e em solo, possibilitando um colorido único desta formação. Combinações entre famílias, naipes e instrumentos individuais foi um importante ponto que levou à escolha desta formação instrumental e também a da atração pelas possibilidades de coloridos orquestrais que se permite aqui. Conseguir a sonoridade de uma *jazz band*, em alguns momentos, sem instrumentos dobrados ou em forma de naipes (quatro trompetes, por exemplo), foi a motivação inicial para gerar o diálogo com os aspectos contemporâneos.

### 3.5. Materiais

Após uma pesquisa sonora e sobre a teoria descrita nos tópicos anteriores, foi eleito um pequeno fragmento de quatro notas apenas baseado nas quatro primeiras notas da peça *Brasylyvia* do italiano Giovanni Hoffer, composta para um quarteto de *jazz* (bateria, contrabaixo, piano e o próprio compositor na trompa). Este tema traz uma intenção de raiz brasileira, e ao mesmo tempo, jazzística em sua totalidade. A escolha de apenas quatro notas se refere ao motivo principal desta.

As notas são lá, si, ré e mi. Então o conjunto 0257 estava eleito como material principal para a construção da peça *Dialog*.

Tomando por base a nota lá, o primeiro processo foi a obtenção de todas as TnI's (transposição-inversão) que tivessem a nota lá. Assim as T<sub>1</sub>I, T<sub>6</sub>I e T<sub>11</sub>I obedecem a esse critério.

**Tabela 2 – Dialog Material 1.**

<b>TnI</b>	<b>NOTAS</b>
T <sub>1</sub> I	E-D-B-A
T <sub>6</sub> I	A-G-E-D
T <sub>11</sub> I	D-C-A-G

Assim juntando todo o material obtivemos o conjunto 0247911 (que, trazendo para a nota dó como inicial, fica: C D E G A B)

Com esse material em mãos, foi feito o mesmo procedimento com relação à nota si.

**Tabela 3 – Dialog Material 2.**

<b>TnI</b>	<b>NOTAS</b>
T <sub>3</sub> I	F#-E-C#-B
T <sub>8</sub> I	B-A-F#-E
T <sub>10</sub> I	C#-B-G#-F#

Assim o conjunto 0257910 estava formado também (com base em dó: C D F G A Bb).

Sobrepondo todas as notas e usando um critério de eliminação de notas de mesmo nome (por exemplo, si e si bemol) apesar de afinadas diferentes, em que a de menor altura prevaleceria. Com isso, obtivemos o conjunto de notas muito condizentes com a proposta – 0247910 (C D E G A Bb), ou seja, uma pentatônica com sétima menor, que foi encontrada de forma espontânea e que, no decorrer do trabalho, foi colocada como um ponto crucial para a conclusão da peça, uma surpresa compositiva.

### **3.6. Técnicas e estratégias compositivas**

*A priori*, não houve uma intenção em abordar uma técnica específica para esta composição. Para a solução dessa problemática, foram levantadas primeiramente algumas considerações que viabilizassem a construção de um pensamento composicional coerente com o objetivo aqui exposto.

Com base no material principal exposto anteriormente, elegemos o uso de algumas operações básicas da teoria dos conjuntos como forma de estratégia para obter material composicional para uma peça dividida em algumas partes.

O primeiro passo foi o uso do material inicial numa breve introdução na qual se pudesse perceber o conjunto 0257, explorando, a partir de cada nota deste conjunto, os intervalos entre as notas, ou seja, colocar cada nota como base e assim obter um resultado sonoro com todas as notas deste e suas possibilidades num pequeno espaço de tempo, servindo de exposição do material a ser usado na peça e também como preparação para a primeira seção.

## Exemplo 66 – Dialogo Comp. 01 a 04.

Neste exemplo 66, podemos observar o material *primo* e suas inversões. Como este (material principal) e sua T1I são as mesmas notas, optamos por desprezar esta como uso individual, por ter o mesmo padrão sonoro, mas que será usado como forma de melodia descendente do conjunto.

A ideia foi, através de uma curta introdução, apresentar todo o material a ser explorado na peça de maneira rápida e clara em que o ritmo e a dinâmica fossem ferramentas de apoio para o material inicialmente exposto. Aqui podemos notar que os conjuntos usados (material e suas inversões) são apresentados apenas como uma ideia inicial, dando ao ouvinte uma primeira impressão do que virá nas demais seções, sobre as quais dissertaremos no decorrer deste capítulo nos atendo aos aspectos rítmicos, harmônicos, instrumentais e orquestrais.

Uma problemática que devemos abordar se constitui em como deveríamos ligar as seções. Primeiramente vamos delimitar as partes da peça, que estão dispostas da seguinte

forma: 1) Introdução do compasso 01 ao 04; 2) Primeira seção do compasso 05 ao 46; 3) Segunda Seção do compasso 47 ao 104; 4) Terceira seção do compasso 105 ao 166; 5) Marcha do compasso 167 ao 193; 6) Seção Final do compasso 194 ao 271.

Para trazer fluência à peça e, ao mesmo tempo, provocar um contraste entre as seções, foram usados pequenos gestos com elo entre as partes da peça. Assim os compassos finais de cada seção são gestos contrastantes com as seções entre estes. Podemos dizer também, que a marcha (item 5) é um gesto de preparação para a seção final, mesmo havendo um gesto que a antecede, já que esta citação da marcha aparece na seção final como base rítmica para esta. Isso veremos mais detalhadamente no próximo tópico.

Os gestos se baseiam em pequenos contrapontos com material usado para o tema de uma das seções as quais este intercala. Basicamente homofônicos e bastante expressivos eles desempenham o papel do eruditismo que a peça necessita após o desenvolvimento do material temático, de uma maneira menos ritmada e o mais expressivo que essa “passagem” possa ter.

Este gesto que antecede a marcha (ex. 67) tem um caráter bastante dramático e esse foi o objetivo almejado. Como preparação para a marcha, este gesto deveria ter um drama maior que o restante da peça para poder provocar o contraste desejado com a chegada da seção final. Uma vez decidido sobre o dramatismo deste gesto, foi usada uma superposição dos dois conjuntos como material para essa sonoridade desejada. Isso veremos mais adiante no tópico 3.6.2 que tratará dos traços harmônicos.

## Exemplo 67 – Dialogo Comp. 159 a 166.

Como podemos observar, neste exemplo, o caráter dramático fica bastante explícito na condução das vozes e nos resultados harmônicos desta. Como este gesto é basicamente homofônico, podemos dizer que o dramatismo desejado foi alcançado com base nos traços harmônicos, que, como dito anteriormente, veremos mais adiante.



### 3.6.1. Traços Rítmicos

Um primeiro ponto importante a ressaltar em *Dialog* é o uso do ritmo não priorizando o tempo forte dos compassos. Ou seja, com base na influência aqui pesquisada, utilizamos desta opção de privilegiar a rítmica de maneira a não acentuar no tempo primo ou forte dos compassos. Vejamos o exemplo:

Exemplo 68 – Dialog Redução Rítmica.




Este padrão rítmico é executado pelo fagote, trombone, violoncelo e contrabaixo, sendo estes dois últimos em *pizzicato*. Dos compassos 05 ao 31, pode-se observar este ritmo em evidência.

Essa ideia de tirar o acento do tempo forte se estende por toda peça e está presente em muitos momentos, principalmente nos materiais melódicos. A seguir observe três maneiras diferentes:

Exemplo 69 – Dialog Melodia – Ritmo.

Este é um ponto forte na rítmica usada na peça. Retirar o acento do tempo forte de forma a trazer para a peça a influência do *jazz*, mas especificamente da *swing era*, em que, num compasso quaternário o acento se dá no tempo 2 e 4, retirando assim a “força” do tempo 1 (ver exemplo 1).

Com o pensamento voltado para uma execução jazzisticamente falando, o ritmo se tornou alvo de uma preocupação quanto a sua precisão durante a execução da peça. Para isso, foi tomada a decisão de escrever exatamente o que deveria soar. Assim o músico, que não necessariamente deve ter formação jazzística, pode executar de maneira precisa o ritmo desejado durante a composição.

Está implícito para os músicos de escolas jazzistas que a célula rítmica  deve ser executada mesmo sem indicação. Então a escrita adotou esta “forma” de maneira a deixar o mais claro possível o ritmo.

Vejamos o exemplo:

Exemplo 70 – Dialogo – Percussão Comp. 21 e 22.



Podemos observar aqui, neste exemplo, dos compassos 21 e 22, na percussão, que o ritmo presente no prato está o mais próximo possível da condução rítmica do *jazz* para este. Assim, fica bastante claro, para o executante, qual o ritmo que deve ser tocado.

No entanto isso não se aplica somente à percussão. O contrabaixo é também um bom exemplo desta intenção. Vejamos:

Exemplo 71 – Dialogo – Contrabaixo Comp. 69 a 72.



Através desse exemplo, fica clara a rítmica usada no *walking bass* presente aqui nestes compassos. O uso de notas percussivas, também conhecidas como notas mudas, são como os contrabaixistas de *jazz* executam suas linhas de acompanhamento, usufruindo deste recurso para dar mais *swing* à música. Essa intenção também pode ser vista no fagote em alguns momentos da peça, como, por exemplo, nos compassos 65 a 67:

Exemplo 72 – Dialogo – Fagote Comp. 65 a 67.



Pode observar que, neste caso, no fagote, não há uso de notas percussivas, pois o objetivo não era substituir o contrabaixo, mas sim citar o *walking bass* através do ritmo numa região mais aguda de forma a contrastar com o contrabaixo, que seria esperado, causando uma surpresa ao ouvinte e também gerando um contraste tímbrico, que analisaremos mais adiante.

Outro ponto que podemos abordar é o ritmo usado no naipe de sopros durante os acompanhamentos como uma espécie de *riff*. Vejamos:

Exemplo 73 – Dialogo – Sopros Comp. 72 a 76.

Podemos notar, neste exemplo, o comportamento dos sopros como um naipe. A homofonia presente nestes reflete a ideia de um único instrumento em forma de acompanhamento rítmico, como se fosse um *riff*, apesar de não ser exatamente. Nessa estrutura rítmica prevalece a ausência de acentos nos tempos fortes, salvos apenas pelos compassos 74 e 75. Isso dá ao trecho em evidência um balanço, ou seja, um *swing* ainda maior à peça. Trabalhar sob a influência da *swing era* é, sem dúvida, ter que explorar também, através do ritmo, as possibilidades para ambientar ainda mais a peça no universo jazzístico.

Como visto no capítulo anterior de análise, a marcha foi uma das influências para as *big bands*, principalmente ao estilo *New Orleans*. Assim uma citação desta se fez necessária.

No trecho entre os compassos 167 a 193, o ritmo originário da marcha militar que influenciou o estilo aqui citado está presente principalmente na percussão com a caixa executada com caráter militar. Vejamos um exemplo disso:

**Exemplo 74 – Dialogo Comp. 179 a 186.**

The musical score for Example 74, measures 179 to 186, is presented in a standard staff format. It includes parts for Flute (Fl.), Saxophone Alto (Sax. A.), Trumpet (Tpt.), Percussion (Perc.), Violin (Vla.), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.). The percussion part is particularly notable for its military-style snare drum pattern, which includes accents on the off-beats. The woodwinds and strings provide a rhythmic accompaniment.

Este trecho de oito compassos (179 a 186) retrata bem o ritmo de marcha nos instrumentos usados. Note que alguns rufos usados na caixa dão mais credibilidade ao ritmo

explorado. Aqui, ao contrário do restante da peça, é importante destacar o tempo forte de maneira a dar força ao ritmo. Força no sentido militar da palavra, e também não descaracterizar a célula rítmica da marcha. As pequenas variações na caixa se devem ao fato de destacar, através do ritmo, esse instrumento como protagonista deste trecho. Isso também quebra um pouco a fadiga auditiva que poderia provocar uma continua repetição em ostinato do mesmo ritmo. Por isso também a opção de não prolongar muito esse trecho (que vai dos compassos 167 a 193), sendo este apenas uma citação que prepara para a última seção da peça.

A célula rítmica base de toda a última seção é a seguinte:

**Exemplo 75 – Dialogo – Percussão Comp. 211 a 214.**



Neste ritmo aqui representado pela caixa nos compassos 211 a 214, base desta seção, o importante a ressaltar são os acentos nas colcheias (quíalteras) 1, 6, e 10 de cada compasso. Isso representa a influência da marcha nas bandas de *second line* de *New Orleans* que vimos no capítulo 2. Retratar essa influência, como visto anteriormente, é de suma importância para esta peça, destacando assim todos os pontos de interseção entre o *jazz* da *swing era* e nossa contemporaneidade.

Os pequenos e não tão rápidos rufos sempre na última colcheia de alguns compassos também são um retrato dessa influência marcial *dixie* na realidade de *New Orleans*. Esses rufos não obedecem a um padrão rígido. Eles aparecem quase que aleatórios, sendo colocados apenas onde se fizeram necessários através de uma audição preliminar, de forma a retratar todo esse universo que estamos analisando e também trazer um pouco da improvisação rítmica existente neste ambiente rítmico.

De maneira a retratar a polifonia jazzística, podemos destacar o trecho entre os compassos 246 e 255:

**Exemplo 76 - - Dialog - Redução do Ritmo dos Comp. 246 a 255.**

Através desta redução rítmica deste trecho, podemos observar, no exemplo 76, um momento de polifonia em que o ritmo é o protagonista, sendo impulsionado pela base, representada pelo pentagrama inferior em contraste com as semicolcheias do pentagrama superior. Isso aliado à inflexão promove uma ambientação mais próxima do *swing* desejado dentro do *jazz*, trazendo um balanço característico para a peça *Dialog*.

Outro ponto estratégico dentro do plano composicional com relação ao ritmo foi o uso de uma ferramenta compositiva para estabelecer o ritmo do material temático na segunda seção da peça. A técnica consiste em determinar com base a semicolcheia, significando que esta é uma unidade. Com o material temático, neste caso lá, sol, mi e ré (T6I), nesta ordem, calculou-se a distância em semitons entre as notas. Assim, quando cada nota aparece, o ritmo é resultado da distância entre elas. Vejamos na peça:

**Exemplo 77 - - Dialog - Clarineta e Trombone Comp. 55 a 57.**

Podemos notar aqui o material temático disposto da maneira descrita no parágrafo anterior. Devemos levar em consideração que há duas opções aqui: usar o intervalo ascendente ou descendente. Assim a distância, que é de 7 semitons, pode ser de 5, e assim sucessivamente.

Esta é também uma maneira de colocar a contemporaneidade dentro do contexto da peça em contraste e em constante diálogo com a influência aqui analisada no processo composicional da peça em questão.

### 3.6.2. Traços Harmônicos – Aspectos Verticais e Horizontais

Na realidade, apesar da harmonia ser um importante fator no *jazz*, em *Dialog*, o pensamento é, quase que em sua totalidade, horizontal. Ou seja, as harmonias e os aspectos verticais são quase todos frutos de um resultado da superposição das linhas horizontais nesta peça. Mas podemos destacar pontos de interação harmônica relevantes para este memorial.

No último gesto (o que antecede a marcha), o uso do material temático da última seção está sobreposto. Assim os dois conjuntos obtidos nas tabelas 2 e 3 do tópico 3.5 (Materiais) 0247911 e 0257910 estão assim dispostos:

**Tabela 4 – Dialog Material 3.**

C	D	E	G	A	B
G	A	Bb	C	D	F

Esse processo de superposição das notas obedeceu à regra de que o si deveria ficar ligado ao fá – trítono, intervalo muito explorado pelos jazzistas. Dessa forma, há uma pseudo-harmonia implícita, mesmo somente havendo duas notas.

Esse material foi usado nos compassos 162 a 166 para dar um caráter dramático a essa passagem. Vejamos a redução deste trecho:

**Exemplo 78 – Dialog – Redução Comp. 162 a 166.**

The image displays a musical score for three instruments: Madrius, Metais, and Cordas. Each instrument is represented by a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score is a reduction of measures 162 to 166. The Madrius part features a melodic line with some grace notes and slurs. The Metais part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Cordas part consists of sustained chords and some moving lines. Dynamic markings such as 'mf' and 'f' are present throughout the score.

Neste exemplo, podemos notar que há uma pequena liberdade quanto ao tempo de duração de cada nota, permitindo que haja sobreposição de outra nota antecipada ou retardada pelo ritmo adotado. Assim podemos observar que não há exatamente um pensamento harmônico, mas sim a combinação existente na tabela 4. Com base no trítono, pudemos dar o aspecto dramático desejado para esta passagem. Combinando as notas concebidas através dos conjuntos sobrepostos e usando o ritmo como forma de antecipar e retardar a entrada e saída de algumas notas, temos um ambiente relativamente harmônico de caráter erudito e dramático.

Ainda com base no pensamento harmônico, por assim dizer, há um interessante aspecto sobre o “pseudo-cromatismo<sup>59</sup>” explorado em alguns momentos na peça.

<sup>59</sup> O termo pseudo-cromatismo aqui adotado se dá devido a um recurso básico muito usado por músicos jazzistas durante uma improvisação, que é o de simplesmente usar pequenas frases (*riffs*) e transpor estas ascendente ou descendente, usando meio ou um tom. A este recurso é usual no meio jazzístico se chamar de cromatismo, ou seja, ascender ou descender *riffs* ou frases cromaticamente, chamando assim este movimento de cromático. Mas vale ressaltar que nada tem a ver com a escala cromática também muito usada.



Exemplo 79 – Dialogo – Trompa Comp. 29 a 31.



O uso deste recurso em *Dialogo* se dá como citação, ou até mesmo como uma forma de “improvisação”, ou melhor, como uma forma de trazer o caráter improvisativo para a peça. O uso do material, neste trecho, subindo de tom em tom, o que poder não ser chamado de cromatismo, mas traz aqui, a grande relevância da impressão improvisativa e harmônica que este simples recurso composicional pode trazer nesta peça.

Já nos compassos 26 e 27, podemos observar mais um exemplo, vejamos:

Exemplo 80 – Dialogo – Melodia Comp. 26 e 27.



Aqui podemos ver a passagem do material temático dos violinos para a clarineta e o oboé. A mudança de timbre, neste caso, proporciona uma comunicação entre os instrumentos de diferentes famílias de forma a estabelecer mais um aspecto de diálogo dentro da orquestra, aqui também com a intenção improvisativa do *jazz*.

Outro aspecto improvisativo de caráter horizontal, mas que normalmente está baseado numa harmonia, é o *walking bass*. Sua construção se baseia num processo compositivo feito pelo músico em tempo real, em que essa “linha”, como é mais conhecida, é criada com base no material harmônico. Como em *Dialogo*, o material harmônico não existe de forma vertical, propriamente dita, foi usado um pensamento horizontal com base neste material predeterminado.

## Exemplo 81 – Dialogo – Contrabaixo Comp. 68 a 73.

68 pizz.  
Cb. 4/4 mf

Neste exemplo, o apoio rítmico foi fundamental para a linguagem jazzística apenas fundamentada no material temático desta seção. Mas, mesmo assim, o comportamento do contrabaixo alcançou o efeito almejado, que foi desenvolver uma linha de *walking bass* dentro do universo erudito, e neste caso restrito, do material usado para este fim.

Ainda com o pensamento voltado para este aspecto improvisativo, foi usado uma espécie de cânone imitativo. É exatamente o mesmo material passando de um instrumento para outro. Vejamos o trecho entre do compasso 80 ao 87:

## Exemplo 82 – Dialogo Comp. 80 a 87.

80 mf

Fag.  
Sax. A.  
Sax. T.  
Tpa.  
Tpt. Sord. Cap.  
Tbn.

Este material inicialmente começa no fagote e passa aos demais instrumentos indicados no exemplo 82. Esse cânone permite uma interação entre os instrumentos, estabelecendo uma comunicação e uma massa sonora em que apenas se identifica a entrada do “tema” proposto para tal. Não há uma harmonia implícita nem um pensamento voltado para este fim, mas podemos apontar este trecho como a mistura do cânone eruditamente falando com a rítmica

mais voltada para o *jazz* e a imprevisibilidade gerada ao acaso pelas entradas escolhidas aleatoriamente separadas por um compasso. Apenas a preocupação com a tessitura dos instrumentos serviu de limitação para as entradas e em quais regiões deveriam estar.

O *tutti* orquestral somente acontece em dois momentos da peça. O primeiro nos compassos 151 a 166, e o segundo no trecho dos compassos 262 a 269. Evidenciaremos um trecho do primeiro *tutti* como forma de exemplificar a construção das linhas horizontais que resultam em linhas verticais.

**Exemplo 83 – Dialogo – Redução Harmônica Comp. 151 a 157.**

Neste trecho reduzido dos compassos 151 a 157, podemos observar a formação de blocos harmônicos resultantes da superposição de linhas horizontais. Podemos observar a formação de um acorde de mi menor com quarta e sétima no primeiro tempo do sistema superior. Observa-se também que há muitos intervalos de segundas. Isso é resultado de um pensamento com base na condução de vozes dentro da orquestra. Promover *clusters* e uma condução das vozes por vezes mais distantes, provocando, algumas vezes, acordes não premeditados, traz o imprevisível, no sentido improvisativo que o *jazz* tem, para a peça. Isso cria uma harmonia inusitada, sendo esse o desejo de, dentro do erudidismo dessa passagem que serve de exemplo, não estabelecer metas harmônicas pré-estabelecidas. Deixando, assim, que o próprio material gerasse a harmonia à medida que a peça fosse composta, apenas levando em considerações as conduções de vozes para uma sonoridade mais suave com o pensamento voltado mais para uma harmonia tonal, e também a superposição vertical do

material usado, uma vez que cada nota pode aparecer em vários instrumentos no mesmo tempo.

Com base no material trabalhado no tópico 3.5 (Materiais), relembramos que a escala pentatônica acrescida de uma sétima menor foi achada sem nenhuma premeditação ou outro tipo de fraude ou dolo às diretrizes aqui estabelecidas. Este material, o conjunto 0247910, serviu de fundamento harmônico para a construção da seção final.

**Exemplo 84 – Dialogo – Flauta e Oboé Comp. 225 a 229.**

Neste exemplo, o tema está exposto na flauta e no oboé. Podemos observar que a construção do material em forma de tema vem deste citado conjunto. Este tema sob o ritmo da percussão mais voltada para o *jazz*, promove também um diálogo bastante contundente entre os dois universos aqui pesquisados.

Também é importante ressaltar a importância do comportamento harmônico dos sopros enquanto naipe. Apesar do pensamento horizontal também presente nestes momentos, há uma preocupação da condução das vozes, resultando numa harmonia.

**Exemplo 85 – Dialogo – Redução Harmônica – Sopros Comp. 216 a 224.**

Podemos observar, neste trecho do compasso 216 ao 224, que as linhas, horizontalmente desenvolvidas com a preocupação de uma sonoridade mais jazzística através da condução das vozes, e a distância entre as linhas formaram uma harmonia clara em alguns

pontos. O surgimento de blocos harmônicos não foi premeditado, porém esperado diante da preocupação com o resultado vertical da superposição das linhas dos instrumentos deste trecho. Assim, com base nos estudos feitos no tópico 3.2 (considerações sobre a escrita para *jazz* orquestra), podemos afirmar que a condução linear das linhas considerando a abertura das vozes de maneira a aproximar essas linhas, formaram-se blocos com harmonia claramente identificados em alguns casos. Claro que um aprofundamento no contexto e no acompanhamento poderia nos dar uma ideia dos blocos não identificados, formados por notas repetidas. Mas esse não foi o objetivo compositivo, gerar uma harmonia que pudesse ser analisada verticalmente, ou então estaríamos fugindo da proposta inicial do pensamento horizontal para esta peça.

### **3.6.3. Traços Instrumentais**

Como já vimos anteriormente no tópico 3.4 (A Orquestra), a escolha dos instrumentos para a formação desta orquestra em foco se deu como forma de desafio e como estímulo a explorar esta formação de maneira a tornar o ambiente tanto jazzístico como erudito.

Um ponto que podemos ressaltar aqui foi um primeiro problema de instrumentação que poderíamos encontrar com relação à escolha da “tonalidade” do material em lá (primeira nota), que é também a primeira nota do tema que influenciou a escolha do material. De forma a fugir de problemas com tessitura, foi elaborada uma estratégia com um pensamento mais horizontal que vertical. Assim evitando grandes saltos e respeitando o ambiente harmônico (falaremos sobre este tema mais adiante) que surgiu com esse procedimento, pudemos traçar uma ardil combinação instrumental de forma a ambientar melhor a peça. Com isso abriram-se ainda mais as possibilidades de combinações instrumentais e o uso de instrumentos

individuais. Isso juntamente com a escolha do instrumental se deu de forma gradativa à medida que a peça foi sendo composta, reforçando mais uma vez o plano composicional.

A escolha dos saxofones alto e tenor, não somente por representarem a sonoridade jazzística que estes instrumentos trazem como conceito pré-estabelecido pelo público de uma forma geral, pôde contribuir para a melhor ambientação da orquestra no universo jazzístico, assim também como a clarineta, instrumento bastante explorado como expositor do tema em vários momentos, como visto em alguns exemplos do tópico anterior (3.6.1).

Apenas reforçando mais uma vez que esses procedimentos aliados à escolha de instrumentos solos (um único instrumentista por instrumento) trouxeram o desafio de equilibrar a orquestra e também de optar por um instrumento ou outro em trechos da peça (nos quais não há *tutti* orquestral) de forma a deixar a orquestra soar o mais jazzista e erudito possível.

#### **3.6.4. Traços Orquestrais**

A orquestração inicialmente foi o principal foco desta peça. O desafio de orquestrar com uma instrumentação um tanto restrita colocaria essa pesquisa no rumo de elaborar um pequeno manual de regras e procedimentos para êxito ao final de um trabalho como esse. Mas este não é o nosso objetivo nesta pesquisa. Mas pretendemos apontar alguns pontos relevantes para tal fim.

Pequenos cuidados foram tomados com relação a um bom equilíbrio da orquestra. O uso dos saxofones poderia, em muitos momentos, desequilibrar todo um trecho e até mesmo toda a peça. Cuidados com o âmbito e registro dos instrumentos foram, a todo instante, um

ponto de observação mais atenta. O cuidado em momentos de *Tutti* foi imprescindível em caso de dobramentos.

Um ponto importante que primeiro iremos abordar é o uso dos instrumentos característicos do *jazz*. Podemos apontar para um fato interessante que é a interseção dos instrumentos nos dois meios (jazzístico e erudito). É sabido que os saxofones representam, dentro de um pensamento fenomenológico, um dos principais símbolos do *jazz*. Mas a flauta, a clarineta, o trompete (estes dois últimos também símbolos fortes do *jazz*), o trombone, o contrabaixo e também, por que não dizer, o violino, são instrumentos presentes nos dois universos em questão. Distinguir estes em cada ambiente requer um tratamento orquestral adequado. Por exemplo, o uso da surdina (neste caso a surdina *cup*<sup>60</sup>) no trompete, juntamente com os recursos de dinâmica e acentos, podem fazer este instrumento soar mais jazzístico e menos erudito, mesmo sendo executado por um músico sem formação jazzística. Essa preocupação com relação à experiência jazzística do músico, relatada anteriormente, foi um fato relevante com relação às decisões orquestrais que pretendemos dissertar aqui.

Vejamos o exemplo do trompete:

Exemplo 86 – Dialogo – Trompete Comp. 116 e 117.



O uso de glissandos como forma de retratar o caráter idiomático do *jazz*, como visto anteriormente, traz à peça mais um elemento muito ouvido e explorado no ambiente jazzístico em questão.

**Exemplo 87 – Dialogo – Metais Comp. 50 a 52.**

The image shows a musical score for three brass instruments: Trumpet 1 (Tpa.), Trumpet 2 (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The score is written in treble clef for the trumpets and bass clef for the trombone. It covers measures 50, 51, and 52. The key signature has one sharp (F#). The music features a series of notes with glissando markings (wavy lines) and a forte dynamic marking (f). The notes are: Tpa. (G4, A4, B4, C5), Tpt. (F#4, G4, A4, B4), and Tbn. (F#3, G3, A3, B3).

Este trecho do compasso 50 ao 52 retrata um dos momentos em que o glissando é usado em instrumentos de sopro como ferramenta para se obter uma sonoridade mais jazzística. Devemos ressaltar que apenas o uso do glissando não remete exclusivamente ao *jazz*, e sim o seu uso juntamente com outros recursos que aqui estão presentes como articulação, harmonia (vozes) e tessitura. Assim podemos promover uma textura mais jazzística na peça, ambientando e contrastando com a linguagem erudita ocidental do sec. XX em dados momentos, como este pode exemplificar bem.

As *jazz bands* têm a característica do uso de naipes de sopros, ou seja, da combinação de sopros como blocos ou linhas horizontais como já vimos anteriormente, de modo a soarem bastante coesos e uniformemente tímbricos como um naipe no sentido literal da palavra. O timbre obtido é único e muito singular no *jazz*. Para isso, usamos os sopros em dados momentos de forma a se aproximarem deste pensamento.



Exemplo 88 – Dialogo – Saxofones e Metais Comp. 72 a 76.

Neste exemplo, podemos observar que, através da homofonia rítmica estes sopros (saxofones alto e tenor, trompa, trompete e trombone) estão escritos como um naipe onde a sonoridade explorada aqui é a jazzística. Um ponto interessante a ressaltar é com relação à trompa. Normalmente esta não faria parte de um naipe como este, mas do modo como foi orquestrado este trecho, que exemplifica bem o ponto em foco, esta se encaixa perfeitamente à função exigida. Seu timbre, somado aos demais, traz à peça um som equilibrado (com relação à orquestração) e novo dentro do naipe. Assim também podemos apontar para o diálogo proposto inicialmente com a contemporaneidade, também dentro da estratégia orquestral.

Ainda voltado para a trompa, podemos explicitar sobre o dobramento desta com o trombone para obter um timbre único, como se fosse um novo instrumento. Vejamos um exemplo:

Exemplo 89 – Dialogo – Metais Comp. 58 a 62.

Podemos notar que o dobramento em uníssono da trompa com o trombone, nos pontos evidenciados, mais o trompete em oitava, proporciona uma nova timbragem na peça, de maneira a dar para a trompa um tratamento jazzístico em conformidade com os demais instrumentos deste trecho, que, neste caso, também são usados no universo do *jazz*.

Este uníssono entre a trompa e o trombone é um ponto muito positivo explorado na peça. O timbre resultante é, sem dúvida, de um novo instrumento, ou seja, não é um timbre novo e exclusivo, mas traz à peça uma sonoridade nova dentro do universo jazzístico contemporâneo em foco.

O uso da trompa como instrumento a somar com o trombone e trompete traz um timbre muito ímpar a determinadas passagens, por exemplo, os compassos 29 a 32 em que a trompa está em dobramento de oitava com o trompete:

**Exemplo 90 – Dialogo – Trompa e Trompete Comp. 29 a 32.**

The image shows a musical score for two instruments: Trompa (Tpa) and Trompete (Tpte). The score is in 4/4 time and covers measures 29 to 32. The Trompa part is written in the upper staff and the Trompete part is in the lower staff. Both parts feature a melodic line with dynamic markings of *mf* and *f*. The Trompa part is in the upper register and the Trompete part is in the lower register, creating an octave doubling effect. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Neste exemplo, podemos observar o dobramento da trompa com o trompete resultando num timbre ainda não muito explorado no *jazz*, mas que traz à peça um colorido a mais com a trompa explorada como um instrumento participante do naipe de metais de uma *jazz* orquestra, como vimos no exemplo 86.

Outro ponto importante é o uso deste naipe como acompanhamento. Como vimos anteriormente, a homofonia rítmica proporciona a coesão dos instrumentos pertencentes ao naipe. Mas a condução de suas vozes, como são orquestradas, aliada a esse ritmo jazzístico

insere na peça as intervenções deste naipe de maneira a compor um ambiente em que este se torna o protagonista, servindo de ligação para os próximos eventos que virão em seguida.

Podemos observar, no exemplo 91 a seguir, o comportamento orquestral do naipe de sopros formado aqui pelos saxofones alto e tenor, trompa e trompete. Estes estão dispostos de maneira a intervir neste trecho com ataques com articulação característica de pequenas intervenções em que algo acontece neste momento. Mas, no nosso caso, isso serve de preparação para evento futuro após essa intervenção, retratando o naipe de *big band* dentro da peça, contrastando não com a linguagem ou o material erudito, mas sim com o timbre. Neste momento, este aparece sozinho sem nenhum material temático solista, ou seja, a estratégia é, através desta orquestração, montar um ambiente propício para os sopros.

Exemplo 91 – Dialogo Comp. 242 a 245.

Podemos ainda notar, dentro deste exemplo, que o fagote, o trombone e o violoncelo juntamente com o contrabaixo e a percussão formam a “base” de fundo para que o “naipe”

aqui em evidência possa sobressair antes de ser apresentado ou reapresentado algum material em forma de tema.

A viola, em alguns momentos usada para dobramentos com o fagote e saxofone alto, dá se da mesma maneira que a trompa e o trombone. A escolha da viola se deu em virtude de seu timbre mais grave e aveludado que, somado a esses instrumentos, traduz essa ideia de um colorido através de timbres e resultados sonoros contemporâneos para o *jazz* e, ao mesmo tempo, não deixa de fora o universo erudito proposto.

**Exemplo 92 – Dialog – Fagote, Sax. Alto e Viola Comp. 132 a 139.**

The image shows a musical score for three instruments: Fagote (Fg.), Sax. Alto (Sax. A.), and Viola (Via.). The score is for measures 132 to 139. The Fagote part is in the bass clef and starts with a dynamic marking of *mp*. It features a *stacc.* marking. The Sax. Alto part is in the treble clef and is mostly silent, with some notes appearing in the final measures. The Viola part is in the bass clef and starts with a dynamic marking of *mp*. It features a *pizz.* marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Podemos notar, neste exemplo do compasso 132 ao 139, que o dobramento da viola com o fagote se dá de maneira a resultar no timbre explanado anteriormente. O *stacatto* no fagote somado ao *pizzicato* da viola consegue um timbre seco (do fagote) e aveludado (da viola). Logo em seguida, a viola, tocada com arco, somada ao saxofone alto, traz mais ainda a suavidade à peça misturando o som soprado do sax com esta. Neste trecho, a viola se comporta como um curinga, servindo de base para a timbragem com o sax e o fagote.

O uso de recursos jazzísticos como o *walking bass*, já citado, foi um ponto explorado na peça, mas o comum seria este estar no contrabaixo. Como forma de contraste tímbrico, o uso deste em outro instrumento de tessitura grave, mas numa região mais aguda que o contrabaixo, poderia proporcionar um resultado bastante satisfatório. O fagote atendeu a todos esses requisitos. Então, o uso do *walking bass* como citação neste instrumento conseguiu alcançar os objetivos desejados. Vejamos:

Exemplo 93 – Dialog – Fagote e Contrabaixo Comp. 62 a 75.

The image shows a musical score for two instruments: Bassoon (Fg.) and Double Bass (Cb.). The Bassoon part is written in a bass clef and features a walking bass line with defined notes and semicolchettes, marked with a forte (f) dynamic. The Double Bass part is also in a bass clef and uses a pizzicato (pizz.) technique, with notes that are shorter and more percussive, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score consists of two staves, with the Bassoon staff on top and the Double Bass staff on the bottom. The music is in a 4/4 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Aqui, neste exemplo, podemos notar a “raiz” do *walking bass* no fagote antes do contrabaixo executar esta técnica. O contraste tanto de timbre como de região dá a peça e ao ouvinte uma noção do material a ser desenvolvido pelo contrabaixo. Levando em consideração que o contrabaixo tocando notas com duração de semínima e colcheias em *pizzicato*, que não soam por muito tempo, diferentemente do fagote, é mais um ponto de contraste entre estes dois instrumentos neste trecho. O uso de semicolcheias no fagote retrata uma técnica mais moderna de *walking* só que com notas definidas. Normalmente o contrabaixista usa dessa rítmica com mais notas, mas com notas percussivas (não necessariamente todas). Esse contraste entre timbre e duração aqui se apresenta como um diálogo entre estes instrumentos, colocando o fagote numa ambientação mais jazzística e, ao mesmo tempo, erudita com relação ao material para a linha e também com relação à técnica usada, ou seja, nada fora do comumente usado na música de concerto ocidental antes do modernismo e dos recursos contemporâneos.

Um ponto interessante também foi o uso de instrumentos como substituição da função de outros, ou seja, o uso de instrumentos fazendo a célula ou função que seria de outro. No gesto de preparação para a seção final, o contrabaixo e violoncelo fazem a célula que seria do bombo numa banda de *New Orleans* tocando a marcha que é o motivo deste trecho. Vejamos no exemplo a seguir:

## Exemplo 94 – Dialog – Percussão, Cello e Contrabaixo Comp. 194 a 197.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Percussion (Perc.) in 4/4 time, marked *mf*. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplets. The middle and bottom staves are for Violoncello (Vlc.) and Contrabaixo (Cb.), also marked *mf*. They play a simple bass line with triplets.

Podemos observar que o papel do contrabaixo e violoncelo é de suma importância para a complementação da marcha baseada no *jazz* de *New Orleans*. O bombo aqui representado dá mais impulso ao trecho não deixando a percussão desprovida de acompanhamento, uma vez que apenas um percussionista não daria conta deste ritmo sem o uso de uma bateria, que não foi abordada de forma a não promover uma instrumentação mais popular, permanecendo mais no ambiente instrumental de concerto.

Em *Dialog*, a orquestração é, sem dúvida, um ponto de suma importância. Está em primeiro plano nas sentenças adotadas no plano composicional e nos rumos tomados em virtude dessas.

## CONCLUSÃO

Apesar de haver muitos estudos a respeito do *jazz* em trabalhos acadêmicos, artigos, revistas e livros especializados, o assunto aqui abordado ainda carece de abordagens analíticas, principalmente no ambiente de concerto brasileiro. Neste sentido, esperamos que esse trabalho não só se torne uma colaboração significativa para o tema específico, mas também para a literatura musical.

Embora a visão analítica dentro da especificidade do tema não tenha uma metodologia pré-determinada, houve a necessidade de se estabelecer parâmetros e regras para uma análise coerente e esclarecedora dos importantes pontos abordados. Como os manuais de orquestração, de harmonia e análise comumente citados e também o repertório do período em foco não estabelecem uma visão analítica do processo, foi preciso aliciar material e literatura a respeito do tema como base para organizar um pensamento organizacional e crítico para desvendar os fenômenos analisados dentro de suas abordagens.

Com o desejo de ampliar os conhecimentos analíticos e desbravadores frente ao universo ainda pouco explorado na música brasileira de concerto, estabelecemos como objetivo principal a conexão entre esta última e o gênero musical americano, o *jazz*, mais especificamente o *jazz* na *Swing Era*. Para tanto, foram propostos quatro diferentes traços como objeto de análise: 1) Traços rítmicos; 2) Traços harmônicos; 3) Traços instrumentais e 4) Traços orquestrais. Com base nestes parâmetros e diferentes abordagens com relação a cada compositor e obra relacionada, determinamos essa conexão entre as obras e o tema em específico. Assim pudemos, através de diferentes abordagens, estabelecer pontos divergentes entre os compositores com base na linguagem fundamentada em cada obra, como nacionalista convencional e não convencional, e popular convencional e não convencional. Do mesmo

modo, alicerçamos o ponto de interseção entre os compositores exatamente na influência do *jazz (swing era)* sofrida por estes através das obras analisadas nesta pesquisa.

Baseados nestes processos, pudemos traçar uma linha investigativa com base no sistema comparativo e de correlação dos elementos investigados, e assim, fundamentar a relação entre estes traços e a *swing era* na música de concerto brasileira no período pesquisado. Observamos esses fenômenos e de que forma eles foram estrategicamente traçados dentro de uma visão compositiva para cada compositor aqui abordado.

Através desta perspectiva traçada com base nos quatro diferentes traços, pudemos moldar o pensamento composicional e os processos desenvolvidos pelos compositores nas obras em questão com base no objeto de nosso estudo.

Neste trabalho, identificamos alguns importantes pontos baseados nestes processos analíticos. Um pensamento linear e, muitas vezes, quase sistêmico pode ser aqui ressaltado. O uso deste pensamento voltado para uma espécie de uniformidade dentro da complexidade horizontal e suas resultantes verticais traduz bem as ideias desenvolvidas pelos compositores aqui abordados. Dentro ainda deste universo, a busca pela sonoridade, muitas vezes, mostrou-se mais eficaz de maneira horizontal, exigindo assim dos compositores um grande domínio harmônico evidenciado pelas conduções horizontais e, como dito anteriormente, suas resultantes verticais. Essa “sistematização” dentro de um pensamento linear reforça ainda mais a intenção do hibridismo erudito-popular como forma de comunicação entre estes.

A desistência dos tempos fortes como forma de valorizar mais os tempos fracos se mostrou um dos principais pontos ressaltados por todos os compositores aqui presentes. Isso, sem dúvida, refletiu positivamente para uma melhor ambientação das obras, conduzindo-as de forma vivaz e efetiva.



A predileção por um timbre muitas vezes singular é um fator preponderante. A fluência obtida com recursos dessa magnitude serviu para demonstrar a interação e familiaridade dos compositores com o objeto deste trabalho, sendo assim um ótimo exemplo da hibridação popular-erudito que norteia esta pesquisa.

Levando em consideração que “o *swing* representa a primeira grande mudança nos rumos do *jazz*” (Pellegrini 2004, p. 81) e, com isso, as características adotadas pelas *big bands* com relação à orquestração, condução de vozes, procedimentos harmônicos e da rítmica, estes fatores despertam a atenção dos compositores pesquisados. Com relação aos procedimentos harmônicos abordados, podemos ressaltar que as possibilidades de gerar tensão através dos fundamentos e das conduções de vozes estabelecidas pelos processos harmônicos jazzísticos são um dos pontos fortes de interação entre os compositores em relação à atenção despertada como possibilidades de gerar novas sonoridades e novas fronteiras para a criatividade do compositor brasileiro, trazendo assim, para as obras analisadas, aspectos da cultura musical do *jazz* em comunicação com os aspectos da cultura musical brasileira.

Com um instrumental diferenciado para cada compositor, pudemos assim destacar diferentes pontos de vista com base analítica, somando para uma sonoridade única em cada obra analisada, interseccionadas pelo *jazz*, valorizando assim o hibridismo deste com a música brasileira.

Essa mistura que pudemos observar dá uma diferenciação singular às obras, concebendo um novo colorido para a música de concerto brasileira do período em foco, trazido pelas *big bands* em diálogo com os princípios brasileiros abordados pelos compositores aqui pesquisados como ritmos, instrumentos e melodias, por exemplo, lado a lado com a influência do *jazz* e seus aspectos aqui estudados.

O pretendido com a composição da peça *Dialogo* foi promover o intercâmbio entre os pensamentos e a forma de compor tanto para orquestra em ambiente de concerto no séc. XX como para uma *jazz* orquestra. Ou seja, com um único material inicial, pretendia-se trabalhar através de técnicas atuais e contemporâneas o desenvolvimento deste, com um foco mais jazzístico e, ao mesmo tempo, moderno ao nosso olhar.

Nesta peça, objetivamos estabelecer de forma clara o diálogo do *jazz* com nossa contemporaneidade em diversos aspectos como linhas melódicas, orquestração e condução das vozes de forma a resultar numa harmonia nem tão tradicional (tonal ocidental) nem tão moderna que não pudesse ser identificada.

A mistura timbrística, ou seja, o colorido tímbrico obtido com o instrumental usado pode promover um resultado sonoro não usual quando pensamos numa sonoridade exclusivamente jazzística. O uso de instrumentos executando a função de outro dentro do *jazz* pôde trazer à peça uma concepção orquestral baseada no timbre como ferramenta composicional. Esse fenômeno pode ser notado principalmente no início das seções e também nos *tuttis* orquestrais, em que a orquestra trabalha como um único instrumento, fomentando o seu timbre de forma a contrastar com as partes seguintes. Para isso, a instrumentação usada foi fundamental para o bom resultado final deste fenômeno.

O uso da estratégia analítica abordada nas quatro peças deste trabalho foi fundamental para estabelecer os parâmetros a serem usados também no memorial de *Dialogo*. Submeter esta aos mesmos métodos utilizados antes pôde trazer para este trabalho aspectos positivos no sentido de deixar claros os processos usados.

Com isso, a peça teve como objetivo alcançar bons resultados dentro da proposta inicial e dentro dos parâmetros pré-estabelecidos no plano composicional. Assim procura-se inserir na literatura musical também de forma didática para futuros trabalhos com base no *jazz* e na

contemporaneidade da música brasileira de concerto, sendo a primeira peça, até então, com o caráter distinto de abordar o *jazz* numa formação orquestral sinfônica reduzida dentro do universo contemporâneo.

Assim a importância do nosso trabalho pode ser realçada não somente pelo ineditismo, mas também pelo discurso analítico desenvolvido para a investigação dos processos compositivos estratégicos dos compositores e suas obras aqui abordadas.

Durante o período de desenvolvimento deste trabalho, foi despertada uma curiosidade e um desejo de aprofundamento a respeito da música de concerto brasileira, das orquestras de dança existentes no Brasil também anteriores ao período pesquisado, dos aspectos destas em detrimento do *jazz* no Brasil e suas influências. Com base no material aqui angariado, pretendemos um futuro estudo mais aprofundado entre estes dois universos descritos, de maneira a estabelecer novos parâmetros através de uma visão crítica, analítica e compositiva.

Assim esta pesquisa não dá por encerrado o assunto e o processo de investigação da influência do *jazz*, neste caso, através da *Swing Era*, na música de concerto brasileira, e sim esperamos dar um primeiro e significativo passo para o surgimento de novas abordagens neste sentido.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Samuel. 1989. *The Study of Orchestration*. 2ª Ed. New York: W.W. Norton.
- ADORNO, Theodor. 2006. *Indústria Cultural e Sociedade*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra.
- AGUIAR, Maria Cristina e Cláudia Cristina M. V. Borges. 2004 “As Raízes do Jazz e a Original Dixieland Jazz Band.” In *Millenium On-line*. Revista do ISPV – Instituto Superior Politécnico de Viseu No. 29, pg. 123 a 135. Disponível em <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium29/19.pdf> Acessado em 21/12/2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo. 2002. *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/default.asp> Acessado em 12 de dezembro de 2009.
- ALMADA, Carlos. 2000. *Arranjo*. Campinas: Editora Unicamp.
- \_\_\_\_\_. 2008. “O Dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções A Menina Boba.” In *Revista Eletrônica da ANPPOM*. Vol. 14 No. 1. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus14/101/101-Almada.htm>. Acessado em 12 de dezembro de 2009.
- ALMEIDA, Maurício Zamith. 1999. *Choro Para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Campinas, SP. UNICAMP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- ANDRADE, Mário de. 1962. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins.
- ARAGÃO, Paulo. 2001. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro, RJ. UNIRIO. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-

Graduação em Música. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.

BARBOSA, Valdinha e Anne Marie Devos. 1985. Rio de Janeiro: Funarte.

BARK, Jamil Mamedio. 2007. *Radamés Gnattali: Suíte para Quinteto de Sopros – Estudo analítico e interpretativo*. São Paulo, SP. USP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

BELLEST, Christian e Lucien Malson. 1989. *Jazz*. Trad. Paulo Anderson Fernandes Dias. Campinas, SP: Papirus.

BERCHMANS, Tony. 2006. *A Música do Filme: Tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 2ª Edição. São Paulo: Escrituras.

BERENDT, Joachim E. 2007. *O Jazz: Do Rag ao Rock*. Trad. Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva.

BERNSTEIN, Leonard. 1993. “Jazz in Serious Music”. In *The Infinite Variety Of Music*. 3<sup>rd</sup>. Ed. New York: Simon & Schuster.

BESSA, Virgínia de Almeida. 2005. *Um bocadinho de cada coisa: Trajetória e obra de Pixinguinha. História da música popular no Brasil dos anos 20 e 30*. São Paulo, SP. USP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

BLATTER, Alfred. 1997. *Instrumentation and Orchestration*. 2ª Ed. New York: Schirmer Books.

- BORÉM, Fausto e Nilton Antônio Moreira Junior. 2006. “Características do Choro em *Um a Zero* e do Ragtime em *Segura Ele* nas gravações de Pixinguinha.” In *Anais do XVI Congresso da ANPPOM* – Universidade de Brasília.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. 2005. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- CALADO, Carlos. 2007. *O Jazz Como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva.
- CASELLA, Alfredo e Virgilio Mortari. *La Técnica de La Orquesta Contemporánea*. Milán: Ricordi.
- CARSE, Adam. 1964. *The History of Orchestration*. New York: Dover.
- CHASE, Gilbert. 1957. *Do Salmo ao Jazz. A Música dos Estados Unidos*. Trad. Samuel Penna Reis e Lino Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo.
- CORREA, Marcio Guedes. 2007. *Concerto Carioca No. 1 de Radamés Gnattali: A Utilização da guitarra elétrica como solista*. São Paulo, SP. UNESP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”.
- CONTÓ, Adriano. 2008. *Análise de Técnicas de Orquestração da Música Brasileira na Suíte Brasileira N.1 de Ciro Pereira*. São Paulo, SP. USP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes – ECA – Departamento de Música da Universidade de São Paulo.
- CREASE, Stephanie. 2000. “Jazz and Brazilian Music.” In *The Oxford Companion to Jazz*. Ed. Bill Kirchner. New York: Oxford University Press.
- DIDIER, Aluisio. 1996. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas.

- DOBBINS, Bill. 1986. *Jazz Arranging and Composing: A linear Approach*. Rottenburg: Advanced Music.
- EGG, André Acastro. 2004. *O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil dos Anos 1940 a 1950: O compositor Guerra Peixe*. Curitiba, PR. UFPR. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História. Departamento de Música do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.
- FRANCIS, Andre. 1987. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes.
- GARCIA, Russell. 1982. *The professional arranger-composer, vol 1*. Lynbrook, NY: Joe Goldfeder.
- GERBER, Daniela Tsi. 2003. *Paulistana n.2 de Cláudio Santoro: Uma Análise Rítmica*. Porto Alegre, RS. UFRS. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.
- GIMENES, Marcelo. 2003. *Aspectos estilísticos do Jazz Através da Identificação de estruturas Verticais Encontradas na Obra de Bill Evans*. Campinas, SP. UNICAMP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- GNATTALI, Radamés. 1950. *Concerto Carioca para Piano, Violão Elétrico e Orquestra*. Rio de Janeiro: Partitura Manuscrita pelo próprio compositor.
- \_\_\_\_\_. 1954. *Suíte Brasileira*. Rio de Janeiro: Partitura manuscrita pelo próprio compositor.
- GOMES, João Marcelo Zanoni. 2008. *Coisas de Moacir Santos*. Curitiba, PR. UFPR. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

- GOYA, Ted. 1997. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- GROUT, Donald Jay. 1994. *História da Música Ocidental*. São Paulo: Gradiva.
- GUARNIERI, M. Camargo. 2008. *Encantamento*. Partitura editada por Victor Hugo Toro e revisada por Maria Elisa Peretti Pasqualini. São Paulo: Editora Criadores do Brasil.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Choro para Clarinete e Orquestra*. Partitura editada por Cássio Mendes Antas e revisada por Maurício Loureiro. São Paulo: Editora Criadores do Brasil.
- GUEST, Ian. 1996. *Arranjo*. Três Volumes. Rio de Janeiro: Lumiar.
- HARRISON, Daniel. 1900. "Rhetoric and fugue: an analytical application." In *Music Theory Spectrum*. V. 12 No. 1, pg. 1 a 42. Berkeley: University of California Press. Disponível em <http://www.jstor.org/pss/746145> Acessado em 21/12/2009.
- HASHIMOTO, Fernando A. de Almeida. 2003. *Análise Musical de Estudos Para Instrumentos de Percussão, 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. Campinas, SP. UNICAMP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- HINDEMITH, Paul. 1970. *The Craft of Composition. Book I: Theory*. Fourth Edition. Tradução para inglês de Arthur Mendel. New York: Schott.
- HOBSBAWN, Eric J.. 1989. *História Social do Jazz*. Tradução: Ângela Noronha. 4ª. Edição. São Paulo: Paz e Terra.
- IMPROTA, Gabriel. 2007. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60*. Rio de Janeiro, RJ. UNIRIO. Dissertação de Mestrado –



Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.

JACOMIN, Vinícius. 2008. “A Obra para Violão de Camargo Guarnieri.” In *Anais do II Simpósio de Violão da Embap*. Disponível em [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/12-vinicius\\_jacomin.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/12-vinicius_jacomin.pdf) Acessado em 12 de dezembro de 2009.

KATER, Carlos. 2001. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa & Atravez.

KENNAN, Kent Wheeler. 1952. *The Technique of Orchestration*. New Jersey: Prentice-Hall.

KIEFER, Bruno. 1977. *História da Música Brasileira: Dos primórdios ao início do século XX*. 2ª Edição. São Paulo: Movimento.

KIRCHNER, Bill. 2000. *The Oxford Companion to Jazz*. Ed. Bill Kirchner. New York: Oxford University Press.

KOBAYASHI, Ana Lúcia e Dorotéia Machado Kerr. 2008. “Considerações sobre a Escola de Composição de Camargo Guarnieri”. In *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. Universidade Federal da Bahia – UFBA.

KOECHLIN, Charles. 1959. *Traité de l'Orchestration*. 4 volumes. Paris: Éditions Max Eschig.

KOSTKA, Stefan. 2006. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

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

LIEBMAN, David. 1991. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advanced Music.

- LIEBOWITZ, René. 1997. *Introduction à la Musique de Douze Sons*. Paris: L'Arche.
- LOWELL, Dick e Ken Pulling. 2003. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press.
- MARIZ, Vasco. 1970. *Figuras da música Brasileira Contemporânea*. 2ª Edição. Brasília: Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_. 1977. *A Canção Brasileira*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Três Musicólogos Brasileiros: Mario de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 1994. *História da Música no Brasil*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MASSIN, Jean & Brigitte. 1997. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ângela Ramalho Vianna, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MEEDER, Christopher. 2008. *Jazz The Basics*. New York: Taylor & Francis.
- MELLO, Zuza Homem de. 2007. *Música nas Veias*. São Paulo: Editora 34.
- MENDES, Sergio Nogueira. 2007. "O Período Nacionalista de Cláudio Santoro: estilo e estrutura (1949-1960)." In *Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Vol. 8, No. 2. Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/download/117/116> Acessado em 12 de dezembro de 2009.

- MENDONÇA, Gustavo da S. Furtado. 2006. *A Guitarra Elétrica e o Violão: O Idiomatismo na Música de Concerto de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro, RJ. UNIRIO. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.
- MESTICO, Sammy. 1993. *The Complete Arranger*. Fenwood Music Co.: USA.
- MILAZZO, Elaine. 2004. *Afastamentos Compositivos no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Porto Alegre, Rio Grande Do Sul. UFRS. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- MORANGELLI, Michael. 1999. *Jazz: a short history*. Disponível em <http://www.thereelscore.com/PortfolioStuff/PDFFiles/HistoryJazz.pdf> Acessado em 12 de dezembro de 2009.
- NEVES, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- OLIVERIA, Joel Barbosa de. 2004. *Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Campinas, SP. UNICAMP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.
- PALHARES, Taís Helena. 2005. “A Menina Exausta de Cláudio Santoro: Uma análise estrutural, estética e ideológica.” In *Revista Hodie* Vol. 5 No. 2, p. 11-25. Disponível em [http://www.musicahodie.mus.br/5.2/MH\\_52\\_Tais\\_helena.pdf](http://www.musicahodie.mus.br/5.2/MH_52_Tais_helena.pdf) Acessado em 12 de dezembro de 2009.
- PELLEGRINI, Augusto. 2004. *Jazz: das Raízes ao Pós-Bop*. São Paulo: Ed. Codex.
- PERLE, George. 1962. *Serial Composition and Atonality*. Londres: Faber & Faber.

- PERREIRA, Antonio C. de Mello. 2008. *Concerto para Viola de Cláudio Santoro*. Campinas, SP. UNICAMP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas.
- PINTO, Marco T. de Paula. 2005. *O Saxofone na Música de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro, RJ. UNIRIO. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro.
- PITOMBEIRA, Liduino. 2008. “O Serialista Camargo Guarnieri.” In *Anais do VIII Conhecimento em Debate*. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – UFPB.
- RAEBURN, Bruce. 2009. “Expanding Parameters on Brass Bands in Early New Orleans Jazz. In *Early Twentieth-Century Brass Idiom*. Ed. Howard T. Weiner. The Scarecrow Press: Lanham, Maryland.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. 1964. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications.
- RUSSO, William. 1973. *Composing for Jazz Orchestra*. Chicago: University of Chicago Press.
- SANTORO, Cláudio. 2003. *Choro Para Saxofone Tenor e Orquestra*. Partitura editada por José Staneck. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- SANTOS, Moacir. 2005. *Cancioneiro Moacir Santos: Coisas*. Concepção de Mario Adnet e Zé Nogueira. Coordenação Mariza Adnet. Rio de Janeiro: Jobim Music.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Cancioneiro Moacir Santos: Choros & Alegrias*. Concepção de Mario Adnet e Zé Nogueira. Coordenação Mariza Adnet. Rio de Janeiro: Jobim Music.
- SAROLDI, Luiz Carlos e Sonia Virgínia Moreira. 1984. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte.

- SCHNEIDER, Polyane. 2005. *Paulistana No. 7 para Piano de Cláudio Santoro: Uma Investigação dos Elementos Característicos da Escrita Pianística*. In Anais do XV Congresso da ANPPOM. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.
- SCHOENBERG, Arnold. 1984. *Style and Ideas: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. Londres: Faber & Faber.
- SCHULLER, Gunther. 1968. *O Velho Jazz*. Tradução Ruy Jungmann. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_. 1989. *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945*. New York: Oxford University Press.
- SILVA, Flávio. 2001. *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte.
- SILVER, Horace. 1995. *The Art of Small Jazz, Combo Playing*. Milwaukee: Hal Leonard.
- SIMON, George Thomas. 1992. *As Grandes Orquestras de Jazz*. Tradução Edman Aires de Abreu. São Paulo: Ícone Editora.
- SOUZA, Iracele A. V. Lírero de. 2003. *Santoro: Uma História em Miniaturas*. Campinas, SP. UNICAMP. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes a Universidade Estadual de Campinas.
- STEARNS, Marshall. 1964. *A História do Jazz*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- STRAUS, Joseph N. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd. Ed. Pearson New Jersey: Prentice Hall.
- STRUM, Fred. 1995. *Changes Over Time: The evolution of jazz arranging*. Rottenburg: Advanced Music.

- SUKMAN, Hugo. 2005. “Prefácio do Cancioneiro Moacir Santos: Coisas.” In *Cancioneiro Moacir Santos: Coisas*. Concepção de Mario Adnet e Zé Nogueira. Coordenação Mariza Adnet. Rio de Janeiro: Jobim Music.
- \_\_\_\_\_. 2005. “Prefácio do Cancioneiro Moacir Santos: Choros & Alegrias.” In *Cancioneiro Moacir Santos: Choros & Alegrias*. Concepção de Mario Adnet e Zé Nogueira. Coordenação Mariza Adnet. Rio de Janeiro: Jobim Music.
- TOCH, Ernst. 1977. *The Shaping Forces in Music*. New York: Dove.
- VASCONCELOS, Erick Magalhães. 1991. *The Symphony No. 4 ‘Brasilia’ by Camargo Guarnieri and the Symphony No.6 by Claudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphony Music*. Austin, TX. UTA. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Música da Universidade do Texas em Austin.
- VEHAALEN, Marion. 2001. *Camargo Guarnieri: Expressões de Uma Vida*. São Paulo: Edusp.
- VIERIA, Daniel. 2008. *A Fuga para Piano de Camargo Guarnieri: uma análise retórico-estrutural*. Porto Alegre, RS. UFRS. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.
- WEINER, Howard T. 2005. *Early Twentieth-Century Brass Idioms: Art, jazz and other popular traditions*. Lanham: Ed. The Scarecrow Press.
- WILSON, John S.. 1966. *Jazz: The Transition years 1940-1960*. New York: ACC Publishing.
- WISHART, Trevor. 1996. *On Sonic Art*. Ed. Simon Emmerson. Harwood Amsterdam: Academic Publishers.

WRIGHT, Rayburn. 1982. *Inside The Score*. New York: Kendor Music.

YOUNG, William H. e Nancy K. Young. 2008. *Music of the World War II Era*.  
Westport: Greenwood Press.

## **ANEXO**

### **Partitura da Peça Dialogo**



# Dialog

Son Melo

♩ = 110

Flauta

Oboé

Clarineta em B $\flat$

Fagote

Sax. Alto

Sax. Tenor

Trompa em F $\sharp$

Trompete em B $\sharp$

Trombone

Timpano

Percussão

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

*f* *fp* *f* *mf* *pizz.* *mf* *f* *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf*

Detailed description: This is a full orchestral score for the piece 'Dialog' by Son Melo. The score is written in 4/4 time with a tempo of 110 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet in F-sharp, Trombone, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings are mostly silent in the first three measures. The saxophone section (Alto and Tenor) and the brass section (Trumpet and Trombone) enter in the fourth measure with a dynamic of *f* (forte). The strings (Viola, Violoncello, and Contrabass) enter in the fifth measure with a dynamic of *f* and play a rhythmic pattern. In the sixth measure, the saxophones and brass play a melodic line with dynamics ranging from *fp* (fortissimo piano) to *f*. The strings continue their pattern with dynamics of *mf* (mezzo-forte) and *pizz.* (pizzicato). The score ends in the sixth measure.

Musical score for 'Dialog' page 159. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone Alto (Sx. A.), and Saxophone Tenor (Sx. T.). The second system includes Trumpet (Tpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Timp.). The third system includes Percussion (Perc.). The fourth system includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

The score begins with a rehearsal mark '7' at the top left. The Flute, Oboe, Saxophone Alto, and Saxophone Tenor parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Clarinet part (Cl.) features a melodic line starting in the third measure, marked *mf* (mezzo-forte), with a slur over the first four notes and a triplet of eighth notes in the sixth measure. The Bassoon (Fg.), Trombone (Tbn.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up, alternating between G4 and A4. The Percussion (Perc.) part is silent. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts are silent. The Viola (Vla.) part is also silent. The Trumpet (Tpa.) and Trumpet (Tpt.) parts are silent. The Timpani (Timp.) part is silent. The score ends with a rehearsal mark '7' at the bottom left.



20

Fl. *mf* *mf*

Ob.

Cl. *p* *mf*

Fg.

Sx. A. *mf*

Sx. T. *mf*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

20

Timp.

Perc. Prato suspenso *p* *mf*

caixa

3 3 3 3 3 3 3 3

20

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla.

Vlc. arco *f*

Cb. arco *f*

This musical score page, titled "Dialog" and numbered 162, contains the following parts and measures:

- Flute (Fl.):** Measures 26-31. Starts with a melodic line in measure 26, marked *mf*.
- Oboe (Ob.):** Measures 26-31. Enters in measure 27 with a melodic line, marked *mf*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 26-31. Enters in measure 27 with a melodic line, marked *mf*.
- Flugelhorn (Fg.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Saxophone Alto (Sx. A.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Saxophone Tenor (Sx. T.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 26-31. Enters in measure 27 with a melodic line, marked *mf*.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 26-31. Enters in measure 27 with a melodic line, marked *mf*.
- Trombone (Tbn.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Timpani (Timp.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Percussion (Perc.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Violin 1 (Vln. 1):** Measures 26-31. Enters in measure 26 with a melodic line.
- Violin 2 (Vln. 2):** Measures 26-31. Enters in measure 26 with a melodic line.
- Viola (Vla.):** Measures 26-31. Remains silent.
- Violoncello (Vlc.):** Measures 26-31. Enters in measure 26 with a rhythmic pattern, marked with *v*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 26-31. Enters in measure 26 with a rhythmic pattern, marked with *v*.

This musical score page, titled "Dialog" and numbered 163, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mp*.
- Oboe (Ob.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Clarinet (Cl.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Bassoon (Fg.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Soprano Saxophone (Sx. A.):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mp*.
- Tenor Saxophone (Sx. T.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Trumpet (Tpt.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Trombone (Tbn.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Trumpet 3 (Tpa.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mf*.
- Timpani (Timp.):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mf*.
- Drum (Perc.):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mf*.
- Violin 1 (Vln. 1):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mf*.
- Violin 2 (Vln. 2):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mf*.
- Viola (Vla.):** Starts at measure 32 with a *cantabile* line, marked *mf*.
- Violoncello (Vlc.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.
- Double Bass (Cb.):** Starts at measure 32 with a *f* dynamic, then *cantabile* and *mp*.

39

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

mp

mf

mf

mf

39

Tpa.

Tpt.

Tbn.

39

Timp.

39

Perc.

39

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

p

p

arco

p

p

p

a.n.

a.n.

a.n.

a.n.

a.n.

45 *accel.*  $\text{♩} = 120$

Fl. *mf* *ff* *p* *f*

Ob. *mf*

Cl. *mf* *ff* *mf* *p* *f*

Fg. *p* *f*

Sx. A. *mf* *p* *f*

Sx. T. *mf* *p* *f*

Tpa. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp.

45 *accel.* *Prato suspenso* *caixa* *f* *p* *f* *mf*

Vln. 1 *pizz.* *f*

Vln. 2 *pizz.* *f*

Vla. *pizz.* *f*

Vlc. *pizz.* *f*

Cb. *pizz.* *f*



52

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf*

Cl. *f* *dolce* *mf*

Fg. *f*

Sx. A. *f* *p* *f* *p* *f*

Sx. T. *f* *p* *f* *p* *f*

52

Tpa. *p* *f* *p* *f*

Tpt. *p* *f* *p* *f*

Tbn. *p* *f* *mf* *f* *cantabile*

52

Timp.

52

Perc. *p* *f* *mf*

52

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

58

Fl. *f* *p* *f*

Ob. *f* *p* *f*

Cl. *f* *f*

Fg. *f* *p* *f*

Sx. A. *mf* *f* *f*

Sx. T. *mf* *f* *f*

58

Tpa. *mf* *f* *f*

Tpt. *mf* *f* *f*

Tbn. *mf* *f* *f*

58

Timp.

58

Perc. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

58

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.





Dialog

Musical score for 'Dialog' page 170. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone Alto (Sx. A.), and Saxophone Tenor (Sx. T.). The second system includes Trumpet (Tpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 76 with a *mf* dynamic, transitioning to *ff* by measure 79. A wavy line above the staff indicates a tremolo effect.
- Oboe (Ob.):** Mirrors the flute's dynamics and tremolo effect.
- Clarinet (Cl.):** Mirrors the flute's dynamics and tremolo effect.
- Bassoon (Fg.):** Features a triplet of eighth notes in measure 76 (*mf*) and a triplet of eighth notes in measure 79 (*mf*).
- Saxophone Alto (Sx. A.):** Features a triplet of eighth notes in measure 76 (*mf*).
- Saxophone Tenor (Sx. T.):** Features a triplet of eighth notes in measure 76 (*mf*).
- Trumpet (Tpa.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.):** All three parts feature a triplet of eighth notes in measure 76 (*mf*).
- Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2):** Both parts feature a triplet of eighth notes in measure 76 (*p*), followed by a *arco* section with a tremolo effect, and then a *f* dynamic.
- Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.):** Both parts feature a *p* dynamic in measure 76, followed by a *arco* section with a tremolo effect, and then a *f* dynamic.
- Contrabass (Cb.):** Features a triplet of eighth notes in measure 76 (*mf*), followed by a *arco* section with a tremolo effect, and then a *mf* dynamic.

82

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

Surd. Cup

88

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

88

Tpa.

Tpt.

Tbn.

88

Timp.

88

Perc. Woodblock *f*

88

Vln. 1 *mp* *pp* *f*

Vln. 2 *mp* *pp* *f*

Vla. *mp* *pp* *f*

Vlc. *mf* *pizz.* *arco* *pp*

Cb. *mf* *pizz.* *arco* *pp*

94

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

94

Tpa.

Tpt.

Tbn.

94

Timp.

94

Perc.

94

Vln. 1 *mf* pizz.

Vln. 2 *mf* pizz.

Vla. *mf* pizz.

Vlc. *f* pizz. *mf*

Cb. *f* pizz. *mf*



99 *rit.* *rit.* ♩ = 90

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

*p*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

*p*

*p*

99 *rit.*

Timp.

99

Perc.

99 *rit.* arco *mf*

Vln. 1

arco *mf*

Vln. 2

arco *mf*

Vla.

arco *mf*

Vlc.

arco *mf*

Cb.

arco *mf*

*f*

106

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fg. *mp* *pp*

Sx. A. *mp* *pp*

Sx. T. *mp* *pp*

Tpa.

Tpt.

Tbn.

106

Timp.

106

Perc.

106

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

Cb. *mf*





121

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

*mp*

*mf*

*mp*

121

Tpa.

Tpt.

Tbn.

*dolce*

*mp*

Sem Surd.

*dolce*

*mp*

*dolce*

*mp*

121

Timp.

Perc.

*mf*

121

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*mf*

*mf*

This musical score page, titled "Dialog" and numbered 179, covers measures 127 through 132. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *mf*, *pp*, *f*, *p*, and *mp*, as well as performance instructions like *cantabile*, *pizz.*, and *Woodblock*. The woodblock part features a rhythmic pattern of eighth notes. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vlc., Cb.) play sustained chords that change in dynamics and texture over the measures. The woodwind and brass parts have various melodic and harmonic contributions, with some instruments like the saxophones and trumpets playing specific rhythmic figures.

127

Fl. *mf* *cantabile*

Ob.

Cl.

Fg. *mp*

Sx. A. *mf*

Sx. T. *mf*

127

Tpa. *pp* *mf*

Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *pp* *mf*

127

Timp.

127

Perc. *mf* Woodblock

127

Vln. 1 *f* *p*

Vln. 2 *f* *p*

Vla. *mp* *pizz.*

Vlc. *f* *mf* *p*

Cb. *f* *mf* *p*

Musical score for measures 133-138. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 133-138 are marked with a rehearsal sign (133). The Flute part features melodic lines with slurs and accents. The Oboe and Saxophone Alto parts enter in measure 138 with a *mf* dynamic. The Bassoon part has a steady eighth-note accompaniment. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin 1 and Violin 2 parts have a dynamic range from *f* to *pp*, with a *pizz.* marking in measure 138. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with chords and moving lines, marked with *mf*.

139

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *f*

Fg. *mf*

Sx. A. *f*

Sx. T. *f*

Tpa. *mf*

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Vln. 1 *mf* arco

Vln. 2 *mf* arco

Vla. *mf*

Vlc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*



147

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

3

147

Tpa.

Tpt.

Tbn.

mf

f

mf

f

mf

f

147

Timp.

p

f

147

Perc.

Prato suspenso

Bombo

f

f

147

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

3

f

f

f

f

f

This musical score page, titled "Dialog" and numbered 183, contains measures 154 through 159. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone Alto (Sx. A.), and Saxophone Tenor (Sx. T.). The brass section includes Trumpet (Tpa.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

The score begins at measure 154, marked with a rehearsal symbol. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations, including slurs and triplets. The brass instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion section features a timpani part with a dynamic marking of *f* (forte) and a percussion part with a steady rhythmic pattern. The string section provides a rich harmonic texture with sustained notes and rhythmic accompaniment.

Musical score for "Dialog" (Page 184), measures 160-167. The score is in 3/4 time and includes parts for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Bassoon)
- Sx. A. (Saxophone A)
- Sx. T. (Saxophone T)
- Tpa. (Trumpet)
- Tpt. (Trombone)
- Tbn. (Trombone)
- Timp. (Timpani)
- Perc. (Bombo)
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

Measure 160 is marked with a rehearsal sign. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). The Percussion part (Bombo) starts with a dynamic of *f* (forte). The score concludes with a double bar line and repeat sign at the end of measure 167.

167  $\text{♩} = 120$

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc. *mf*  
caixa com baquetas

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

Cb. *mf*

175

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*mf*

182

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

182

Tpa.

Tpt.

Tbn.

182

Timp.

182

Perc.

182

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone Alto (Sx. A.), and Saxophone Tenor (Sx. T.). The second system includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Trombone (Tpa.). The third system includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.). The fourth system includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is present in the Saxophone Alto part. The page number 182 is repeated at the beginning of several systems.

Musical score for 'Dialog' page 188, measures 189-194. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone A (Sx. A.), Saxophone T (Sx. T.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 189-194 are marked with a 4/4 time signature. Dynamics include *mf* and *ff*. The Percussion part features triplet patterns starting at measure 192. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have triplet markings in measures 193 and 194.





203

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Sx. A.

Sx. T.

Tpa.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

Musical score for measures 208-214. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophones (Sx. A. and Sx. T.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Percussion (Perc.), Violins (Vln. 1 and Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 208: Flute and Oboe are silent. Clarinet plays a melodic line starting with a *mf* dynamic, featuring a triplet. Bassoon, Saxophones, Trumpets, and Trombones play a rhythmic accompaniment. Percussion plays a steady pattern of triplets. Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic accompaniment with triplets.

Measures 209-214: The Clarinet continues its melodic line. The Saxophones, Trumpets, and Trombones play a melodic line. The Percussion continues its rhythmic pattern. The Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass continue their rhythmic accompaniment.



Musical score for measures 221-226, titled "Dialog". The score is arranged in a system with 18 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 221-224 are rests. Measures 225-226 play a melodic phrase starting on G4, marked *mf*, with a triplet of eighth notes in measure 226.
- Ob.** (Oboe): Measures 221-224 are rests. Measures 225-226 play a melodic phrase starting on G4, marked *mf*, with a triplet of eighth notes in measure 226.
- Cl.** (Clarinet): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 are rests.
- Fg.** (Bassoon): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 225-226 are rests.
- Sx. A.** (Soprano Saxophone): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 are rests.
- Sx. T.** (Tenor Saxophone): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 are rests.
- Tpa.** (Trumpet): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 are rests.
- Tpt.** (Trumpet): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 are rests.
- Tbn.** (Tuba): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.
- Timp.** (Timpani): Measures 221-226 are rests.
- Perc.** (Percussion): Measures 221-226 play a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents.
- Vln. 1** (Violin 1): Measures 221-226 are rests.
- Vln. 2** (Violin 2): Measures 221-226 are rests.
- Vla.** (Viola): Measures 221-226 are rests.
- Vlc.** (Violoncello): Measures 221-224 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 225-226 play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.
- Cb.** (Cello): Measures 221-226 play a simple bass line with quarter notes and half notes.

Musical score for 'Dialog' page 194, measures 227-231. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fg.)
- Saxophone Alto (Sx. A.)
- Saxophone Tenor (Sx. T.)
- Trumpet (Tpt.)
- Trumpet (Tpt.)
- Trombone (Tbn.)
- Timpani (Timp.)
- Percussion (Perc.)
- Violin 1 (Vln. 1)
- Violin 2 (Vln. 2)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vlc.)
- Double Bass (Cb.)

Key signature: one sharp (F#). The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The percussion part includes a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The string parts provide harmonic support with slurs and triplets.

232

Fl. *fp* *f*

Ob. *fp*

Cl. *fp* *f*

Fg. *fp* *f*

Sx. A. *fp*

Sx. T. *fp*

232

Tpa. *fp*

Tpt. *fp*

Tbn. *fp* *f*

232

Timp.

232

Perc. *f* Prato suspenso *3*

232

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*







Musical score for measures 252-257. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt.), Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 252-257 are marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The Flute, Violin 1, and Viola parts feature a melodic line with slurs and accents. The Oboe, Clarinet, Saxophone Alto, and Saxophone Tenor parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tuba parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Timpani part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Percussion part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of quarter notes.

Measures 258-263 are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Flute, Violin 1, and Viola parts feature a melodic line with slurs and accents. The Oboe, Clarinet, Saxophone Alto, and Saxophone Tenor parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tuba parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Timpani part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Percussion part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of quarter notes.

Musical score for 'Dialog' page 199, measures 258-264. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone A, Saxophone T, Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics range from *mf* to *f*.

Measures 258-264. Dynamics: *mf*, *f*.

Flute (Fl.): *mf*

Oboe (Ob.): *f*

Clarinet (Cl.): *f*

Bassoon (Fg.): *f*

Saxophone A (Sx. A.): *f*

Saxophone T (Sx. T.): *f*

Trumpet (Tpt.): *f*

Trombone (Tbn.): *f*

Timpani (Timp.): *f*

Percussion (Perc.): *f*

Violin 1 (Vln. 1): *mf*

Violin 2 (Vln. 2): *mf*

Viola (Vla.): *mf*

Violoncello (Vlc.): *mf*

Contrabass (Cb.): *mf*

Musical score for 'Dialog' page 200, measures 265-272. The score is arranged in systems for various instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

**Fl.** (Flute): Measures 265-272. Dynamic markings: *p* (measures 265-271), *ff* (measure 272).

**Ob.** (Oboe): Measures 265-272. Dynamic markings: *p* (measures 265-271), *ff* (measure 272).

**Cl.** (Clarinet): Measures 265-272. Dynamic markings: *p* (measures 265-271), *ff* (measure 272).

**Fg.** (Fagotto): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *p* (measure 272).

**Sx. A.** (Saxophone Alto): Measures 265-272. Dynamic markings: *p* (measures 265-271), *ff* (measure 272).

**Sx. T.** (Saxophone Tenor): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *p* (measure 272), *ff* (measure 272).

**Tpa.** (Trumpet): Measures 265-272. Dynamic markings: *p* (measures 265-271), *ff* (measure 272).

**Tpt.** (Trumpet): Measures 265-272. Dynamic markings: *p* (measures 265-271), *ff* (measure 272).

**Tbn.** (Trombone): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *p* (measure 272), *ff* (measure 272).

**Timp.** (Timpani): Measures 265-272. Dynamic marking: *f* (measures 265-272).

**Perc.** (Percussion): Measures 265-272. Dynamic markings: *ff* (measures 265-271), *p* (measure 272), *ff* (measure 272). Includes instruction: *caixa*.

**Vln. 1.** (Violin 1): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *pp* (measure 272). Includes instruction: *a.n.*

**Vln. 2.** (Violin 2): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *pp* (measure 272). Includes instruction: *a.n.*

**Vla.** (Viola): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *pp* (measure 272). Includes instruction: *a.n.*

**Vlc.** (Violoncello): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *pp* (measure 272). Includes instruction: *a.n.*

**Cb.** (Contrabbasso): Measures 265-272. Dynamic markings: *f* (measures 265-271), *pp* (measure 272). Includes instruction: *a.n.*