

ÉRICA MASSON

**ELEMENTOS DA ESCRITA DE NAILOR AZEVEDO *PROVETA*
PARA INSTRUMENTOS DE SOPRO EM SEUS ARRANJOS PARA
*BIG BAND***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Masson, Érica.
M388e Elementos da escrita de Nailor Azevedo Proveta para
instrumentos de sopro em seus arranjos para Big Band / Érica
Masson – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Musica - Analise, apreciação. 2. Arranjo (Musica) 3.
Música Popular Brasileira. I. Santos, Antônio Rafael Carvalho
dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Elements of Nailor Azevedo Proveta’s composition for Wind
Instruments in his Arrangements for Big Band.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music - Analysis, appreciation. ; Arrangement
(Music) ; Brazilian Popular Music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Rogério Luíz Moraes Costa.

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Prof. Dr. Edmundo Villani Côrtes.

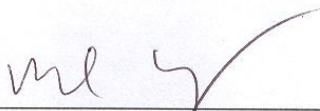
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Data da Defesa: 03-10-2008

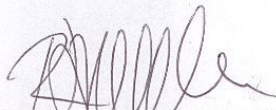
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

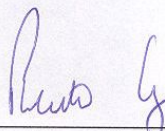
**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Érica Masson - RA 028945 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Membro Titular



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Membro Titular

*Dedico esta pesquisa à minha
filha Livia Silveira*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a singular competência e dedicação do meu orientador professor Dr. Rafael dos Santos que com uma invejável capacidade me acompanhou e incentivou durante todo o desenvolvimento desta pesquisa realizando um trabalho meticuloso e admirável.

Ao prodigioso arranjador e músico Nailor Azevedo Proveta pela paciência e atenção que teve fornecendo todos os dados e materiais necessários além de ter me dado o prazer de poder realizar uma pesquisa baseada em seus arranjos, simplesmente extraordinários.

Aos professores Esdras Rodrigues Silva e Hilton Jorge Valente, membros da banca do meu exame de qualificação, por transmitirem seus conhecimentos imprescindíveis para a conclusão deste trabalho com tanta competência e confiabilidade.

A todos os professores e alunos do Conservatório de Tatuí, em especial ao professor Mário Campos por ter sido a primeira pessoa a confiar em mim como arranjadora, compartilhando seus infindáveis conhecimentos e me apresentando o mundo do arranjo na música popular, mais especificamente, a *Big Band* e ao amigo Celso Veagnoli por todo incentivo, informações e materiais fornecidos.

Ao formidável violonista e copista do Conservatório de Tatuí Edson Lopes pelo grande auxílio na edição da grade de regência do arranjo analisado.

Pela força, apoio e confiança agradeço a todos da minha família em particular à minha mãe Tina, modelo de empenho e luta, que me deu toda estrutura que necessitei, à minha irmã Nádia, tão bela amiga, que sempre esteve

ao meu lado em todos os momentos e ao meu querido marido Heverton, fiel companheiro, que me amparou durante mais essa jornada . Sem eles tudo isso não teria sido realizado.

Por fim, à uma menina iluminada, minha amada filha Livia, que ainda nem sabe o quanto é importante, mas que um dia entenderá que sua chegada, além de muita felicidade, só trouxe coragem e vontade de seguir em frente. Tudo foi feito por ela.

“...arranjamos de forma a ter as cores e a harmonia que nos proporcione uma alma pela qual nos identificamos. Talvez, em alguns momentos, conseguimos uma alma brasileira ou de uma outra geografia, o importante é se ter alma...”

Nailor Azevedo

RESUMO

A presente dissertação, “*Elementos da Escrita de Nailor Azevedo Proveta para Instrumentos de Sopro em seus Arranjos para Big Band*”, diz respeito à análise das características idiomáticas utilizadas por Nailor Azevedo *Proveta* identificando as técnicas e descrevendo os processos empregados no mesmo.

A pesquisa parte de uma contextualização biográfica e histórica de Nailor Azevedo e da sua trajetória com a Banda Mantiqueira, seguindo, posteriormente, para a análise aplicada das técnicas e recursos utilizados por ele no arranjo da música *Feminina*, composta pela cantora e compositora Joyce e gravada no terceiro CD da *Banda Mantiqueira*.

ABSTRACT

This dissertation, “*Elements of Nailor Azevedo Proveta’s composition for Wind Instruments in his Arrangements for Big Band*”, addresses the analysis of the idiomatic characteristics utilized by Nailor Azevedo Proveta identifying his techniques and describing the processes applied.

This research is comprised by a biographical and historical contextualization of Nailor Azevedo and his trajectory with the Banda Mantiqueira, followed by an applied analysis of his techniques and resources utilized on his arrange in the music *Feminina*, composed by the singer and composer Joyce and recorded in the third CD of the *Banda Mantiqueira*.

SUMÁRIO

Introdução	01
 1.0 TRAJETÓRIA	
1.1 Notas Biográficas	05
1.2 A <i>Banda Mantiqueira</i>	09
 2.0 A MÚSICA: <i>FEMININA</i>	
2.1 A Canção	15
2.2 O Arranjo	15
 3.0 ANÁLISE APLICADA DE TÉCNICAS E RECURSOS DO ARRANJO	
3.1 Forma	19
3.2 Harmonia	23
3.3 Tessitura	24
3.3.1 Saxofones	24
3.3.2 Trompetes	25
3.3.3 Trombones	26
3.4 Dinâmica	29
3.5 Acompanhamento	30
3.5.1 Acompanhamento Rítmico	30
3.5.2 Acompanhamento Melódico	32
3.5.3 Acompanhamento Harmônico	33

3.6 Articulação	35
3.6.1 Glissando	38
3.7 Divisão Rítmica	39
3.8 Uníssono e Oitavas	46
3.9 Harmonização em Bloco	49
3.9.1 Posição Fechada	51
3.9.2 Posição Aberta: <i>drop 2</i>	56
3.9.3 Posição Aberta: <i>drop 3</i>	61
3.9.4 Posição Aberta: <i>drop 2 e 4</i>	64
3.9.5 Cluster	65
3.9.6 Spread	66
3.9.7 Uso Exclusivo de Tensões	67
3.9.8 Uso Exclusivo de Terça e Sétima do Acorde	68
3.9.9 Cromatismo	69
3.10 Dobramento Total	70
3.11 Combinação de Instrumentos	72
3.11.1 No Acompanhamento	72
A. Trompetes e trombones	72
B. Trompetes e saxofones	73
C. Trompetes, trombones e saxofones	74
D. Barítono e trombones	76
E. Barítono e trompetes	77
F. Barítono, trompetes e trombones	78
G. Saxofones e trombones	79

H. Barítono solo	80
3.11.2 No Tema	81
A. Trompetes	81
B. Trombones	82
C. Saxofones	83
D. Saxofones, trompetes e trombones	84
E. Saxofones e trompetes	86
F. Trompetes e trombones	87
3.12 Repetições	88
3.12.1 Idênticas	88
3.12.2 Alteração de Instrumentação	89
3.13 Melodia	90
4.0 Conclusão	93
5.0 Referências Bibliográficas	97
6.0 Bibliografia Adicional	99
 Anexo 1 - Partitura e letra da gravação original da canção <i>Feminina</i>	103
Anexo 2 – Partitura Original de Saxofone Alto	107
Anexo 3 – Trecho da Partitura Original de Primeiro Trombone	115
Anexo 4 – Grade de regência do arranjo da canção <i>Feminina</i> escrita por Nailor Azevedo.....	119

ÍNDICE DE FIGURAS, EXEMPLOS e TABELAS

FIGURAS

Figura 1	Nailor Azevedo <i>Proveta</i>	05
Figura 2	Integrantes da <i>Banda Mantiqueira</i>	09
Figura 3	Capa CD “Aldeia”	12
Figura 4	Capa CD “Bixiga”	13
Figura 5	Capa do CD da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e <i>Banda Mantiqueira</i>	13
Figura 6	Capa CD “Terra Amantiquira”	14
Figura 7	Partitura da Gravação Original da Canção <i>Feminina</i>	105
Figura 8	Capa do álbum “Feminina”	106
Figura 9	Partitura Original de Saxofone Alto	109
Figura 10	Trecho da Partitura Original de Primeiro Trombone	117

EXEMPLOS

Exemplo 1	Tessitura Sax Alto	24
Exemplo 2	Tessitura Sax Tenor	25
Exemplo 3	Tessitura Sax Barítono	25
Exemplo 4	Tessitura Trompete	26
Exemplo 5	Tessitura Trombone	28
Exemplo 6	Dinâmica	29
Exemplo 7	Acompanhamento Rítmico	31
Exemplo 8	Acompanhamento Melódico	33

Exemplo 9	Acompanhamento Harmônico	34
Exemplo 10	Articulação no Tema	36
Exemplo 11	Articulação no Acompanhamento Rítmico	37
Exemplo 12	Articulação no Acompanhamento Melódico	38
Exemplo 13	Glissando	39
Exemplo 14	Ritmo Maxixe	40
Exemplo 15	Ritmo Polca	40
Exemplo 16	Ritmo Choro	40
Exemplo 17	Contrametricidade	41
Exemplo 18	Cometricidade	41
Exemplo 19	Divisão Rítmica no Acompanhamento Rítmico I	42
Exemplo 20	Divisão Rítmica no Acompanhamento Rítmico II	43
Exemplo 21	Divisão Rítmica no Acompanhamento Melódico I	44
Exemplo 22	Divisão Rítmica no Acompanhamento Melódico II	45
Exemplo 23	Divisão Rítmica no Acompanhamento Harmônico	45
Exemplo 24	Uníssono e Oitavas no Tema	47
Exemplo 25	Uníssono e Oitavas no Acompanhamento Rítmico	47
Exemplo 26	Uníssono e Oitavas no Acompanhamento Melódico	48
Exemplo 27	Uníssono e Oitavas no Acompanhamento Harmônico	49
Exemplo 28	Posição Fechada no Tema	52
Exemplo 29	Posição Fechada no Acompanhamento Rítmico	53
Exemplo 30	Posição Fechada no Acompanhamento Melódico	54
Exemplo 31	Posição Fechada no Acompanhamento Harmônico	55
Exemplo 32	<i>Drop 2</i>	56

Exemplo 33	<i>Drop 2</i> no Tema.....	57
Exemplo 34	<i>Drop 2</i> no Acompanhamento Rítmico	58
Exemplo 35	<i>Drop 2</i> no Acompanhamento Melódico	59
Exemplo 36	<i>Drop 2</i> no Acompanhamento Harmônico	60
Exemplo 37	<i>Drop 3</i>	61
Exemplo 38	<i>Drop 3</i> no Tema	62
Exemplo 39	<i>Drop 3</i> no Acompanhamento Rítmico	63
Exemplo 40	<i>Drop 2 e 4</i>	64
Exemplo 41	<i>Cluster</i>	65
Exemplo 42	<i>Spread</i>	66
Exemplo 43	Uso Exclusivo de Tensões	68
Exemplo 44	Cromatismo	70
Exemplo 45	Dobrimento Total	71
Exemplo 46	Combinação de Trompetes e Trombones no acompanhamento	73
Exemplo 47	Combinação de Trompetes e Saxofones no acompanhamento	74
Exemplo 48	Combinação de Trompetes, Trombones e Saxofones no acompanhamento	75
Exemplo 49	Combinação de Barítono e Trombones no acompanhamento	76
Exemplo 50	Combinação de Barítono e Trompetes no acompanhamento	77
Exemplo 51	Combinação de Barítono, Trompetes e Trombones no acompanhamento	78
Exemplo 52	Combinação de Saxofones e Trombones no acompanhamento	79
Exemplo 53	Barítono Solo	80
Exemplo 54	Uso de Trompetes no Tema	82

Exemplo 55	Uso de Trombones no Tema	83
Exemplo 56	Uso de Saxofones no Tema	84
Exemplo 57	Uso de Saxofones, Trompetes e Trombones no Tema	85
Exemplo 58	Uso de Saxofones e Trompetes no Tema	86
Exemplo 59	Uso de Trompetes e Trombones no Tema	87
Exemplo 60	Transformação da Melodia	91

TABELAS

Tabela 1	<i>Feminina</i> : forma da canção original	20
Tabela 2	<i>Feminina</i> : forma do arranjo de <i>Proveta</i>	22
Tabela 3	Repetições Idênticas	88
Tabela 4	Repetições com Variações de Instrumentos I	89
Tabela 5	Repetições com Variações de Instrumentos II	89

INTRODUÇÃO

O fato de Nailor Azevedo *Proveta* ter sido o fundador e ser até hoje o principal arranjador e coordenador da *Banda Mantiqueira* torna-o um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira, consagrado mundialmente. Desta forma torna-se difícil dissociar o arranjador *Proveta* da *Banda Mantiqueira*, pois somente para esta, escreveu por volta de cinquenta arranjos, quatro composições e participou da gravação de três CDs. Este fato constitui o ponto de partida desta pesquisa que tem o intuito de desvendar as técnicas e recursos utilizados por ele em seus arranjos para *Big Band*. Desde a fundação da *Banda Mantiqueira*, ele buscou liberdade de expressão com aplicação de uma linguagem com “sotaque brasileiro¹”, embora a banda enverede também por outros caminhos, levando em conta a universalidade da música.

Como podemos observar na declaração feita abaixo pelo maestro Nelson Ayres, para a música da atualidade os arranjos de Nailor Azevedo são obras de grande valor o que desencadeia o reconhecimento de seu trabalho por grandes músicos brasileiros:

“Lá por 1979 os músicos paulistas levaram um susto monumental: de repente, surgindo do nada, apareceu em São Paulo um menino estraçalhando no sax e clarinete, tocando mais do que muito músico profissional de nome e tarimba.

Um de seus padrinhos musicais, o grande trompetista Buda, espalhou para os músicos a única explicação possível: tratava-se de uma aberração genética, uma criação de laboratório – enfim, um bebê de proveta.

¹ Baseado nos ritmos e características da música brasileira.

O apelido pegou, grudou, e a sina do Nailor Azevedo, filho de família ilustre de músicos de Leme, é a de ser conhecido como *Proveta*.

Acontece que ser apenas um instrumentista genial não era suficiente pro moleque. Muito esforço, muito tempo, e muita dedicação fizeram surgir também um grande arranjador que, além de dominar os intrincados meandros de harmonia e orquestração, tem também um imenso talento natural para achar a frase bem construída, o ritmo preciso, a unidade arquitetônica que faz com que cada um de seus arranjos tenha CIC e RG².”

“CIC e RG” foram as palavras utilizadas por Nelson Ayres, no encarte do CD *Aldeia*, da *Banda Mantiqueira*, para definir identidade e características próprias dos arranjos de Nailor Azevedo.

Além deste seu reconhecimento no meio musical, a razão que me motivou a realizar este estudo foi o interesse em buscar com diligência os recursos utilizados pelo mesmo ampliando assim meus conhecimentos na escrita de arranjos para *Big Band*.

Segundo Nelson Ayres, os arranjos e a interpretação de Nailor Azevedo, usam todas as técnicas da história da *Big Band*, mas tem os pés firmemente fincados nos coretos do interior onde muitos músicos tocaram em público pela primeira vez³.

Para a elaboração da dissertação foi necessária a obtenção do manuscrito do arranjo da canção *Feminina* que se encontrava em partes individuais e transpostas. Provavelmente devido às condições em que o arranjo foi escrito, no avião e no hotel em

² Nelson Ayres, SP, agosto, 1996. Encarte do primeiro CD da Banda Mantiqueira, *Aldeia* .

³ Nelson Ayres, SP, 2004. Encarte co CD da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Luciana Souza e Banda Mantiqueira, com regência de Roberto Minczuk.

uma viagem profissional ao Japão⁴, as partes possuíam muitas rasuras e vários erros, principalmente na forma e na numeração de compassos, fato este que dificultou a compreensão e a realização da grade de regência. Após a sua elaboração, o primeiro esboço da grade de regência, realizado pela pesquisadora, foi enviado ao arranjador para uma conferência. *Proveta* realizou a correção manual dos erros ainda existentes e uma nova grade foi realizada. Através da audição da gravação, foram constatadas mais algumas falhas que puderam ser corrigidas. Após a finalização do processo de elaboração da grade de regência foram necessárias várias entrevistas com o arranjador e pesquisas bibliográficas para a obtenção dos dados indispensáveis à continuidade do desenvolvimento do trabalho.

⁴ Conforme declarado em conversa informal com a pesquisadora.

1.0 TRAJETÓRIA

1.1 NOTAS BIOGRÁFICAS



Figura 1 - Nailor Azevedo *Proveta*

Nailor Aparecido Azevedo nasceu em 25 de maio de 1961, na cidade de Leme, interior do estado de São Paulo. Filho de músico e incentivado por seus pais, iniciou seu aprendizado musical muito cedo. Aos seis anos de idade já lia partituras musicais e tocava clarinete na banda de Leme. Iniciou sua carreira profissional, também muito cedo, tocando em bailes no conjunto liderado por seu pai o acordeonista e tecladista Geraldo Azevedo que ministrou para seu filho aulas de prática instrumental e apreciação musical. Estudou saxofone e passou a integrar outras formações musicais da região dentre as quais a Banda do Brejo, da cidade de Valinhos-SP.

Em 1969 estudou na Corporação Musical Maestro Ângelo Consertino, ainda na cidade de Leme, e em 1977 fez o curso de Clarinete e Teoria Musical no Conservatório Carlos Gomes na cidade de Campinas, SP.

Mudou-se para São Paulo e, com apenas dezesseis anos de idade, já era integrante da orquestra do Maestro Sylvio Mazzucca, famosa em todo o Brasil e em 1981 fez um curso básico de instrumentação e noções de arranjo com seu primeiro professor na nova cidade, o maestro Nelson Ayres. Em seguida, participou da banda do *150 NIGHT CLUB*, clube de Jazz no Maksoud Plaza Hotel, badalada casa noturna de São Paulo que apresentava regularmente grandes atrações internacionais. Segundo o maestro da Banda Savana, José Roberto Branco, essa banda é uma referência à *Big Band* para a época⁵.

Em 1983, ingressou na formação que consolidou a Banda Savana, *Big Band* que surgiu na década de 70 liderada pelo maestro José Roberto Branco, e que em sua primeira versão era integrada pelos seguintes músicos: Nailor Azevedo, saxofone alto, Cacá Malaquias, saxofone tenor, Carlos Alberto, saxofone barítono, Rony Stella e Valdir Ferreira, trombones, Tenison, Walmir Gil e Branco, trompetes, Bruno Elias, guitarra, Pedro Ivo, contrabaixo e Carlos Bala na bateria. Na Banda Savana, *Proveta* teve a oportunidade de escrever seu primeiro arranjo para *Big Band*, a música *Na Baixa do Sapateiro*. A experiência de trabalhar com Branco e com o pianista Laércio de Freitas (o “Tio”) teve grande influência no desenvolvimento de seus arranjos fato que pode ser confirmado a seguir através de um depoimento de *Proveta* ao pesquisador Rui Carvalho:

⁵ CARVALHO, Rui Manuel Senico. *Entre a Imanência e a Representação: Maestro Branco e a Banda Savana: Pós Modernismo, Identidade e Música Popular no Brasil*. Dissertação Mestrado Unicamp. Campinas, SP, 2003. p. 24.

“Eu toquei com o Branco no Piu Piu durante um ano e meio, mais ou menos, lá por 1987/ 1988. Foi no LF Combo, ou seja, o combo de Laércio de Freitas. Tinha eu de sax, o Branco de Trompete, o Tio de piano, o Waldir (Ferreira) de trombone, (integrante da Banda Savana e *Banda Mantiqueira*) o Lelo (atualmente integrante da *Banda Mantiqueira*) na bateria e o Sérgio no baixo. Foi maravilhoso. Cada noite era uma aula. O Branco e o Tio falavam de suas experiências e mostravam nos solos do que é que estavam falando. Eles falavam para não perder o “fogo interior” . O Branco e o Tio desafiavam os músicos porque propunham coisas “frescas” o que me fez estudar muito jazz. Dos vinte e um aos vinte e oito anos toquei muito com Branco e com o Tio (Laércio de Freitas). Branco nos passava o afro-brasileiro e o Tio era mais aquela coisa da gafieira. (...) Branco me fez perder o medo de experimentar coisas novas⁶ (...) quando você trabalha com pessoas como o Branco ou o Tio, você adquire uma atitude mais justa, mais franca, mais comprometida⁷.”

Em 1985, formaram a “Banda Aquarius” e, em seguida, veio o “Sambop Brass” sob a liderança do trombonista François de Lima (trombonista da *Banda Mantiqueira*), onde *Proveta* e Walmir Gil eram integrantes e ajudaram na elaboração dos arranjos das músicas executadas pelo grupo. A Banda Aquarius e o Sambop Brass fizeram sucesso em suas apresentações, mas tiveram vida breve e, lamentavelmente, por falta de oportunidade, não deixaram gravado em disco o trabalho realizado.

Em 1986, *Proveta* teve as primeiras noções de contraponto com o professor Edmundo Vilani e em 1989 partiu para a carreira acadêmica ingressando no curso de Bacharelado em Saxofone na Faculdade de Música Mozarteum formando-se em 1992.

⁶ CARVALHO, Rui Manuel Senico. p. 47.

⁷ CARVALHO, Rui Manuel Senico. p. 50.

Nesta mesma época fez vários cursos com o professor Cláudio Leal sobre Orquestração, Harmonia Avançada e Instrumentação que segundo ele tiveram grande importância no aprimoramento de suas técnicas de arranjo.

Após muitos cursos, *Proveta* já tinha adquirido técnicas e maturidade suficientes para colocar em prática uma idéia que havia surgido em sua cabeça desde 1983, quando ingressou na “Banda Savana”, a formação de uma banda que tivesse liberdade de expressão e onde ele pudesse aplicar a linguagem da música brasileira. Surgiu então, em 1991, a *Banda Mantiqueira*, onde *Proveta* além de liderar ainda escreve a maioria dos arranjos.

Além do trabalho desenvolvido com a *Banda Mantiqueira*, *Proveta* exerce intensa atividade como instrumentista, arranjador e produtor com uma gama variada de artistas de renome no Brasil e no exterior⁸ reservando, também, uma parte do seu tempo para ministrar aulas e cursos.

⁸ Alguns artistas com os quais *Proveta* já atuou: Laércio de Freitas, Nelson Ayres, Arismar do Espírito Santo, Guinga, Edson Alves, Moacir Santos, Rosa Passos, Simone, Raul Seixas, Claudia, Célia, Peri Ribeiro, Agnaldo Rayol, Nelson Gonçalves, Anna Caran, Celso Viáfara, Gereba, Vânia Bastos, Jane Duboc, Guinga, Joyce, Martinho da Vila, Elza Soares, Mônica Salmaso, Sérgio Santos, Carter, Roger Newman, Anita Oday, Paul West, Joe Willians, George Divivier, Ray Connif, Nico Fidenco, Albert Collins, Berry White, Natalie Cole entre outros.

1.2 A BANDA MANTIQUEIRA

“Uma alegre reunião de talento e competência⁹”

Em 1983 Nailor Azevedo morava com outros músicos numa “república” no baixo do Bixiga, em São Paulo. Nas conversas com Walmir Gil, um dos seus amigos mais próximos e trompetista da *Banda Mantiqueira* comentavam que a *Big Band* é a melhor escola para o aperfeiçoamento do instrumentista pela necessária disciplina que essa formação impõe¹⁰.



Figura 2 - *Banda Mantiqueira* e seus integrantes, da esquerda para a direita: Vinicius Dorin, Maurício de Souza, Lelo Izar, Guelo, Walmir Gil, Fred Prince, Vitor Alcântara, Nailor Azevedo *Provetá*, Edson José Alves, Odésio Jericó, Valdir Ferreira, Nahor Gomes, François de Lima e Jarbas Barbosa.

“Um bando de músicos que se juntaram para formar o melhor som instrumental que São Paulo criou nos últimos anos¹¹.”

⁹ Programação do II Encontro de MPB Brasil Instrumental, 2002.

¹⁰ Programação do III Encontro de MPB Brasil Instrumental, 2003.

¹¹ Nelson Ayres, SP, agosto, 1996. Encarte do primeiro CD da Banda Mantiqueira, Aldeia .

Assim, em 1991, Nailor Azevedo, um instrumentista já consagrado e com um ouvido privilegiado, não se contentou e através de muito estudo investiu na carreira de arranjador. A *Banda Mantiqueira* tornou-se então um veículo para que ele pudesse mostrar toda sua capacidade como arranjador e colocar em prática um som que tinha em sua mente.

Iniciou apresentando-se no *Sanja Jazz Bar* por uma curta temporada. Em seguida nas noites de segunda-feira, um bar de São Paulo chamado *Vou Vivendo*, tornou-se o ponto de encontro de um grupo de doze músicos que também ansiavam por uma linguagem que expressasse a brasilidade na forma de interpretar a música. Essa formação lotou o bar por quatro anos e depois toda terça-feira fez uma temporada de imenso sucesso no *Supremo Musical*, outro bar de São Paulo, também com lotação esgotada. A presença de importantes músicos como: Paquito D´Rivera, César Camargo Mariano, Jane Duboc, Rosa Passos, Guinga, Nelson Ayres, Laércio de Freitas, Gil Jardim, Maestro Branco, Dori Caymmi, Arismar do Espírito Santo, Toquinho, Hermeto Pascoal, Teco Cardoso, Sizão Machado, entre outros, nos shows do *Supremo Musical*, foi de grande valia para o sucesso e a consolidação da banda como afirma o Maestro Nelson Ayres: “De seu começo despretensioso, a *Banda Mantiqueira* se tornou em pouco tempo uma instituição, um patrimônio paulista que há muito extrapolou as fronteiras de São Paulo e do Brasil¹².”

Individualmente, os integrantes da *Banda Mantiqueira* exercem intensa atividade nos estúdios de gravação e figuram as fichas técnicas dos mais importantes discos gravados por uma gama variada de artistas.

¹²¹² Nelson Ayres, SP, 2004. Encarte co CD da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Luciana Souza e Banda Mantiqueira, com regência de Roberto Minczuk.

Formada pelos seguintes músicos: Nailor Azevedo *Proveta*, sax alto e clarinete; Cacá Malaquias, sax tenor e flauta; Vitor Alcântara, sax tenor, sax soprano e flauta; Maurício de Souza, sax barítono, flauta pícolo; François de Lima, trombone de válvula; Valdir Ferreira, trombone; Nahor Gomes, trompete e flugel; Walmir Gil, trompete e flugel; Odésio Jericó, trompete e flugel; Jarbas Barbosa, guitarra e violão; Edson José Alves, baixo elétrico; Lelo Yzar, bateria e Fred Prince, percussão, a *Banda Mantiqueira* grava seu primeiro CD, “Aldeia”, em 1996 pela “Pau Brasil”. Liderada pelo saxofonista e arranjador Nailor *Proveta*, renova com seus arranjos e interpretações a sonoridade das *Big Bands* brasileiras. O universo de Pixinguinha, João Bosco, Tom Jobim e outros grandes autores da música brasileira, é revisitado e revigorado em arranjos, como “Carinhoso”, “Linha de passe”, “Insensatez”. O repertório também traz composições originais, como “Cubango”, do contrabaixista e arranjador Edson José Alves, e duas composições de *Proveta* - “Aldeia” e “À procura”. A faixa “Aldeia” foi apontada pela crítica nacional e internacional como um dos melhores trabalhos instrumentais, tendo rendido ao grupo a indicação ao *Grammy* – a mais alta condecoração da indústria fonográfica mundial – na categoria de *Melhor Performance de Jazz Latino*, em 1998.

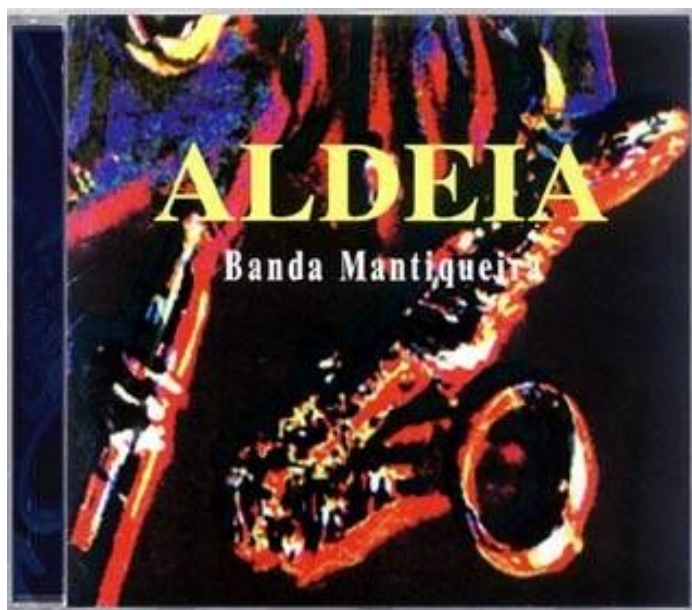


Figura 3 - Capa do CD Aldeia, primeiro CD da *Banda Mantiqueira*

Com sua consolidação, a *Banda Mantiqueira*, foi convidada a representar o Brasil em Portugal na Expo 98 e em seguida participou do Free Jazz Festival no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O segundo CD, "Bixiga", homenagem ao bairro paulistano onde moram grande parte dos músicos da banda, foi gravado em Agosto de 1999, também pela "Pau Brasil", e lançado em outubro de 2000 na Sala São Paulo do qual se destacou a faixa-título, composição do líder, *Proveta*, além de músicas como "Prêt-à-porter de tafetá", de João Bosco e Aldir Blanc, "Cata Vento e Girassol", de Guinga e Aldir Blanc, "Urubu malandro" de Louro e João de Barro, entre outras. O CD foi produzido por Rodolfo Stroeter e a única diferença na sua formação foi a substituição de Maurício de Souza por Ubaldo Versolatto no sax barítono, flauta e pífcolo.



Figura 4 - Capa do CD Bixiga, segundo CD da *Banda Mantiqueira*

Em dezembro de 2000, a *Banda Mantiqueira* juntamente com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP, fez quatro concertos de música popular brasileira, na Sala São Paulo, sob a regência do Maestro John Neschling. Em 2002 realiza sua primeira tournê nos Estados Unidos juntamente com a OSESP.



Figura 5 - Capa do CD da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e *Banda Mantiqueira*

O terceiro e último CD da *Banda Mantiqueira*, intitulado *Terra Amantiquira*, palavra que em tupi-guarani deu origem a palavra Mantiqueira, com provável significado de “local de precipitações abundantes” ou “local em que se originam as águas”, dirigido por Nailor Azevedo, foi gravado pela *Maritaca Produções Artísticas* ao vivo na sala Comep, em São Paulo, em Maio de 2004. Nesta produção destacam-se as músicas “Vovô Manuel”, composição de Nailor *Proveta* e a música a ser analisada nesta pesquisa, *Feminina*, composta por Joyce e arranjada por *Proveta*. Neste novo trabalho, Vinicius Dorin, sax alto, se integra a Banda substituindo Cacá Malaquias e Guello, percussão, se junta a Fred Prince e a seção rítmica da Banda.

Em 2006, a *Banda Mantiqueira* foi vencedora do Prêmio Tim de Música, melhor grupo instrumental e o disco “*Terra Amantiquira*” concorre ao Grammy Latino 2006 melhor disco instrumental.

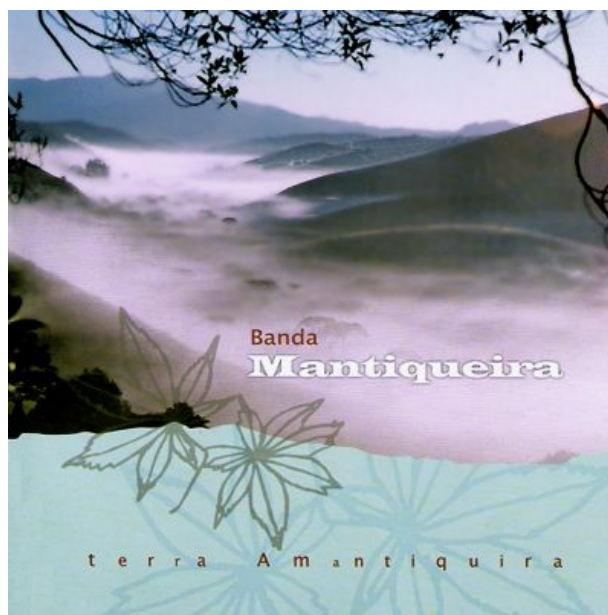


Figura 6 - Capa do CD *Terra Amantiquira*, terceiro CD da *Banda Mantiqueira*

2.0 A MÚSICA: *FEMININA*

2.1 A CANÇÃO

A canção *Feminina*¹³, composta pela cantora e compositora Joyce Silveira Moreno, conhecida apenas como Joyce, foi gravada originalmente em 1980 no álbum intitulado “Feminina”, que trouxe sucesso para a mesma e que teve músicas regravadas por nomes como Maria Bethânia, Milton Nascimento e Elis Regina. A *Bis Bossa Nova*, EMI, produziu um álbum duplo, intitulado, “Joyce”, constituído por coletâneas, e inseriu essa versão na faixa 03 do disco 1.

Os músicos participantes da gravação do álbum “Feminina” foram: Fernando Leoporce, Hélio Delmiro, Tutti Moreno, Mauro Senise, Gilson Peranzetta, Cláudio Guimarães, Paulo Guimarães, Hélius Vilela, Danilo Caymmi, Jorginho, Lizzie Bueno, Clarinha e Aninha.

2.2 O ARRANJO

O arranjo de *Feminina* foi realizado nos intervalos e nos horários de folga de *Proveta* durante uma turnê com a cantora Joyce em 2004 no Japão e gravado pela *Banda Mantiqueira* no terceiro álbum do grupo, intitulado “Terra Amantiquira”, através da *Maritaca Produções Artísticas* em maio de 2004 na *Sala Comep*, São Paulo.

Segundo *Proveta*, em entrevista à pesquisadora, a música foi selecionada para ser arranjada por ser muito rica ritmicamente, por possuir um caráter melódico com muitos saltos o que ajuda muito na proposta da música instrumental, além do fato de ter

¹³ Ver partitura em anexo 1.

tocado várias vezes com Joyce em formação de quinteto sendo portanto um desafio transcrever a espontaneidade do quinteto para a banda. Quando diz quinteto, *Proveta* refere-se à “Banda Maluca”¹⁴ que acompanha a cantora Joyce em apresentações.

Para o desenvolvimento do processo de arranjo, *Proveta* considera ter utilizado uma mistura de contrapontos rítmicos, melódicos, mais blocos harmônicos de naipes contra naipes. Utilizou também, em determinado momento, um solo de clarinete e pandeiro apoiados apenas pelos metais contrapontando com os saxofones sem a base, fato que considera um exercício muito difícil pois exige muita independência rítmica.

Em conversa informal com a pesquisadora afirma que para ele, este não é um arranjo que tenha um estilo definitivo, pois acredita que ele faça parte de um processo que ainda esteja amadurecendo e que para ele o arranjo ideal seria na realidade a melhor combinação possível do ritmo, da melodia, da harmonia, da tessitura, da forma. Continuando ele diz que deveríamos ter um conhecimento amplo que inclui, além das melodias do Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Jacób (do Bandolim), Garoto, também conhecer e experimentar arranjos feitos por eles. Por isso, em alguns momentos procura aplicar principalmente o contraponto do choro, embora consciente que ao mesmo tempo estamos vivendo com outras informações além dessas. Para ele, achar um bom equilíbrio seria então uma eterna busca do novo que mexe com o músico sem, entretanto, perder as bases¹⁵”

¹⁴ A “Banda Maluca” participou da gravação do CD, *Joyce Banda Maluca 2004*, gravado em 24 e 27 de janeiro de 2003 em São Paulo, no Estúdio Mosh, e do DVD, *Joyce ao vivo*, gravado em 2004. A banda é composta pelos seguintes músicos: Tutty Moreno, bateria; Rodolfo Stroeter, baixo acústico e baixo elétrico; Robertinho Silva, percussão; Teco Cardoso, sax e flauta e Nailor Azevedo Proveta, sax e clarinete.

¹⁵ Depoimento do próprio Proveta em conversa informal com a pesquisadora.

Os arranjos de *Proveta* são na sua grande maioria escritos em grade de regência, mas este excepcionalmente foi escrito a mão, em partes individuais e transpostas (ver anexo 2).

Proveta utiliza “letras de ensaio”, para facilitar a localização da partitura pelos músicos no ensaio, que se iniciam na letra A e vão até a letra X indicando o início de trechos diferentes e não a divisão das formas da música.

3.0 ANÁLISE APLICADA DE TÉCNICAS E RECURSOS NO ARRANJO

A tonalidade da gravação original é *lá maior* e o arranjo foi escrito um semitom tom acima. O ritmo, samba em 2/4, manteve-se o mesmo, mas com uma pequena alteração de andamento, pois, o original está em aproximadamente 120 bpm e o arranjo em aproximadamente 136 bpm.

Todos os trechos da partitura utilizados como exemplos abaixo se encontram em som real, ou seja, sem transposição.

3.1 Forma

Considerada um dos pilares da composição, a forma de uma canção designa sua estrutura geral e é determinada pela disposição de várias seções que constituem um todo¹⁶.

A canção original inicia-se com uma introdução¹⁷ de violão de 8 compassos e segue na forma AAB, com 8 compassos em cada parte, repetindo-se por duas vezes. Na terceira repetição desta forma, o improvisador inicia seu solo na parte B e posteriormente AA. Após o solo, o tema volta a ser exposto partindo da parte B e seguindo por AAB e AA. Neste último A ocorre uma variação com o acréscimo de 8

¹⁶ ALMADA, Carlos. p.101.

¹⁷ A introdução é um breve trecho de composição livre que estabelece e prepara a ambientação e o caráter da música que se seguirá. FERNANDES, Adail. *Curso de Arranjo e Orquestração na MPB e Jazz*. Prefeitura de Goiânia, Secretaria de Cultura. Esporte e Turismo: Kelps Gráfica e Editora.p. 56.

compassos. Para finalizar, a Coda¹⁸, que poderia também ser considerada como parte C, mas este termo foi escolhido por acontecer somente após várias repetições da forma AAB como última parte ou finalização da música com 16 compassos que se repetem diminuindo o volume até acabar (*fade out*).

Tabela 1: *Feminina*: forma da canção original

Intro	A	A	B	A	A	B	A	A	B
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.
	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Solo

A	A	B	A	A	B	A	A'	Coda	Coda
8	8	8	8	8	8	8	16	8	8
comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.	comp.
Solo	Solo	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema

A forma do arranjo de *Proveta* inicia-se com um solo de pandeiro nos quatro primeiros compassos. Os instrumentos de sopro começam sua execução no quinto compasso da introdução, com uma melodia não temática¹⁹, e que possui 22 compassos. A exposição do tema principal inicia-se na parte A, respectivamente no compasso 27 ao 42, com 8 compassos seguida por uma repetição de mais 8 compassos e para finalizar, 8 compassos da parte B que inicia-se no compasso 43 ao 50. Seguindo, a forma original, *Proveta* mantém o AAB e também inicia os solos, de

¹⁸ A última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo, ou forma padrão. Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

¹⁹ Aquela que não está baseada no tema principal propriamente dito, ou parte dele.

clarinete, nos compassos 67 ao 114 e saxofone tenor, no compassos 115 ao 162, na parte B, finalizando-os na parte A. Após a execução dos solos, o arranjador retorna a exposição do tema na parte B seguida de AA. O último trecho da parte A, nos compassos 171 ao 191, pode ser considerado uma variação pois a parte A é constituída por dezesseis compassos e neste trecho possui 20, ou seja, quatro compassos a mais. A melodia da variação é uma repetição dos quatro últimos compassos da parte A. A partir deste trecho, no compasso 192, inicia-se o trecho que foi considerado, na forma original, como Coda, com 16 compassos.

Na exposição da coda, ocorre uma variação, pois *Proveta* acrescenta oito compassos, respectivamente os compassos 208 ao 215, onde ocorre uma modulação da harmonia da Coda uma quarta justa acima, ou seja, passa de F7 para Bb7 e uma nova melodia é criada retornando a Coda com 8 compassos. Este trecho é inexistente na gravação original.

Após a Coda, *Proveta* adiciona um solo de primeiro trombone que é o único que não segue a forma da música. Principia-se com um *vamp*, no compasso 224, ou seja, um trecho de improvisação em forma livre, sem pré-determinação de quantidade de compassos, a critério do músico e com um só acorde, o de F7. Após esse solo livre, *Proveta* adiciona na partitura, no compasso 225, a indicação “*segue sob sinal*” que significa que o condutor, no caso ele próprio, dará um sinal para a entrada dos acompanhamentos, que ocorrem somente no mesmo acorde, F7/#9/13, com 32 compassos e por fim, uma terceira parte, do compasso 257 ao 292, com a harmonia da Coda, com 40 compassos.

Após o solo de primeiro trombone ocorre um retorno à harmonia da Coda, mas com uma nova melodia, nos compassos 293 ao 332, contendo, portanto, 40 compassos.

No compasso 333 inicia-se um solo de bateria constituído por 16 compassos sem nenhum acompanhamento considerado uma transição. Após o solo de bateria, como finalização do arranjo, ocorre uma repetição idêntica a introdução, nos compassos 335 ao 346 que são repetições dos compassos 7 ao 18 respectivamente.

Tabela 2: *Feminina*: forma do arranjo de *Proveta*

Intro	Intro	A	A	B	A	A	B	A	A	B
4 comp.	22 comp	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp
Solo Pand.	Entrada Metais	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Solo Clar.	Solo Clar.	Solo Clar.	Solo Clar.

A	A	B	A	A	B	A	A	B	A	A
8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.
Solo Clar.	Solo Clar.	Solo Tenor	Solo Tenor	Solo Tenor	Solo Tenor	Solo Tenor	Solo Tenor	Tema	Tema	Tema

B	A	A'	Coda	Coda	Ponte	Coda	Vamp	Nova Harm.	Nova Harm.	Coda
8 comp.	8 comp.	12 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	Livre	16 comp.	16 comp.	8 comp.
Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Novo Tema	Tema	Solo Tbn	Solo Tbn	Solo Tbn	Solo Tbn

Coda	Coda	Coda	Coda	Coda	Coda	Coda	Coda	Coda	Trans.	Coda2
8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	8 comp.	16 comp.	12 comp.
Solo Tbn	Solo Tbn	Solo Tbn	Solo Tbn	Tema	Tema	Tema	Tema	Tema	Solo Bat.	Tema

Comparando com a versão original, *Proveta* mantém a forma AAB, com os improvisadores iniciando seus solos sempre na parte B e com o tema principal retornando também no B. A diferença seria o acréscimo de mais um improvisador com uma repetição a mais da forma para cada um e a adição da ponte, solo de trombone, solo de bateria e final, após a coda.

3.2 Harmonia

Na grande maioria do arranjo, *Proveta*, mantém a mesma harmonia da gravação original fazendo somente algumas alterações.

Na introdução original, a cantora Joyce utiliza somente dois acordes, respectivamente o Imaj7 e o V7/4, que se repetem, enquanto no arranjo podemos notar uma nova harmonia, totalmente diferente, com 20 compassos que cadenciam para a harmonia da parte A. O trecho final do arranjo repete a nova harmonia da introdução também inexistente no original.

Nos quatro últimos compassos da parte A, respectivamente os compassos 55 ao 58, repetidos nos compassos 127 ao 130 e 175 ao 178, *Proveta* acrescenta uma

rearmonização, utilizando as cadências *F#7/#11/13*, *G7/4* e *G7/13*, *C7/4* e *C7/13*, *E7/#9* e *F7/#11/13*, com função de dominante, preparando para retornar à parte A.

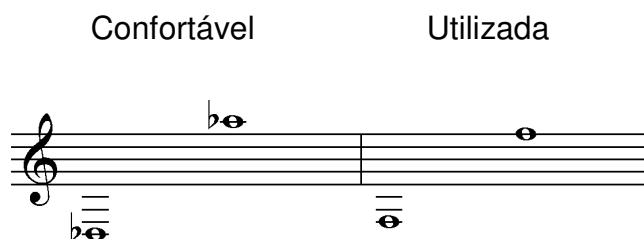
Como citado no capítulo anterior, *Proveta* modifica a harmonia do solo de primeiro trombone que se inicia no *vamp* somente com o acorde de *F7/#9/13*. Este fato não existe na gravação original onde os improvisos acontecem somente sobre a harmonia da música sem nenhuma alteração.

3.3 Tessitura

Em som real, foram selecionadas a nota mais grave e a mais aguda utilizada por *Proveta* e comparadas a extensão máxima confortável de cada instrumento no arranjo.

3.3.1 Saxofones

Sax Alto: afinado em *mib* sendo transposto de uma sexta maior acima da nota real.



Exemplo 1 - Tessitura Sax Alto

Sax Tenor: afinado em *sib* sendo transposto de uma nona maior acima.

Confortável

Utilizada



Exemplo 2 - Tessitura Sax Tenor

Sax Barítono: afinado em *mib* sendo transposto uma décima terceira acima.

Confortável

Utilizada



Exemplo 3 - Tessitura Sax Barítono

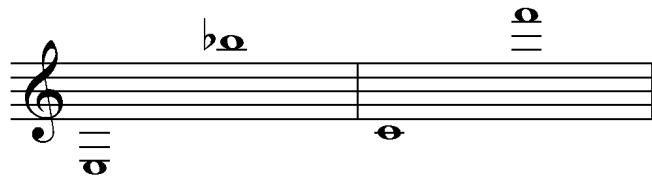
No arranjo, a extensão utilizada pelo naipe de saxofones que dispõe de extraordinária flexibilidade, executando com facilidade passagens rápidas, escalas, arpejos e saltos, faz parte do melhor registro de cada instrumento, sendo praticada com facilidade por qualquer instrumentista.

3.3.2 Trompetes

Instrumento afinado em *sib* sendo transposto uma segunda acima.

Confortável

Utilizada



Exemplo 4 - Tessitura Trompete

Os trompetes são considerados instrumentos muito versáteis, de grande agilidade e têm como ponto forte a precisão e a clareza no ataque das notas. Tal fato ocorre devido ao seu bocal que atua como uma espécie de amplificador de intensidade do fluxo de ar, posto em vibração pela ação dos lábios. A extensão do instrumento depende da habilidade do instrumentista que no agudo pode chegar até o *fá* utilizado no arranjo. Nesta região o timbre é muito *aberto e brilhante* e muito difícil de tocar.

3.3.3 Trombones

Como o arranjo foi escrito para um trombone de válvula (primeiro trombone) e um trombone de vara (segundo trombone) o trecho que trata dos trombones foi estendido. Ambos são oficialmente afinados em *sib*, porém, não são instrumentos transpositores, isto é, suas notas soam conforme são escritas, possuem a mesma tessitura, mas cada um tem características próprias. Uma das vantagens do trombone é o fato de não haver, entre as sonoridades de suas regiões, grandes diferenças de timbre, ou de, principalmente, capacidade dinâmica.

De todos os efeitos possíveis no trombone de vara o mais característico é o portamento, também conhecido como *slide*²⁰, devido à vara que desliza por todas as comas existentes entre duas notas e não cromaticamente, este é o único instrumento de sopro capaz de executar portamentos reais. Dessa forma o trombone de pisto torna-se impossibilitado de executar esse efeito com a mesma clareza.

Pelo mesmo fato citado anteriormente, o glissando pode ser considerado um efeito especial nos trombones de vara, comparado aos glissandos efetuados nas cordas.

Outros efeitos e recursos como articulações, o frulato, os trinos labiais são aplicáveis tanto para o instrumento de vara quanto para o de pisto.

O trombone de três válvulas, ou de pisto, apesar de muito menos difundido, tem um potencial musical próprio, em particular no jazz e na mpb. Segundo o arranjador Don Sebesky²¹ e Carlos Almada²² o trombone de pisto é, teoricamente, capaz de produzir os mesmos resultados que um trombone de vara, mas com uma grande diferença, menos força e potência, especialmente nos registros graves, fato que influi na preferência e na maior utilização do trombone de vara pelos músicos. Ao contrário da afirmação desses arranjadores, a análise realizada pela pesquisadora mostra que o trombone de pistos é perfeitamente capaz de executar qualquer trecho musical solicitado pelo arranjador com as mesmas condições que um trombone de vara, com exceção do *slide*.

Uma limitação causada pelo mecanismo de vara é a relativamente maior dificuldade de se executarem passagens rítmicas intensas, principalmente em andamentos rápidos, que obriguem alternâncias de notas pertencentes a posições

²⁰ Slide: deslizamento

²¹ SEBESKY, Don. p. 19.

²² ALMADA, Carlos. p. 190.

muito afastadas. Nesses casos, pode acabar ocorrendo uma falta de sincronia entre os movimentos da mão (posições) e da língua (articulações das notas), comprometendo a clareza da frase. Assim o trombone de pisto proporciona maior agilidade e vem sendo utilizado em estilos musicais caracterizados por andamentos rápidos e grande intensidade rítmica, como: orquestras de choro, de gafieira, bandas de frevo ou de bailes de carnaval.

Problemas de entonação são inerentes na combinação das válvulas e não estão presentes no sistema de varas. A afinação pode ser corrigida com movimentos delicados da vara.

Confortável

Utilizada



Exemplo 5 - Tessitura Trombone

Não existem grandes diferenças de timbres entre as sonoridades de suas regiões, contudo seus registros mais expressivos são o médio e o agudo que possuem um ataque preciso e uma sonoridade mais forte e brilhante. No arranjo a extensão utilizada é considerada cômoda para o instrumento o que depende da habilidade, da capacidade pulmonar e da embocadura do instrumentista.

No arranjo analisado, a partitura do primeiro trombone foi escrita sem nenhuma transposição no tema, mas a harmonia do solo foi transposta um tom acima com o objetivo de facilitar a execução do solo (ver anexo 3).

3.4 Dinâmica

Proveta designa em todo o seu arranjo a dinâmica que deve ser aplicada através de sinais indicativos, em sua maioria são encontrados *f* e *mf* nos temas principais e *mp*, *p* e *pp* nos acompanhamentos.

No trecho abaixo, como exemplo, podemos observar as indicações de dinâmica, nos compassos 35 ao 37, com o sinal *mf* para os saxofones alto e tenores e para o segundo trompete que executam o tema principal e com um *p* para o primeiro e terceiro trompetes que juntamente com os trombones executam o acompanhamento. Nos compassos 38 ao 42 encontramos um *mf* para a execução do tema principal nos trombones.

The image displays a musical score for a jazz ensemble, focusing on measures 35 through 42. The instruments listed on the left are S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). It also features performance instructions like *Soli* and *mp* with a crescendo hairpin. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 37 and the second starting at measure 38. The letter 'E' is positioned at the bottom left of the score.

E

Exemplo 6 - Dinâmica

3.5 Acompanhamento

O acompanhamento pode também ser encontrado com o termo *background*. Segundo Adail Fernandes²³, é uma importante técnica de contrastes que além de estabelecer um movimento unificador, deve fornecer a orientação tonal da melodia, os desenhos rítmicos e a pulsação que estabelece o grau de movimento subjacente da música. Trata-se de tudo aquilo que ocorre entre o solista (o primeiro plano) e a base rítmica (o terceiro plano). Pode, também, surgir em diferentes texturas e densidades e sua idéia principal deve ser muito clara, objetiva e determinada em relação ao desenvolvimento da música.

Basicamente existem três tipos de acompanhamento que serão abordados abaixo: o rítmico, o melódico e o harmônico.

3.5.1 Acompanhamento Rítmico

A função do acompanhamento rítmico é de delinear uma figuração rítmica contrastante, isto é, dar à melodia principal um acompanhamento mais articulado, percussivo, movimentado, enfatizando ritmicamente o caráter da passagem e o estilo musical. Sendo antes percussivo do que melódico, muitas vezes acaba não importando para o resultado geral quais notas farão parte de sua linha de ponta. Pode aparecer com função de enfatizar certas notas do tema, marcar finais de frases ou de partes e dar um sentido de “resposta” a melodia tocada anteriormente²⁴.

²³ FERNANDES, Adail. *Curso de Arranjo e Orquestração na MPB e Jazz*. Prefeitura de Goiânia, Secretaria de Cultura. Esporte e Turismo: Kelps Gráfica e Editora. p. 38.

²⁴ ALMADA, Carlos. p. 291.

No arranjo, os acompanhamentos rítmicos podem ser encontrados com diversas combinações de instrumentos e com muita frequência, totalizando 82 compassos e distribuídos em todas as partes da música. Este fato pode ser observado nos seguintes trechos: introdução: 6 compassos; parte A: 9 compassos; solo de clarinete: 14 compassos; solo de segundo tenor: 18 compassos; parte A: 2 compassos; coda: 3 compassos; ponte: 5 compassos; coda: 1 compasso; solo de primeiro trombone: 15 compassos; coda: 3 compassos e final: 2 compassos.

The image displays a musical score for measures 278, 279, and 280. The score is organized into two systems. The first system includes four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes five brass parts: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation. Measure 278 shows the vocal parts with a melodic line and the brass parts with a rhythmic accompaniment. Measure 279 shows the vocal parts with a melodic line and the brass parts with a rhythmic accompaniment. Measure 280 shows the vocal parts with a melodic line and the brass parts with a rhythmic accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each part.

Exemplo 7 - Acompanhamento Rítmico

3.5.2 Acompanhamento Melódico

A melodia principal vem acompanhada por uma outra, que lhe é totalmente subordinada nos aspectos intervalar, rítmico e motivico e que pode estar harmonizada em bloco ou em uníssono²⁵. Pode também, ser conhecida como “contracanto”, por ser a combinação de duas linhas melódicas, simultâneas e equivalentes, com divisões rítmicas diferentes, sobre a mesma harmonia: o “canto” e o “contracanto”. O contracanto pode vir na região mais grave ou mais aguda e, eventualmente, fazer cruzamentos.

Os acompanhamentos melódicos, no arranjo, podem ser encontrados com diversas combinações de instrumentos e com muita frequência, totalizando 191 compassos e distribuídos em todas as partes da música. Este fato pode ser observado nas seguintes compassos: introdução: 8 compassos; parte A: 2 compassos; parte B: 7 compassos; parte A: 9 compassos; solo de clarinete: 31 compassos; solo de segundo tenor: 21 compassos; parte B: 5 compassos; parte A: 8 compassos; ponte: 2 compassos; coda: 8 compassos; solo de primeiro trombone: 68 compassos; coda: 10 compassos e final: 4 compassos.

No exemplo abaixo, observamos os acompanhamentos melódicos, no solo de segundo tenor, nos seguintes compassos: 139 e 140 nos tenores; 140 no segundo e terceiro trompetes, juntamente com o primeiro trombone e o barítono; 141 no primeiro e segundo trompetes; 142 nos tenores e metais; 143 nos saxofones; 144 no segundo e terceiro trompetes e primeiro trombone e compasso 146 em todos os sopros:

²⁵ ALMADA, Carlos. p. 281.

The musical score for Example 8 consists of two systems of staves. The first system includes four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes five instrumental parts: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score covers measures 139 to 146. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal parts feature melodic lines with various ornaments and dynamics. The instrumental parts provide harmonic support with sustained notes and melodic fragments.

Exemplo 8 - Acompanhamento Melódico

3.5.3 Acompanhamento Harmônico

O acompanhamento que é constituído pelo que se costuma chamar de “acordes de sustentação”, também conhecidos como “cortina harmônica” ou “cama” é considerado um acompanhamento harmônico. De uma maneira geral, trata-se de um acompanhamento essencialmente harmônico e com notas longas²⁶.

²⁶ ALMADA, Carlos. p. 289.

Este tipo de acompanhamento pode ser encontrado somente em cinco trechos do arranjo, nos seguintes compassos: na parte A, 31 ao 34, no barítono e segundo trombone, 39 ao 42, nos tenores coda: 196 ao 203 no segundo tenor, barítono e trombones e ponte: 208 ao 211 nos saxofones e coda: 220 ao 223 nos saxofones alto, tenores, trompetes e segundo trombone.

The musical score for Example 9 shows the harmonic accompaniment for measures 196 to 203. The score is written for the following instruments:

- S. Alto
- S. Tenor 1
- S. Tenor 2
- S. Barit.
- Tpt. 1
- Tpt. 2
- Tpt. 3
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Bat. e Perc.
- Gtr.
- Baixo

The Gtr. and Baixo parts show a sequence of chords for measures 196 to 203:

Measure	Chord
196	F ⁹ ₇
197	F ⁷ ₉
198	Fm ⁹
199	F ⁷ ₉
200	F ⁹ ₇
201	F ⁷ ₉
202	Fm ⁹
203	F ⁷ ₉

Exemplo 9 - Acompanhamento Harmônico

3.6 Articulação

As articulações²⁷ indicadas durante todo o arranjo são: um v na horizontal “>” que indica um ataque potente sobre a nota e com sustentação da duração, um v invertido “^” que indica um ataque potente, vigoroso, com força e de curta duração sobre a nota, o *legato*²⁸ ou *tenuto* “-” indicando ao músico, por um traço na horizontal, que deve ser executado o real valor da nota sem acentuar e o *staccato*²⁹ “.”, sobre as notas, indicando que a nota deve ser tocada com uma curta duração, menor do que a escrita, sem força e nem potência.

Sua utilização ocorre com muito mais freqüência em acompanhamentos do que nas melodias do tema principal. Esse fato pode ser facilmente notado, pois, na exposição das melodias do tema, este recurso é empregado somente em dois trechos: na parte B, compassos 43 ao 50, nos trompetes e na parte A, compassos 59 ao 61, em todos os sopros que serão respectivamente repetidos nos compassos 163 ao 170 e 179 ao 181. Este fato pode ser observado no exemplo abaixo:

²⁷ A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral. Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

²⁸ Termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; o oposto de *staccato*. Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

²⁹ Diz-se de uma nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente *Marcato*, mas o oposto de *Legato*. O *staccato* é notado com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha. Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

The image displays a musical score for Example 10, focusing on articulation in the vocal and instrumental parts. The score is written for four vocal parts (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.) and five instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score spans measures 43 to 50. The vocal parts are marked with *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo) dynamics. The instrumental parts, particularly the brass, feature numerous articulation markings, including accents, staccato marks, and slurs, indicating a rhythmic and articulated performance. A box labeled 'B' is present above measure 43.

Exemplo 10 - Articulação no Tema

As indicações de articulação acontecem com muita frequência nos acompanhamentos rítmicos, nas mais variadas combinações de instrumentos. Foram encontradas em 67 compassos do arranjo.

Exemplo: abaixo, notamos as articulações nos metais, que executam um acompanhamento rítmico, nos compassos 15 ao 18, na introdução:

15 16 17 18

B♭ Tpt. 1 *mf* *f*

B♭ Tpt. 2 *mf* *f*

B♭ Tpt. 3 *mf* *f*

Tbn. 1 *mf* *f*

Tbn. 2 *mf* *f*

Exemplo 11 - Articulação no Acompanhamento Rítmico

No acompanhamento melódico podemos encontrar indicações de articulações, nas mais variadas combinações, também com bastante freqüência. No arranjo, foram encontrados em 79 compassos.

Exemplo: no acompanhamento melódico, podemos notar as articulações nos compassos 67 ao 70, executado primeiramente pelos saxofones e seguido dos metais:


Solo - Clarinet

The musical score displays measures 67 through 70. The vocal parts (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.) and instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2) are shown. The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Exemplo 12 - Articulação no Acompanhamento Melódico

No acompanhamento harmônico não foi encontrada nenhuma indicação de articulação.

3.6.1 Glissando

A técnica conhecida como *glissando*³⁰ é utilizada para indicar uma “*queda*” ou uma “*ascensão*”, representada por uma linha ondulada,  partindo da nota a ser executada, descendentemente ou ascendentemente, sem nota determinada para acabar. Para evitar confusão, o efeito desejado deve ser claramente indicado. Carlos

³⁰ Um efeito deslizante; a palavra, pseudo-italiana, vem do francês *glisser*, “deslizar”. Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

Almada³¹ considera esta técnica muito eficaz, em especial se tocada em inícios e finais e frases e por mais de dois instrumentos o que é o caso deste trecho.

O glissando é utilizado por *Proveta*, somente em 7 trechos do arranjo, respectivamente, nos seguintes compassos: parte A: 66 nos metais e barítono; solo de clarinete: 73 em todos os sopros, 90 em todos os sopros, 99 nos metais, 107 em todos os sopros, 114 em todos os sopros; ponte: 214 nos saxofones e trompetes.

Exemplo: abaixo, podemos notar a indicação de glissando no compasso 66 no saxofone barítono e nos metais.

The image shows a musical score for six instruments: S. Barit., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. A glissando is indicated by a diagonal line through the notes in measure 66 for all instruments. The score is written for measures 66 to 69.

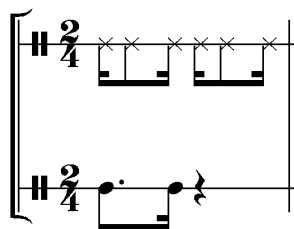
Exemplo 13 - Glissando

3.7 Divisão Rítmica

A característica principal da divisão rítmica dos acompanhamentos no arranjo escrito por *Proveta* está baseada em elementos extraídos dos ritmos tradicionais, maxixe, polca e choro, antecessores ao samba, os quais as principais células rítmicas podem ser visualizadas abaixo:

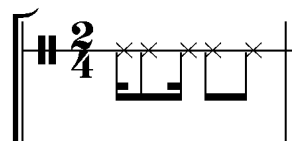
³¹ ALMADA, Carlos. p. 183.

a) Maxixe:



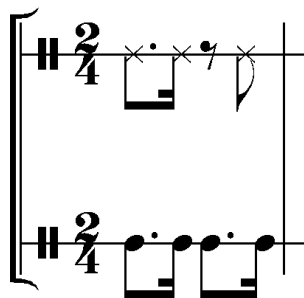
Exemplo 14 - Ritmo Maxixe

b) Polca:



Exemplo 15 - Ritmo Polca

c) Chôro:

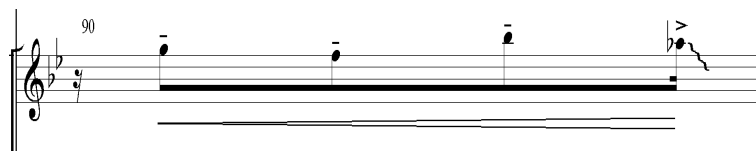


Exemplo 16 - Ritmo Chôro

Podemos entender como ritmo sincopado aquele que é contraposto ao ritmo regular. Alguns estudiosos preferem substituir a palavra síncopa por articulação contramétrica (segundas e quartas semicolcheias) e o ritmo regular por cométrico (primeiras e terceiras semicolcheias). Em uma passagem musical, onde aparecerem as quatro semicolcheias e os acentos estiverem localizados nas síncopas, a frase será considerada contramétrica. Nesta dissertação ambos os termos citados anteriormente

poderão ser empregados. Abaixo podemos visualizar um exemplo de cometricidade e contrametricidade³².

a) Contrametricidade, síncopa, ritmo irregular:



Exemplo 17 - Contrametricidade

b) Cometricidade, ritmo regular:



Exemplo 18 - Cometricidade

Fundamentado na contrametricidade do samba e dos ritmos tradicionais, *Proveta* empregou em pouquíssimos casos as resoluções dos acordes nas primeiras e terceiras semicolcheias dos compassos utilizando, então, a síncopa. Essa afirmação pode ser constatada, nos acompanhamentos rítmicos, em 92 compassos, o que constitui a grande maioria dos acompanhamentos rítmicos do arranjo.

No trecho abaixo, podemos observar, nos metais, a execução dos ataques rítmicos nas segundas e quartas semicolcheias, nos compassos 268 ao 272:

³² SANDRONI, Carlos. p. 19.

The musical score for Example 19 consists of two systems of staves. The first system includes four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes five instrumental parts: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The measures are numbered 268 through 272. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score shows the division of rhythm in the accompaniment, with specific notes and rests marked for each instrument and voice part. The vocal parts have lyrics written below them, and the instrumental parts have specific notes and rests marked for each measure.

Exemplo 19 - Divisão Rítmica no Acompanhamento Rítmico I

Desta forma, a resolução dos acordes na primeira semicolcheia do compasso ocorre, no acompanhamento rítmico, somente em 3 ocasiões, respectivamente, nos compassos: 26 no barítono, terceiro trompete e trombones; 34 no primeiro e terceiro trompetes, 106 nos metais;

Este fato pode ser observado no trecho abaixo, no compasso 26, no saxofone barítono, no terceiro trompete e nos trombones.

Soli c/ Trompete 2

26

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Soli c/ Alto Sax

Exemplo 20 - Divisão Rítmica no Acompanhamento Rítmico II

Já no acompanhamento melódico, a execução dos ataques rítmicos ocorre na mesma proporção, na contrametricidade e na cometricidade, incidindo, respectivamente em 94 compassos contra 95. Apesar deste fato, o acompanhamento melódico mantém as mesmas características do rítmico, pois além da grande maioria das frases iniciar-se, e ou, finalizar-se, nas segundas e quartas semicolcheias, os acentos encontram-se nas síncopas ocorrendo, portanto, a sensação de ausência estabilidade rítmica onde as *cabeças* são empregadas como uma passagem, um caminho para a síncopa, característica do samba.

No exemplo abaixo, podemos confirmar a afirmação feita anteriormente, com o saxofone barítono e os trombones, nos compassos 19 ao 22, executando um acompanhamento melódico nas segundas e quartas semicolcheias:

The image displays a musical score for measures 19 through 22. The score is divided into two systems. The first system includes four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes four instrumental parts: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, and Tbn. 1, followed by Tbn. 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the instrumental parts provide a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each part.

Exemplo 21 - Divisão Rítmica no Acompanhamento Melódico I

A seguir, também como exemplo, encontramos, o primeiro tenor e o barítono, nos compassos 127 ao 129, executando um acompanhamento melódico nas primeiras e terceiras semicolcheias:

Exemplo 22 - Divisão Rítmica no Acompanhamento Melódico II

No acompanhamento harmônico, a divisão rítmica, ocorre somente nas primeiras semicolcheias, evitando, portanto, a aplicação das segundas e quartas semicolcheias, fato que não teria sentido devido ao objetivo desse tipo de acompanhamento.

O exemplo abaixo demonstra o acompanhamento harmônico, nos compassos, 208 ao 211, executado, nas *cabeças*, pelos saxofones:

Exemplo 23 - Divisão Rítmica no Acompanhamento Harmônico

3.8 Uníssono e oitavas

Proveta utiliza com bastante frequência o recurso conhecido como melodia em uníssono³³ ou melodia oitavada que são consideradas consonâncias perfeitas. Para Don Sebesky³⁴, a textura de uma linha uníssona, também chamada de dobramento, é utilizada com função de enfatizar uma determinada passagem melódica e varia de acordo com o número de instrumentos participantes podendo tornar-se mais unificado a cada voz adicional. Esses dobramentos são muito usados quando se deseja enfatizar uma determinada passagem melódica. Este recurso é particularmente visível nos saxofones os quais geralmente são utilizados no sentido “horizontal” devido ao seu caráter melódico, qualidade bastante explorada.

No arranjo, da utilização da linha uníssona, na exposição do tema, foi encontrada em 127 compassos, com várias combinações de instrumentos.

Exemplo: exposição do tema, realizada pelos saxofones, na parte A da música, nos compassos 30 ao 34:

³³ Uníssono: O “intervalo” entre duas notas idênticas em altura; a execução simultânea de uma parte polifônica por mais de um interprete ou grupo de intérpretes, seja em altura idêntica, seja à oitava (em uníssono). Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

³⁴ SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Sherman Oaks, CA: Alfred Publishing Co., 1984. p. 47.

Exemplo 24 - Exemplo de Uníssono e Oitavas no Tema

Já no acompanhamento rítmico, o uso do uníssono, ocorre somente durante os solos e nunca durante a exposição do tema. Este fato, totaliza somente 10 compassos durante todo o arranjo que foram distribuídos da seguinte forma: solo de clarinete: 3 compassos; solo de segundo tenor: 2 compassos e solo de primeiro trombone: 5 compassos.

Exemplo: solo de clarinete, compasso 94, nos trompetes e barítono:

Exemplo 25 - Uníssono e Oitavas no Acompanhamento Rítmico

No acompanhamento melódico encontramos a linha uníssona, nas mais variadas combinações de instrumentos, com mais frequência, totalizando 114 compassos do que foram distribuídas por todas as partes da música, como podemos observar: introdução: 6 compassos; parte A: 6 compassos; parte B: 7 compassos; parte A: 1 compasso; solo de clarinete: 21 compassos; solo de segundo tenor: 12 compassos; parte B: 3 compassos; parte A: 3 compassos; ponte: 2 compassos; coda: 7 compassos e solo de primeiro trombone: 36 compassos.

Exemplo: solo de clarinete, compassos 84 ao 90, nos tenores;

The image displays a musical score for four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The score covers measures 84 through 90. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The S. Alto part is mostly silent, with a double bar line in measure 86. The S. Tenor 1 and S. Tenor 2 parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The S. Barit. part provides a bass line, starting with a piano (*p*) dynamic in measure 85. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Exemplo 26 - Uníssono e Oitavas no Acompanhamento Melódico

No acompanhamento harmônico, foram encontradas duas ocorrências do emprego da linha uníssona, nos compassos 39 ao 42, demonstrados no exemplo abaixo, e 220 ao 223.

The musical score shows four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measures 39 and 40 are rests for all parts. In measure 41, all parts enter with a half note. In measure 42, they continue with a quarter note, marked *mp*. The S. Tenor 1 and S. Tenor 2 parts have a slur over measures 41 and 42.

Exemplo 27 - Uníssonos e Oitavas no Acompanhamento Harmônico

3.9 Harmonização em bloco

A escrita em bloco é uma das técnicas mais utilizadas em orquestração e adapta-se às peculiaridades de qualquer instrumentação. Trata-se de aberturas³⁵ de acordes, que para Carlos Almada, são conhecidas como técnica de *solí*³⁶ que consiste em utilizar harmonizações de melodias, ou seja, a distribuição das notas de modo a formar um acorde³⁷ e pode ocorrer a partir de duas vozes. A melodia principal da música, ao ser harmonizada em bloco, freqüentemente deve ficar com a voz mais aguda que tende a soar mais destacadamente, porém algumas situações especiais podem permitir uma alteração em relação ao procedimento convencional como é o caso

³⁵ O termo abertura também pode ser substituído por disposição, posição, distribuição ou *voicing*.

³⁶ Soli, literalmente, é o plural de solo, palavra italiana que significa “só”, mas na linguagem musical seria mais apropriada a definição de “conjunto ou grupo de solistas”. ALMADA, Carlos. p. 100.

³⁷ De uma maneira geral, o termo acorde em música é definido como um conjunto de sons que se executa simultaneamente ou também uma combinação de dois ou mais intervalos harmônicos³⁷. ALMADA, Carlos. p. 133.

de timbres diferentes ou de uma melodia muito familiar ao ouvinte que torna-se reconhecível até mesmo na voz mais grave.

Existe uma técnica de escrita em bloco, talvez a menos usada pelos arranjadores, conhecida como *escrita linear* ou *linear writing*, a qual não submete as suas vozes ao determinismo vertical sugerido por acordes preestabelecidos, mas expõe-nas como linhas simultâneas decorrentes das escalas desses acordes que resultam em blocos ocorrentes, onde o primeiro plano é a melodia principal.

Segundo Joel Oliveira, a técnica de arranjo linear não despreza a harmonia ou os acordes, porém dá maior prioridade à construção das linhas com as notas das escalas em detrimento de uma sonoridade vertical construída estritamente com as notas do acorde. A escuta de um trecho construído sob os critérios da técnica de arranjo linear é definitivamente horizontal.

Essa técnica já foi utilizada algumas vezes por *Proveta* e apesar de ser baseada em inúmeras regras, diferentes para cada caso, ele a considera uma técnica impressionante, que soa muito bem e onde o arranjador deve exercitar o tempo todo, em como fazer sua melodia ser ecoada da melhor forma possível.

Mesmo admirando muito o resultado obtido com a técnica da escrita linear, *Proveta* aplica os padrões normais de distribuição de acordes para os naipes da *Big Band*, pois pensa mais ritmicamente, ou seja, verticalmente do que horizontalmente.

Em todas as técnicas de harmonização em bloco que serão citadas abaixo, pode ocorrer a substituição das notas do acorde por tensões disponíveis³⁸ devido a uma boa condução de vozes e ao enriquecimento harmônico.

³⁸ Tensões Disponíveis no atual jargão técnico da música popular tem o mesmo sentido da palavra dissonância que é evitado devido às conotações que lhe são pejorativamente atribuídas. A valoração das notas mudou muito e o termo tensão disponível é aceito com maior facilidade. O uso das chamadas dissonâncias está normatizado e estabelecido, os acordes já pressupõem sua aparição, e de tão subentendidas, mesmo quando não indicadas, as Tensões são utilizadas sem maiores restrições.

3.9.1 Posição fechada

A harmonização em bloco, distribuída em posição fechada, significa que as notas do acorde estão dispostas umas próximas das outras, ou seja, partido da voz mais aguda ou superior, que é aquela que o ouvido tende a reconhecer como melodia sem, contudo separar o baixo do restante do acorde distribui-se as vozes de modo que não ocorre omissão de nenhuma nota do acorde e no âmbito de uma oitava. Quando a nota mais aguda é uma tensão harmônica, esta deve ser considerada como uma substituta da nota do acorde imediatamente abaixo dela, procedendo-se a seguir, a harmonização de forma convencional. Para Henry Mancini³⁹ e Don Sebesky⁴⁰, o bloco em posição fechada e em oitavas é considerada uma das melhores sonoridades a serem atingidas nos sopros.

Como pode ser constatada abaixo, a harmonização das vozes em posição fechada é o tipo de abertura mais utilizada por *Proveta* no arranjo, tanto na exposição do tema quanto nos acompanhamentos.

A posição fechada pode ser encontrada, na exposição do tema, em 50 compassos e em diversas combinações de instrumentos.

Exemplo: coda, compassos 312 ao 315 nos metais e 316 nos saxofones:

(FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. p. 17). As tensões disponíveis no acorde dominante são: 9, b9, #9, #11, 13, b13. É importante ficar claro que o uso de tensões, mesmo que sem restrições, pode mudar a sonoridade e o “colorido” do acorde, variando sua consonância.

³⁹ MANCINI, Henry. *Sounds & Scores*. Londres. Wise Publications, 1980. p. 100.

⁴⁰ SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Sherman Oaks, CA: Alfred Publishing Co., 1984. p. 13.

312 313 314 315 316

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat. e Perc.

Gtr.

Baixo

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

F_7^9 F_7^{13} F_{m9} F_7

Exemplo 28 - Posição Fechada no Tema

No acompanhamento rítmico, a abertura em posição fechada também ocorre com bastante freqüência e pode ser constatada em 57 compassos, em várias combinações de instrumentação.

Exemplo: solo de segundo tenor, compassos 155 e 157 nos metais e barítono:

155 156 157

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat. e Perc.

Gtr.

Baixo

155 156 157

$B\flat 7^+_4$ F^9_7 $B\flat 9^6$

$B\flat 7^+_4$ F^9_7 $B\flat 9^6$

Exemplo 29 - Posição Fechada no Acompanhamento Rítmico

No acompanhamento melódico, a posição fechada é encontrada em 28 compassos com as mais diversas combinações de instrumentação.

Exemplo: solo de clarinete, compasso 100, 104 e 106 nos saxofones:

The musical score is organized into systems. The first system includes S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The third system includes Bat. e Perc. The fourth system includes Gtr. and Baixo. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into measures 100 through 106. Measures 100, 101, and 102 are marked with a double slash, indicating a break or a specific performance instruction. Measures 103 through 106 show the melodic lines for the saxophones and the harmonic support from the brass and rhythm sections. The guitar and bass parts are also shown, with specific chord voicings indicated above the notes.

Chord voicings for Guitar and Bass:

Measure	Guitar Chord	Bass Chord
100	F $\frac{9}{4}$	F $\frac{9}{4}$
101	B \flat $\frac{6}{9}$	B \flat $\frac{6}{9}$
102	(Double slash)	(Double slash)
103	F $\frac{4}{7}$	F $\frac{4}{7}$
104	F7	F7
105	Fm7	Fm7
106	F $\frac{7}{9}$	F $\frac{7}{9}$

Exemplo 30 - Posição Fechada no Acompanhamento Melódico

No acompanhamento harmônico, encontramos a posição fechada em dois trechos, respectivamente nos seguintes compassos: coda: 196 ao 203 no segundo tenor, barítono e trombones e ponte: 208 ao 211 nos saxofones.

Exemplo: compassos 196 ao 203 no segundo tenor, barítono e trombones;

196 197 198 199 200 201 202 203

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat. e Perc.

Gtr.

Baixo

196 F_7^9 197 F_9^7 198 F_{m9} 199 F_9^7 200 F_7^9 201 F_9^7 202 F_{m9} 203 F_9^7

F_7^9 F_9^7 F_{m9} F_9^7 F_7^9 F_9^7 F_{m9} F_9^7

Exemplo 31 - Posição Fechada no Acompanhamento Harmônico

3.9.2 Posição aberta: *Drop 2*

A harmonização em posição aberta é aquela em que ocorre o deslocamento de alguma das vozes, ultrapassando o limite de uma oitava. O termo *to drop* em inglês significa “cair” e pode também ser encontrado como “ajuste de oitava”.

No exemplo abaixo podemos visualizar uma abertura de *drop 2* executada pelos saxofones, no compasso 293, sobre o acorde de F4/7. A abertura partiu da nota *fá* e se estivesse na posição fechada, a próxima nota seria a nota *mi* que foi posicionada uma oitava abaixo, sendo então, executada pelo barítono:



Exemplo 32 - Exemplo de *Drop 2*

Na harmonização aberta, definida por *drop 2*, consiste em deslocar ou “jogar” a segunda voz, em espaçamento fechado, uma oitava abaixo, fazendo, portanto, um ajuste de oitava-2 .

O *drop 2* aparece com muito menos frequência do que a posição fechada e na exposição do tema, pode ser encontrado em 29 compassos, executados com as mais diversas combinações de instrumentação.

Como exemplo podemos observar os compassos 295 ao 297 nos saxofones:

The musical score for measures 295 to 297 is as follows:

- Saxophones (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.):** All parts start with a forte (*f*) dynamic. Measures 295 and 296 feature a *drop 2* voicing. In measure 297, the parts conclude with various articulations including accents and slurs.
- Trumpets (Tpt. 1, 2, 3):** Measures 295 and 296 are marked with whole rests. In measure 297, they play a melodic line starting on a dotted quarter note.
- Tubas (Tbn. 1, 2):** Measures 295 and 296 are marked with whole rests. In measure 297, they play a melodic line starting on a dotted quarter note.
- Bat. e Perc. (Bass and Percussion):** The staff is empty for all three measures.
- Gtr. (Guitar):** The staff is empty for all three measures.
- Baixo (Bass):** The staff is empty for all three measures.
- Chord Progression:**
 - Measure 295: F_{m9}
 - Measure 296: $F7$
 - Measure 297: F^4_7

Exemplo 33 - Exemplo de *Drop 2* no Tema

A harmonização em *drop 2* acontece, nos acompanhamentos rítmicos, nas mais variadas combinações de instrumentos em 8 compassos do arranjo.

Exemplo: solo de segundo tenor, compasso 136 e 138 nos metais;

The musical score is organized into systems. The first system includes vocal parts (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.) and brass parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2). The second system includes percussion (Bat. e Perc.), guitar (Gtr.), and bass (Baixo). The score is divided into measures 136, 137, and 138. In measure 136, the vocalists have a solo, and the brass instruments provide accompaniment. In measure 137, the vocalists continue their solo, and the brass instruments provide accompaniment. In measure 138, the vocalists have a solo, and the brass instruments provide accompaniment. The guitar and bass parts show a 'Drop 2' harmonic structure with chords F9, Fm9, Cm7, and F13/9.

Exemplo 34 - *Drop 2* nos Acompanhamentos Rítmicos

No acompanhamento melódico encontramos a abertura *drop 2* em 14 compassos, nas mais diversas combinações de instrumentos.

Exemplo: compasso 72 no segundo e terceiro trompetes e primeiro trombone e 74 nos tenores

The musical score for Example 35 shows measures 72, 73, and 74. The key signature is B-flat major. The score includes parts for S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bat. e Perc., Gtr., and Baixo. The score illustrates a 'drop 2' technique in the accompaniment.

Measures 72, 73, and 74 are marked above the staves. The Gtr. and Baixo parts show the following chords:

- Measure 72: D_{b7}^{13}
- Measure 73: $Gm9/C$
- Measure 74: F_{b7}^{13}

Exemplo 35 - *Drop 2* nos Acompanhamentos Melódicos

No acompanhamento harmônico, o *drop 2* ocorre uma única vez, na coda, nos compassos 220 ao 223 nos trompetes e segundo trombone exemplificados abaixo:

The musical score illustrates the 'Drop 2' harmonic technique across various instruments in measures 220 through 223. The instruments shown are S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bat. e Perc., Gtr., and Baixo. The key signature consists of two flats. Measures 220, 221, and 222 show sustained notes with a crescendo hairpin. Measure 223 features a 'drop 2' chord with a decrescendo hairpin. The guitar and bass parts indicate the following chord progression: F_9^9 in measure 220, F_9^7 in measure 221, Fm_9 in measure 222, and F_9^7 in measure 223.

Exemplo 36 - *Drop 2* nos Acompanhamentos Harmônicos

3.9.3 Posição aberta: *Drop 3*

Assim como no *drop 2*, a posição aberta de bloco conhecida como *drop 3*, trata-se do mesmo processo, mas desta vez com uma “queda” da terceira nota do acorde, ou seja, esta passa a se posicionar uma oitava a baixo do que seria na posição fechada ocorrendo, portanto, um ajuste de oitava-3.

No exemplo abaixo, podemos visualizar a abertura *drop 3*, no compasso 280, no acorde de F4/7 onde *Proveta* inicia a abertura com a nota *ré*, seguindo com *si* no segundo trompete e jogando o *lá*, que é a terceira nota do acorde, uma oitava abaixo, no segundo trombone.

The image displays a musical score for Example 37 - Drop 3, specifically measure 280. The score is written for four staves, arranged in two systems of two staves each. The top system consists of two treble clef staves, and the bottom system consists of two bass clef staves. The key signature is one flat (B-flat). The measure number '280' is written above the first staff of the top system and above the first staff of the bottom system. The notation shows a drop 3 chord. In the top system, the first staff has a quarter note G4 (G) with an accent, followed by a quarter rest. The second staff has a quarter note Bb4 (Bb) with an accent, followed by a quarter rest. In the bottom system, the first staff has a quarter note F4 (F) with an accent, followed by a quarter rest. The second staff has a quarter note Ab4 (Ab) with an accent, followed by a quarter rest. The measure ends with a double bar line.

Exemplo 37 - *Drop 3*

Pode ser encontrada, na exposição do tema, somente em dois trechos, respectivamente: na introdução, no compasso 18, e no final, no compasso 346, em ambos os trechos executadas pelos saxofones, no segundo e terceiro acordes do compasso.

18

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat. e Perc.

Gtr.

Baixo

B7alt

B7alt

Exemplo 38 - *Drop 3* no Tema

No acompanhamento só é utilizada no solo de primeiro trombone, no compasso 280 em um acompanhamento rítmico.

The musical score is for a jazz ensemble. It features the following parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bat. e Perc., Gtr., and Baixo. The key signature is Bb and Eb. Measure 280 is highlighted with a bracket above the first four staves. The first trombone (Tbn. 1) has a solo in measure 280. The guitar (Gtr.) and bass (Baixo) parts show chords F7 11+ 9 and F9.

Exemplo 39 - *Drop 3* nos Acompanhamentos Rítmicos

3.9.4 Posição aberta: *Drop 2 e 4*

Na posição aberta, conhecida como *drop 2 e 4*, ocorre a “queda” da segunda e da quarta notas, ou seja, ambas passam a se posicionar uma oitava abaixo do que seria na posição fechada, ocorrendo, portanto, um ajuste de oitava-2 e 4. Essa abertura só pode ser encontrada uma vez, na coda, no compasso 326, executada na exposição do tema, pelos saxofones. Como podemos observar, no exemplo abaixo, que na posição *drop 2 e 4*, partindo da nota *dó*, enquanto que, em posição fechada a disposição das notas seria *dó, lá, sol bemol e mi bemol*, notamos que a segunda nota, *lá* e a quarta nota, *mi bemol*, foram distribuídas uma oitava abaixo, respectivamente no segundo tenor e no barítono.

The image displays a musical score for Example 40, illustrating a 'Drop 2 and 4' voicing. The score is organized into two systems of staves. The first system includes staves for S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes staves for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. Below these are staves for Bat. e Perc., Gtr., and Baixo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 326 is highlighted. In this measure, the saxophones play a four-note chord. The notes are: S. Alto (D4), S. Tenor 1 (A3), S. Tenor 2 (G3), and S. Barit. (F3). This voicing is a 'drop 2 and 4' from the closed position of D4, A4, G4, and F4. The notes A4 and G4 have dropped an octave to A3 and G3, respectively. The guitar and bass parts are marked with F13(9) chords. The percussion part is marked with a single note.

Exemplo 40 - *Drop 2 e 4*

3.9.5 Cluster

Cluster, o termo em inglês significa “cacho” e trata-se de uma estrutura supercerrada, ou seja, é a organização das notas disponíveis na escala do acorde em segundas superpostas ou adjacentes. Pode ser considerado denso devido a proximidade física das notas: intervalos de segunda maior e menor cujos harmônicos são acusticamente pouco afins, o que cria uma sensação de “estranheza” aos ouvidos acostumados com a distribuição das notas em terças. Essa técnica é empregada somente na coda em 4 trechos, respectivamente nos seguintes compassos: 295 nos metais, 299 e 301 nos trombones, 308 ao 311 nos saxofones alto e tenores, exemplificado abaixo, e 324 ao 327 nos metais.

The musical score for Example 41 - Cluster is presented across 11 staves, grouped into four systems. The first system includes S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The third system includes Bat. e Perc., Gtr., and Baixo. The score is divided into measures 308, 309, 310, and 311. The saxophone section (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.) plays a cluster of notes in measure 308, which then transitions into a sustained chord in measures 309, 310, and 311. The brass section (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2) plays a sustained chord in measure 308, which then transitions into a sustained chord in measures 309, 310, and 311. The percussion section (Bat. e Perc.) plays a sustained chord in measure 308, which then transitions into a sustained chord in measures 309, 310, and 311. The guitar (Gtr.) and bass (Baixo) sections play a sustained chord in measure 308, which then transitions into a sustained chord in measures 309, 310, and 311. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Exemplo 41 - *Cluster*

3.9.6 *Spread*

A técnica conhecida como *spread* segue uma lógica diferente dos espaçamentos abordados anteriormente. Sua principal característica é o fato de a voz mais grave da harmonização ser, obrigatoriamente, a fundamental do acorde, o baixo pedido na cifragem. O motivo é que, por ser bem grave, a melodia principal poderia chocar-se com a linha do baixo, caso tocasse notas diferentes. As demais vozes geralmente são distribuídas de maneira mais aberta possível. O *spread* é empregado em passagens que peçam “profundidade” e um reforço no grave.

Podemos observar o emprego desta técnica em 20 compassos do arranjo com as mais diversas combinações de instrumentos.

Exemplo: compassos 320 ao 323 no segundo trombone:

The image displays a musical score for measures 320 through 323. The instruments listed on the left are S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit., Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Thn. 1, Thn. 2, Bat. e Perc., Gtr., and Baixo. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score illustrates the 'spread' technique, where the lowest voice (the second trombone) plays the fundamental of the chord, and the other voices are distributed as widely as possible. The chords for measures 320, 321, 322, and 323 are F7, F7(9), F13(9), and Fm9, respectively. The second trombone (Thn. 2) is specifically highlighted in the example, showing its role in playing the fundamental of each chord.

Exemplo 42 - *Spread*

3.9.7 Uso exclusivo de tensões

Em alguns trechos do arranjo, *Proveta* aplica uma abertura de vozes que pode ser aberta ou fechada, mas que é composta somente por tensões disponíveis do acorde, ou seja, não são utilizadas notas da tríade do acorde, *fundamental*, *terça* e *quinta*, e sim as tensões, *9*, *b9*, *#9*, *#11*, *13*, *b13* e *7M*, que são consideradas alteradas por não fazerem parte da escala do acorde dominante⁴¹ executado. Tais alterações trazem, ao acorde, uma sonoridade “tensa”, “carregada”, pois causam um “choque” com as notas, consonantes, executadas pela base da banda.

Esse tipo de distribuição de vozes ocorre somente no acompanhamento do solo de primeiro trombone, que permanece por vários compassos em um mesmo acorde. No arranjo foram encontradas em 14 compassos com as mais diversas combinações de instrumentos.

Abaixo temos, a título de exemplo, os compassos 241 ao 244 e 246 e 247 nos trompetes:

⁴¹ O acorde dominante é formado por fundamental, terça maior, quinta justa e sétima menor.

241 242 243 244 245 246 247

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat. e Perc.

Gtr.

Baixo

13
F#9
7

13
F#9
7

Exemplo 43 - Uso Exclusivo de Tensões

3.9.8 Uso exclusivo de Terça e Sétima do acorde

Assim como na abertura citada anteriormente, o arranjador, independente de abertura, utiliza somente algumas notas para distribuir o acorde, no caso atual, exclusivamente terça e sétima do acorde. Diferentemente do trecho anterior, esta

disposição de notas, soa muito consonante, pois é composta pelas duas notas consideradas mais importantes na formação do acorde e é através delas que é possível identificar se o acorde é maior ou menor, sétima maior ou menor o que define a função do acorde.

Essa abertura pode ser encontrada nos seguintes compassos: introdução: 18 nos trombones; solo de clarinete: 70 nos trombones e no final, 346 nos trombones.

Como exemplo observe os trombones demonstrados na abertura de *drop3* na página 62.

3.9.9 Cromatismo

Proveta aplica a abertura cromática geralmente quando a nota alvo encontra-se uma segunda menor abaixo ou acima da nota em questão. Para Carlos Almada⁴² esta talvez seja a técnica que mais se aproxima dos objetivos do bloco, pois, ao ser empregada, faz com que as vozes internas se movimentem com idêntico intervalo e na mesma direção da linha de ponta. No arranjo de *Proveta*, essa técnica pode ser encontrada nos seguintes compassos: na introdução: 7 e 8 em todos os sopros, na transição dos acordes de C7/9 para F7/13; parte A: 36 no primeiro e terceiro trompetes, trombones e barítono e parte B: 166 nos saxofones e trombones;

Como exemplo temos os compassos 7 e 8 em todos os sopros:

⁴² ALMADA, Carlos. p. 152.

The musical score for Example 44, titled 'Cromatismo', is written for a large ensemble. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The score includes parts for the following instruments:

- Woodwinds:** A. Sax. (Alto Saxophone), T. Sax. 1 & 2 (Tenor Saxophones), B. Sax. (Baritone Saxophone).
- Brass:** E♭ Tpt. 1, 2, 3 (E-flat Trumpets), Tbn. 1 & 2 (Tubas).
- Other Instruments:** D. B. (Double Bass), E. Gtr. (Electric Guitar), and a Bass line.

A specific musical feature is highlighted with a bracket and the label 'cromatismo' above it, spanning measures 7 and 8. This feature involves a chromatic line in the upper woodwinds. The guitar and bass parts are marked with chords C_9^7 and F_{13}^{13} in measures 7 and 8, respectively.

Exemplo 44 - Cromatismo

3.10 Dobramento total

O dobramento total, também denominado *tutti*⁴³, constitui-se de um recurso onde um trecho é executado por todos os instrumentos. Esta é uma das mais poderosas

⁴³ O oposto de *soli*, ou solo. Mais livremente, a palavra é usada para indicar um trecho para a orquestra inteira, ou até mesmo o som da orquestra plena. Fonte: Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro:

sonoridades que se pode obter com uma *Big Band* mesmo sendo um grupo menor do que o convencional. Esse recurso pode ser encontrado em 33 compassos do arranjo.

Como exemplo podemos observar os compassos 334 ao 337 na parte final do arranjo:

The musical score for measures 334 to 337 illustrates a 'Dobramento Total' (Total Doubling) technique. All instruments in the ensemble are active during these measures, creating a dense, powerful sound. The score is written for a Big Band ensemble, including vocalists (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.), brass players (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2), percussion (Bat. e Perc.), guitar (Gtr.), and bass (Baixo). The measures are marked with a forte (f) dynamic. The guitar and bass parts show chords: C⁷, F¹³, and E^bm7.

Exemplo 45 - Dobramento Total

Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994. Quando a palavra *tutti* é utilizada significa que todos os instrumentos, sem exceção, estejam tocando. Geralmente, implica uma dinâmica *forte* ou *fortissimo*, aplicado em momentos de clímax ou em um brilhante final.

3.11 Combinação de instrumentos

Neste trecho da pesquisa são analisadas as combinações de instrumentos e naipes empregados por *Proveta* no arranjo, focando-se em duas partes: nos acompanhamentos e nas exposições do tema.

3.11.1 No acompanhamento

A. Trompetes e trombones

Por ser impossível sempre ter o acorde completo em cada um dos naipes dos metais (trompetes e trombones), *Proveta* considera, em muitos casos, o naipe de metais como um naipe só, abrindo as vozes, a partir da nota tocada pelo primeiro trompete e obtendo, portanto, o acorde completo nos metais.

Essa combinação pode ser observada em 34 compassos no arranjo.

No exemplo abaixo podemos visualizar os compassos 55 ao 57 na parte A da música:

The image displays a musical score for Example 46, spanning measures 55, 56, and 57. The score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes instrumental parts: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal parts are written in treble clef, while the instrumental parts are in their respective clefs (treble for trumpets, bass for trombones). The score shows a combination of vocal and instrumental accompaniment. Measures 55 and 56 feature vocal lines with sustained notes and instrumental accompaniment. Measure 57 shows a continuation of the vocal lines and instrumental accompaniment. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Exemplo 46 - Combinação de Trompetes e Trombones no Acompanhamento

B. Trompetes e saxofones

Apesar de os trompetes e os saxofones tocarem simultaneamente, os trompetes atingem numa região bem aguda, tornando seu timbre muito brilhante e potente, sobressaindo, portanto, aos saxofones.

A combinação de trompetes com saxofones, no acompanhamento, pode ser encontrada somente em 2 trechos do arranjo, na introdução, nos compassos 19 ao 22 e

no solo de primeiro trombone, nos compassos 273 ao 276, visualizada no exemplo abaixo:

The image displays a musical score for Example 47, spanning measures 273 to 276. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes staves for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The dynamics *mf* (mezzo-forte) are indicated at the beginning of measures 273 and 274 for the vocal parts and the first three trumpets. The vocal parts (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.) have a melodic line in measure 273, followed by a rest in measure 274, and then a melodic line in measure 275. The instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2) have a melodic line in measure 273, followed by a rest in measure 274, and then a melodic line in measure 275. The first trombone (Tbn. 1) has a melodic line in measure 273, followed by a rest in measure 274, and then a melodic line in measure 275. The second trombone (Tbn. 2) has a melodic line in measure 273, followed by a rest in measure 274, and then a melodic line in measure 275.

Exemplo 47 - Combinação de Trompetes e Saxofones no Acompanhamento

C. Trompetes, trombones e saxofones

Como já foi citado anteriormente, *Proveta* combina os metais de uma forma a compor o acorde completo, utilizando, assim, os saxofones como um elemento

adicionado ao naipe de metais, utilizando tensões para trazer um novo colorido a massa sonora e não para preencher as lacunas ou as notas ausentes no acorde.

Essa combinação pode ser constatada em 29 compassos do arranjo e poderá ser visualizada no exemplo abaixo, na parte A nos compassos 178 ao 181.

The musical score for Example 48, measures 178-181, is presented in two systems. The first system includes vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes brass parts: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). Measures 178 and 180 are marked with a forte (*f*) dynamic. The score shows a combination of vocal and brass parts, with the brass parts featuring various articulations and dynamics.

Exemplo 48 - Combinação de Trompetes, Trombones e Saxofones no Acompanhamento

D. Barítono e trombones

Devido à grave tessitura dos trombones e do saxofone barítono, *Proveta* emprega com muito frequência essa combinação. Fato que pode ser observado em 33 compassos do arranjo e exemplificado, abaixo, no solo de clarinete nos compassos 79 ao 83.

The musical score is divided into two systems, each covering measures 79 to 83. The first system includes S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows a variety of musical notations, including rests, eighth notes, quarter notes, and triplet markings. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are indicated. A specific instruction 'Uniss. c/ Tbn 2' is present for the S. Barit. part in measure 79. The S. Barit. part features a melodic line with triplet markings in measures 80 and 81. The Tbn. 2 part also features a melodic line with triplet markings in measures 80 and 81. The Tbn. 1 part has a melodic line with triplet markings in measures 82 and 83. The Tpt. 1, 2, and 3 parts have melodic lines with triplet markings in measures 82 and 83. The S. Alto, S. Tenor 1, and S. Tenor 2 parts have melodic lines with triplet markings in measures 82 and 83.

Exemplo 49 - Combinação de Barítono e Trombones no Acompanhamento

E. Barítono e trompetes

Com uma tessitura bem diferenciada, aguda nos trompetes e grave no saxofone barítono, essa combinação é pouco utilizada por *Proveta* ocorrendo somente no solo de clarinete, no compasso 94 e no solo de primeiro trombone nos compassos 229 ao 232, que pode ser observado no exemplo abaixo:

The musical score for Example 50 is presented in two systems, each spanning measures 229 to 232. The first system features four staves: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system features three staves: Tpt. 1, Tpt. 2, and Tpt. 3. The S. Barit. and Tpt. 2 parts are marked with 'pp' (pianissimo). The S. Barit. part begins with a rest in measure 229, followed by a descending eighth-note scale in measures 230 and 231, and a half-note in measure 232. The Tpt. 2 part begins with a rest in measure 229, followed by a descending eighth-note scale in measures 230 and 231, and a half-note in measure 232. The other parts (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, Tpt. 1, and Tpt. 3) are marked with rests throughout the entire passage.

Exemplo 50 - Combinação de Barítono e Trompetes no Acompanhamento

F. Barítono, trompetes e trombones

Proveta adiciona aos metais o saxofone barítono, intercalando os metais para formar o acorde completo e mantendo o barítono na nota mais grave do acorde. Esse fato que pode ser observado em 10 compassos do arranjo exemplificados, abaixo, no solo de segundo tenor nos compassos 155 e 157:

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four staves: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system contains five staves: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. Measures 155, 156, and 157 are indicated above the staves. In measure 155, the S. Barit. staff has a half note G2 (one ledger line below the staff) with a piano (p) dynamic. In measure 156, all staves have whole rests. In measure 157, the S. Barit. staff has a half note G2 with a piano (p) dynamic. The Tpt. 1 staff has a half note G4 with a piano (p) dynamic. The Tpt. 2 staff has a half note F#4 with a piano (p) dynamic. The Tpt. 3 staff has a half note E4 with a piano (p) dynamic. The Tbn. 1 staff has a half note D3 (one ledger line below the staff) with a piano (p) dynamic. The Tbn. 2 staff has a half note D3 with a piano (p) dynamic.

Exemplo 51 - Combinação de Barítono, Trompetes e Trombones no Acompanhamento

G. Saxofones e trombones

No acompanhamento, *Proveta* combina saxofones com trombones somente em 17 compassos do arranjo.

Exemplificando abaixo, temos o compasso 203, na coda:

The musical score is divided into two systems. The first system contains four staves: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system contains five staves: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. All staves are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 203 is marked at the beginning of each staff. In measure 203, S. Alto and S. Tenor 1 have whole rests. S. Tenor 2 and S. Barit. play a half note G3, tied to a half note G3 in measure 204. In measure 203, Tpt. 1 and Tpt. 2 play a half note G4, tied to a half note G4 in measure 204. Tpt. 3 has a whole rest. Tbn. 1 and Tbn. 2 play a half note G2, tied to a half note G2 in measure 204.

Exemplo 52 - Combinação de Saxofones e Trombones no Acompanhamento

H. Barítono solo

Como analisado anteriormente, durante todo o acompanhamento do arranjo, *Proveta* combina os instrumentos de muitas formas e utiliza um instrumento, executando um acompanhamento melódico solo, uma só vez, no trecho demonstrado abaixo, parte do solo de primeiro trombone, compassos 236 ao 238, com o saxofone barítono.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. Measures 236, 237, and 238 are indicated above the staves. In measure 236, S. Alto, S. Tenor 1, and S. Tenor 2 play a half note G4, while S. Barit. plays a half note F#4. In measure 237, S. Alto, S. Tenor 1, and S. Tenor 2 play a half note F#4, while S. Barit. plays a half note E4. In measure 238, S. Alto, S. Tenor 1, and S. Tenor 2 play a half note E4, while S. Barit. plays a half note D4. The dynamics *pp* (pianissimo) are marked for S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. in measure 238. Tpt. 2 and Tbn. 2 play a melodic line in measures 237 and 238, starting with a half note G4 in measure 237 and a half note F#4 in measure 238. Tpt. 1 and Tpt. 3 are silent throughout the three measures.

Exemplo 53 – Barítono Solo

3.11.2 No tema

Para que haja uma variedade de sonoridades e coloridos durante a execução do tema da canção, *Proveta* distribui essa melodia em várias combinações de instrumentos e até mesmo mantendo-a executada por um naipe só, sem misturas. Abaixo serão analisadas todas as instrumentações utilizadas pelo mesmo na execução do tema:

A. Trompetes

O tema, executado somente pelo naipe de trompetes, é encontrado em 49 compassos do arranjo.

No exemplo abaixo podemos visualizar os compassos 192 ao 195, parte da coda:

192 193 194 195

S. Alto

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Exemplo 54 - Uso de Trompetes no Tema

B. Trombones

O tema da canção só é executado pelo naipe de trombones em 2 trechos do arranjo: na parte A, nos compassos 38 ao 42 e 212 ao 215 demonstrados no exemplo abaixo.

The image displays a musical score for measures 212 through 215. The score is divided into two systems. The first system includes four vocal parts: S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes three instrumental parts: Tpt. 1, Tpt. 2, and Tpt. 3, followed by two tuba parts: Tbn. 1 and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal parts feature a melodic line with various ornaments and dynamics. The instrumental parts provide harmonic support, with the tuba parts marked 'Soli' in measures 212 and 213. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each part.

Exemplo 55 - Uso de Trombones no Tema

C. Saxofones

O naipe de saxofones executa uma grande parte dos temas do arranjo. Esse acontecimento ocorre em 65 compassos do arranjo.

Exemplificados abaixo, temos os compassos 187 ao 191, parte A da música:

The image displays a musical score for five vocal parts and five instrumental parts (three trumpets and two trombones) across five measures (187-191). The key signature is B-flat major (two flats). The vocal parts are S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The instrumental parts are Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. Measures 187 and 188 show the vocal parts with a melodic line, while measures 189, 190, and 191 show the vocal parts with a sustained note. The instrumental parts are marked with a whole rest in all measures.

Exemplo 56 - Uso de Saxofones no Tema

D. Saxofones, trompetes e trombones

Quando falamos dos três naipes executando o tema simultaneamente temos uma idéia de dobramento total ou *tutti*, mas neste caso não podemos considerar desta forma, pois algum naipe não está completo, ou seja, temos essa combinação, mas não

o dobramento total devido à ausência de alguns instrumentos. Esse fato ocorre em 29 compassos do arranjo.

Abaixo, como exemplo, temos os compassos 216 ao 223, na coda:

The musical score displays measures 216 through 223. The vocal parts (S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, S. Barit.) and instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2) are arranged in two systems. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The vocal parts feature melodic lines with some rests, while the instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The coda concludes with a final measure (223) marked with a *p* dynamic.

Exemplo 57 - Uso de Saxofones, Trompetes e Trombones no Tema

E. Saxofones e trompetes

A combinação de saxofones e trompetes na execução do tema encontra-se somente em três trechos do arranjo, na parte A, respectivamente nos seguintes compassos: 29 e 30, 35 ao 37 e 171 ao 174, exemplificados abaixo:

The musical score for measures 171 to 174 is presented in two systems. The first system includes staves for S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit. The second system includes staves for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated at the beginning of measures 171 and 173. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The S. Alto part has a *Soli c/ Trompete 3* marking above measure 171. The Tpt. 3 part has a *Soli c/ Alto Sax* marking above measure 171. The S. Barit. part has a *mf* marking below measure 171. The Tbn. 1 and Tbn. 2 parts have rests in measures 171, 172, and 173, and a whole note in measure 174.

171 *Soli c/ Trompete 3* 172 173 174

S. Alto *mf*

S. Tenor 1

S. Tenor 2

S. Barit. *mf*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3 *Soli c/ Alto Sax* *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2

Exemplo 58 - Uso de Saxofones e Trompetes no Tema

F. Trompetes e trombones

A combinação de trompetes e trombones (metais) nos temas do arranjo ocorrem uma só vez, na coda, nos compassos 312 ao 315, demonstrados no exemplo abaixo:

The musical score is divided into two systems, each covering measures 312 to 315. The first system includes parts for S. Alto, S. Tenor 1, S. Tenor 2, and S. Barit., all of which contain whole rests throughout the four measures. The second system includes parts for Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. Measures 312 and 313 are marked with a piano (*p*) dynamic. Tpt. 1 and Tpt. 3 play a melodic line starting on G4, moving stepwise up to B4 in measure 312, then holding the note B4 through measures 313, 314, and 315. Tbn. 1 and Tbn. 2 play a lower melodic line starting on G3, moving stepwise up to B3 in measure 312, then holding the note B3 through measures 313, 314, and 315. Tpt. 2 and Tbn. 2 have whole rests in measures 312 and 313, but Tbn. 2 has a whole note G2 in measure 314 and a whole note F2 in measure 315. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

Exemplo 59 - Uso de Trompetes e Trombones no Tema

3.12 Repetições

A partir do solo de segundo tenor, Proveta começa utilizar repetições de acompanhamentos executados anteriormente na exposição do tema ou no solo de clarinete. Em alguns momentos altera a instrumentação devido à modificação de solistas, mas mantém a idéia principal e em outros momentos mantém o mesmo acompanhamento como uma cópia fiel, sem alterar nem mesmo a instrumentação. Abaixo serão analisadas todas as repetições e suas respectivas modificações.

3.12.1 Idênticas

Tabela 3: Repetições Idênticas

Compassos	Repetição	Instrumentação
49 e 50	169 e 170	Todos os sopros
53 e 54	125 e 126	1 e 2 trompetes e 1 trombone
55 ao 57	175 ao 177	2 tenor e barítono
58	178	Todos os sopros
59 ao 61	179 ao 181	Todos os sopros
64	136	Barítono e metais
79 ao 82	151 ao 154	Barítono e 2 trombone
83 ao 86	155 ao 158	Barítono e metais
118	166	Metais

3.12.2 Variação de Instrumentação

Tabela 4: Repetições com Variação de Instrumentação I

Compassos	Instrumentação	Repetição	Instrumentação
45	Tenores e barítono	165	Alto, 1 tenor, 3 trompete e 1 trombone
47 e 48	Tenores e barítono	167 e 168	Alto e 1 tenor
51 ao 53	Saxofones e 3 trompete	171 ao 173	Alto, tenores e 3 trompete
55 ao 57	Metais	127 ao 129	Trompetes e 1 trombone
55 ao 57	2 tenor e barítono	127 ao 129	1 tenor e barítono
58	Todos os sopros	130	Alto, 1 tenor, barítono, trompetes e 1 trombone
66	Barítono e metais	136	Alto, 1 tenor, barítono e metais
67 e 68	Tenores, barítono, 2 e 3 trompetes e 1 trombone	139 e 140	Alto, 1 tenor, barítono, 3 trompete e 1 trombone
69 e 70	Alto, 1 tenor e metais	141 e 142	1 e 2 tenor e metais
71 ao 74	Tenores, barítono e metais	143 ao 146	Alto, 1 tenor, barítono e metais
82	Tenores, barítono e metais	154	Alto, 1 tenor, barítono e metais
87 ao 89	Tenores	159 ao 161	Alto e 1 tenor
94	Trompetes e barítono	118	Trompetes
100	Tenores e barítono	124	Alto e 1 tenor

Tabela 5: Repetições com Variação de Instrumentação II

Compassos	Instrumentação	Repetição	Instrumentação	Repetição	Instrumentação
-----------	----------------	-----------	----------------	-----------	----------------

95	Tenores e barítono	119	1 tenor e barítono	167	Alto e 1 tenor
97 e 98	Tenores, barítono e metais	121 e 122	Alto, 1 tenor e barítono	169 e 170	Todos os sopros

3.13 Melodia

Um recurso muito utilizado para o enriquecimento de um arranjo, são as modificações realizadas na melodia do tema principal, consideradas nesta pesquisa como: transformações ou variações melódicas.

A transformação distingue-se essencialmente da variação, pois afeta a estrutura da melodia, a qual será aplicada superficialmente, preservando o tema em sua essência, não impedindo-o de retornar, mais à frente, em sua forma original, uma espécie de “operação matemática”⁴⁴. Os principais tipos de transformações melódicas existentes são: transposição, aumento, diminuição, retrogradação, inversão e suas possíveis combinações.

Já as variações, não são realizadas de forma sistematizada, pois são incalculáveis as maneiras e meios das quais uma melodia pode ser variada. Os principais tipos de variações são: intervalar, rítmica, ornamentação, interpolação, combinação de motivos e suas possíveis combinações.

Com base nestas definições podemos observar que durante a realização das frases de contraponto, encontradas nos acompanhamentos, principalmente melódicos, *Proveta* procura manter sempre um diálogo com a melodia principal extraíndo a melodia

⁴⁴ ALMADA, Carlos. p. 252.

da canção original e realizando pequenas variações ou transformações melódicas, ou seja, está na maioria das vezes baseado no tema principal.

Esse fato pode ser observado no exemplo a seguir, onde o acompanhamento executado pelos metais durante o solo de clarinete, emprega as mesmas notas com o mesmo ritmo da melodia do tema principal, modificando somente as duas notas finais.

The image displays a musical score for five brass instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, and Tbn. 2. The score is divided into two measures, 105 and 106. In measure 105, all five instruments play a quarter note followed by a dotted quarter note. In measure 106, the instruments play a quarter note followed by a dotted quarter note, with a final note in the second measure. The notation for Tbn. 2 in measure 106 shows a final note that is different from the others, illustrating the transformation mentioned in the text.

Exemplo 60 - Transformação da Melodi

4.0 CONCLUSÃO

O presente trabalho foi elaborado com o objetivo identificar os princípios composicionais e criativos empregados, por Nailor Azevedo, em seus arranjos aplicados a *Big Band*, objetivando difundir os resultados obtidos aos estudantes interessados no estudo e na produção deste tipo de arranjo crendo que estes poderão ser beneficiados com a oportunidade de compreender, de forma mais clara, como um arranjador brasileiro tão significativo entende e aplica seus conhecimentos rítmicos, harmônicos, orquestracionais, melódicos e pessoais para os diversos instrumentos de sopro da *Big Band*.

A primeira impressão, causada ao ouvir um arranjo de Nailor Azevedo, é a de que ele escreve somente baseado na sua intuição, espontaneidade e musicalidade buscando uma sonoridade própria sem se preocupar, a todo o momento, com técnicas e recursos, freqüentemente empregados por outros arranjadores em *Big Bands*. Provavelmente, essa impressão seja causada devido à grande intimidade, pessoal e musical, existente entre o arranjador e os músicos.

Através da análise realizada nesta pesquisa, foi possível constatar que tal afirmação não é verdadeira, pois *Proveta* realiza um trabalho muito minucioso e detalhado, empregando diversas técnicas em todo o arranjo. Um exemplo desse aferro são as indicações de dinâmicas e articulações aplicadas com muita assiduidade e que talvez pudessem ser consideradas desnecessárias pelo fato de ser o próprio *Proveta* quem realiza a coordenação dos ensaios da Banda e poderia estar transmitindo esses dados aos músicos durante os mesmos.

Ao longo do arranjo, foram empregados muitos recursos considerados saturados pela grande maioria do material bibliográfico encontrado na área de arranjo do *Jazz* e

da *MPB* e utilizados pela grande maioria dos arranjadotes desde o início da história da *Big Band*. Dentre as técnicas empregadas consideradas convencionais, podemos citar: as aberturas de acordes (blocos), encontrados na imensa maioria no tipo de abertura mais comum, a posição fechada; as melodias contrapontísticas, que são na maior parte, extraídas da melodia do tema principal, contendo apenas algumas modificações; as combinações de instrumentos também não trazem nenhuma inovação e a tessitura que, com exceção dos trompetes, não ultrapassa os limites considerados como cômodos para cada instrumento.

Assim como muitos arranjadotes *Proveta* raciocina ritmicamente e verticalmente, onde as melodias contrapontísticas dialogam o tempo todo com a melodia principal sem que haja uma preocupação com as notas empregadas na melodia que submetem-se sempre a divisão rítmica. O mesmo fato pode ser observado nas harmonizações em bloco, que como já foi citado anteriormente, são pensadas verticalmente, baseadas nos acordes, sem preocupação com o percurso melódico que as vozes têm individualmente. Essa divisão rítmica dispõe os acompanhamentos, com exceção do harmônico, blocos e melodias principais sempre nas síncopas, antecipando as resoluções de frases, nas quartas semicolcheias e atrasando os inícios, nas segundas semicolcheias devido às características do ritmo de samba.

Além dos fatores citados anteriormente, a estrutura geral da música é inalterada, pois *Proveta* mantém o ritmo e a forma da canção original, acrescentando somente trechos finais, mantendo a harmonia praticamente intocada.

Apesar da utilização de todos esses recursos comumente encontrados nos arranjos para *Big Bands*, talvez um dos fatores pelo qual possamos diferenciar a sonoridade da escrita de Nailor Azevedo com a de outros arranjadotes seja o fato de

êle ter à sua disposição músicos virtuosos proporcionando-lhe liberdade para aplicar quaisquer técnicas e recursos que sinta necessidade.

Para a pesquisadora foi um imenso prazer analisar o trabalho de um arranjador tão significativo e influente na atualidade.

5.0 REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático*. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar Editora, 1996.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

BAKER, David. *Arranging and Composing for the Small Ensemble*. 1997

CARVALHO, Rui Manuel Senico. *Entre a Imanência e a Representação: Maestro Branco e a Banda Savana: Pós Modernismo, Identidade e Música Popular no Brasil*. Dissertação Mestrado Unicamp. Campinas, SP, 2003.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um Improvisador: O Estilo de Nailor Azevedo "Proveta"*. Dissertação de Mestrado UNICAMP. Campinas, SP. 2006.

FERNANDES, Adail. *Curso de Arranjo e Orquestração na MPB e Jazz*. Prefeitura de Goiânia, Secretaria de Cultura. Esporte e Turismo: Kelps Gráfica e Editora.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado Unesp. São Paulo, SP. 1995.

MANCINI, Henry. *Sounds & Scores*. Londres. Wise Publications, 1980.

NOLAN, Donny. *The Arranging Process*. Cópia de manuscrito do autor.

OLIVEIRA, Joel Barbosa. *Arranjo Linear: Uma Alternativa às Técnicas Tradicionais de Arranjo em Bloco*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Música no Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, SP, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001.

SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Sherman Oaks, CA: Alfred Publishing Co., 1984.

WRIGHT, Rayburn. *Inside de Score*. New York, USA: Kendor Music Inc., 1982.

6.0 BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

BAKER, David N. *The Jazz Style of Miles Davis. A Musical and Historical Perspective.* Lebanon, USA: Studio P/R Inc., 1980.

BERENDT, Joaquim E. *O jazz: do Rag ao Rock.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

CASELLA, Alfredo e

MORTARI, Virgílio. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea.* Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C., 1978.

DELAMONT, Gordon. *Modern Arranging Technique.* New York, USA: Kendor Music Inc., 1965

DELAMONT, Gordon. *Modern Melodic Technique.* New york, USA: Kendo Music Inc., 1976.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Edição Concisa: 1994.

ERLICH, Lílian. *Jazz: das Raízes ao Rock.* São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

FORSYTH, Cecil. *Orquestration.* New York, USA: Dover Publications Inc., 1982.

GARCIA, Russell. *The Professional Arranger Composer.* New York, USA: Criterion Music Corp., MCMLIV.

JACOB, Gordon. *Orchestral Technique.* Londres: Oxford University Press, 1973.

JACOB, Gordon. *The Elements of Orquestration*. New York, USA: Amsco Music Publishing Company, 1965

KORSAKOV, Nicolas Rimsky. *Principios de Orquestracion*. Buenos Aires: Ricord Americana S.A.E.C., MCMXLVI.

LEIBOWITZ, René e

MAGUIRE, Jan. *Thinking for Orquestra*. New York, USA: G. Schirmer Inc., MCMLX

NIEHAUS, Lennie. *Developing Jazz Concepts*. For Saxophone and other Instruments. Hall Leonard Publishing Corporation, 1981.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Misical, 1985.

PISTON, Walter. *Counterpoint*. New York, USA: W.W. Norton & Company Inc., 1947.

PISTON, Walter. *Orquestration*. New York, USA: W.W. Norton & Company Inc., 1995.

RICIGLIANO, Daniel A. *Popular & Jazz Harmony*. New York, Usa: Donato & Company, 1969.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Misical, 1985.

RIDDLE, Nelson. *Arranged by Nelson Riddle*. Secaucus, NJ: Warner Bros Publications, Inc., 1985.

ROCCA, Edgard. *Rítmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

ANEXO 1

Partitura e letra da gravação original da canção *Feminina*

Feminina

Joyce

The musical score for 'Feminina' by Joyce is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score consists of seven staves of music, each with guitar chords indicated above the notes. The chords are as follows:

- Staff 1: A7+(9), E⁴₇, A7+(9), A⁶₉
- Staff 2: E⁴₇, E7, Em7, E7 (first ending), E7 (second ending), C⁴₇
- Staff 3: C7, B⁴₇, B7, C⁴₇, C7, B⁴₇
- Staff 4: E⁴₇ (with *da Capo* instruction), A7+(9), E⁴₇, A7+(9), A⁶₉, E⁴₇
- Staff 5: E7, Em7, E7, E⁴₇, E7
- Staff 6: Em7, E7, E⁴₇, Coda E7, Em7, E7
- Staff 7: E⁴₇, E7, Em7, E7, E⁴₇, fade out

Figura 7 - Partitura da Gravação Original da Canção *Feminina*



Figura 8 -Capa do álbum “Feminina”

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?
Não é no cabelo, ou no dengo, ou no olhar, é ser menina por todo lugar.
Ô mãe, então me ilumina, me diz como é que termina?
Termina na hora de recomeçar, dobra uma esquina no mesmo lugar.

Costura o fio da vida só pra poder cortar
Depois se larga no mundo pra nunca mais voltar

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?
Não é no cabelo, ou no dengo, ou no olhar, é ser menina por todo lugar.
Ô mãe, então me ilumina, me diz como é que termina?
Termina na hora de recomeçar, dobra uma esquina no mesmo lugar.

Prepara e bota na mesa com todo o paladar
Depois, acende outro fogo, deixa tudo queimar

Ô mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?
Não é no cabelo, ou no dengo, ou no olhar, é ser menina por todo lugar.
Ô mãe, então me ilumina, me diz como é que termina?
Termina na hora de recomeçar, dobra uma esquina no mesmo lugar.
Esse mistério estará sempre lá, feminina, menina, no mesmo lugar

ANEXO 2

Partitura Original de Saxofone Alto

FEMININA

Solo Alto
Flautete ou soprano

arr: proveta julho 2003
COMP: JOYCE

The musical score is written on ten staves. The first staff is for the Solo Alto (Flautete ou soprano) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody. The eighth staff continues the melody. The ninth staff continues the melody. The tenth staff is for the Clarinet (C1) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line.

Handwritten musical score for "FEMININA". The score is written on ten staves. The first staff is for the Solo Alto (Flautete ou soprano) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody. The eighth staff continues the melody. The ninth staff continues the melody. The tenth staff is for the Clarinet (C1) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line.

(1) Harm in "C" classmate solo

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves. The notation includes various chords (e.g., Abm, Db, Gm, C, F, Bb, Cm, F#), melodic lines with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15), and performance markings (e.g., "solo", "volta", "Sap", "Ato", "mp", "f"). The score is written in a single system, with staves numbered 1 through 12. The notation is in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The score includes various musical symbols such as treble clefs, bar lines, and dynamic markings.

FEMININA

arr: proveta julho 2003

COMP: JOYCE

Handwritten musical score for 'FEMININA' in 2/4 time. The score consists of 10 staves. The first staff is marked with a circled 'D1'. The second staff has a circled 'E1'. The third staff has a circled 'K'. The fourth staff has a circled '2'. The fifth staff has a circled 'F'. The sixth staff has a circled 'L1'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'mf' and 'mp'. There are also some handwritten annotations and a large 'Z' at the bottom right.

FEMININA

Handwritten musical score for "FEMININA". The score is written on ten staves. The first six staves contain musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The seventh staff is marked with a circled 'P' and contains the handwritten text "Solo" and "Vamp". The eighth staff is marked with a circled 'N' and contains the handwritten text "Thore". The ninth and tenth staves are empty. A diagonal line is drawn across the bottom of the page, starting from the seventh staff and extending to the right. The word "Vine" is written in the bottom right corner.

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

Solo Vamp

Thore

Vine

FEMININA

Seguir sob siml

Handwritten musical score for 'FEMININA'. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Circled annotations are present throughout the score, including 'Q', 'PP', 'R', 'S', 'P', 'S2', 'mf', and 'II'. The score concludes with a double bar line and a final note on the tenth staff.

FEMININA

Handwritten musical score for Alto Saxophone titled "FEMININA". The score consists of 11 staves. The first staff has a circled "T" above it. The second staff has a circled "U" above it. The third staff has a circled "U" above it. The fourth staff has a circled "U" above it. The fifth staff has a circled "U" above it. The sixth staff has a circled "U" above it. The seventh staff has a circled "U" above it. The eighth staff has a circled "U" above it. The ninth staff has a circled "U" above it. The tenth staff has a circled "U" above it. The eleventh staff has a circled "U" above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "f" and "ff".

Figura 9 – Partitura Original de Saxofone Alto

ANEXO 3

Trecho da Partitura Original do Primeiro Trombone

FEMININA

Parte I

arr: proveta julho 2003

FA COMP: JOYCE

Handwritten musical score for "FEMININA" in bass clef, 2/4 time. The score consists of 11 staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The score includes several measures of rests, some marked with "2" or "3" indicating a repeat or a specific duration. Dynamic markings include "f" (forte), "mf" (mezzo-forte), "mp" (mezzo-piano), and "p" (piano). There are also circled letters (A, B, C, C1) and a circled "f" at the bottom left, likely indicating sections or specific performance instructions. The notation is handwritten and includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs.

FEMININA

Handwritten musical score for First Trombone, titled "FEMININA". The score is written on ten staves, featuring various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:** (P) solo →, segue sob sinal, (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 2:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 3:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 4:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 5:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 6:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 7:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 8:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 9:** (G7), (G7), (G7), (G7).
- Staff 10:** (G7), (G7), (G7), (G7).

The score concludes with the instruction "Ad. e Fim" (Ad libitum and End).

Figura 10 – Trecho da Partitura Original de Primeiro Trombone

ANEXO 4

Grade de regência do arranjo da canção *Feminina* escrita por Nailor Azevedo.

Feminina

Joyce

Arranjo: Proveta

Julho de 2004

3 5

Sax Alto

Sax Tenor 1

Sax Tenor 2

Sax Barítono

3 5

Trompete 1

Trompete 2

Trompete 3

3 5

Trombone 1

Trombone 2

Bateria

Solo de Pandeiro

3 5

Guitarra

Baixo

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

The musical score is arranged in a system with 12 staves. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) are in the top section, and the instrumental parts (Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Bass, Guitar, and Bass) are in the bottom section. The score is in 4/4 time and B-flat major. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The guitar part includes chord diagrams for C⁷₉, F¹³₇, E^bm₇, A^b₇¹³, G^b₇¹³, and F¹³₇. The bass part includes a *mf* marking. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 9, and 11 indicated above the staves.

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

13 15 17

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

13 $E^{\#9}_7$ $Fm9$ $B^{\flat\flat9}_7$ 15 E° $E^{\flat m}_9$ $A^{\flat13}_7$ 17 $F^{\#m}_9$ $B7alt$

$E^{\#9}_7$ $Fm9$ $B^{\flat\flat9}_7$ *mf* E° $E^{\flat m}_9$ $A^{\flat13}_7$ *f* $F^{\#m}_9$ $B7alt$

mf *f*

Feminina

19 21 23

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

mf

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

mf

Tbn. 1

Tbn. 2

mf

Bat.

19 Cm9 Ebm9 Ebm9 23 Abm7 Db7

Guit.

Cm9 Ebm9 Ebm9 Abm7 Db7

Baixo

Feminina

A

25 27 29

Soli c/ Trompete 2

Alto 1 *mp*

Tenor 1 *mp* *mf*

Tenor 2 *mp* *mf*

Barít. *mp*

25 27 29

Soli c/ Alto Sax

Tpt. 1

Tpt. 2 *mp*

Tpt. 3 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Bat. *mp*

25 27 29

C4(9)
7 *mp*

Guit.

C4(9)
7 *mp*

Baixo *mp*

Feminina

31 33 35 *Soli*

Alto 1 *mf* *mf*

Tenor 1 *mf* *mf*

Tenor 2 *Uniss. c/ Tbn 2* *mf* *mf*

Barít. *pp* *mf* *p*

Tpt. 1 *mf* *p*

Tpt. 2 *Soli* *mf*

Tpt. 3 *mf* *p*

Tbn. 1 *Uniss. c/ Baritone Sax* *mf* *p*

Tbn. 2 *pp* *mf* *p*

Bat.

Guit. 31 F_7^9 F_9^7 33 Fm_7^9 F_7^{13} 35 Bb_9^{7+} F_7^9

Baixo F_7^9 F_9^7 Fm_7^9 F_7^{13} Bb_9^{7+} F_7^9

Feminina

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for a vocal quartet and a band. The vocal parts are for Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The instrumental parts include three Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Trombones (Tbn. 1, 2), a Bass Drum (Bat.), Guitar (Guit.), and Bass (Baixo). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 37, 39, and 41 indicated. The vocal parts enter at measure 37. The instrumental parts enter at measure 39. The guitar and bass parts are marked with a "mf" (mezzo-forte) dynamic. The vocal parts are marked with a "mp" (mezzo-piano) dynamic. The instrumental parts are marked with a "mf" (mezzo-forte) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Feminina

[B]

43 45 47

Alto 1

Tenor 1 *mp* *pp*

Tenor 2 *mp* *pp*

Barít. *mp* *pp*

Tpt. 1 43 45 47

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1 43 45 47

Tbn. 2

[B]

Bat.

pp

Guit. 43 D_b^4 D_b7 45 C^4 $C7$ 47 D^4 D_b7

pp D_b^4 D_b7 C^4 $C7$ D^4 D_b7

Baixo *pp*

Revisão e digitalização

Érica Masson

2006

Feminina

A 51 *Soli c/ Trompete 3* 53 *Soli*

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

49 51 53

mp

Soli c/ Alto Sax

mp

mp

mp

A

49 51 53

C_7^4 F_7^4 B_9^{7+} F_7^9 B_9^6 B_9^6

C_7^4 F_7^4 B_9^{7+} F_7^9 B_9^6 B_9^6

Revisão e digitalização

Érica Masson

2006

Feminina

55 57 59

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

p *f*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

p *f*

Bat.

f

Guit.

Baixo

55 $F\sharp_{11+}^{13}$ G_7^4 G_7^{13} C_7^9 C_7^{13} $E\sharp_7^9$ F_{11+}^{13} 59 $B\flat_7+$ F_7^9

f

Feminina

61 63 65

Alto 1

Tenor 1 *Soli*

Tenor 2 *Soli*

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

61 B_b^6 63 F^9_7 65 Fm^7_9 Cm^7 F^{13}_9

B_b^6 F^9_7 Fm^7_9 Cm^7 F^{13}_9

B_b^6 F^9_7 Fm^7_9 Cm^7 F^{13}_9

Feminina

Solo - Clarinet

67 69 71

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

67 $A\flat m9$ $D\flat_7^{13}$ 69 $G m9$ $C(\sharp_7^9)$ 71 $D\flat_7^4(9)$ $D\flat_7^{13}$

$A\flat m9$ $D\flat_7^{13}$ $G m9$ $C(\sharp_7^9)$ $D\flat_7^4(9)$ $D\flat_7^{13}$

Feminina

73 75 77

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

73 $Gm9/C$ $F_{4/7}^{13}$ 75 $Bb_{4/4}^{7+}$ $F_{4/7}^9$ 77 $Bb_{4/4}^6$

73 $Gm9/C$ $F_{4/7}^{13}$ $Bb_{4/4}^{7+}$ $F_{4/7}^9$ $Bb_{4/4}^6$

Feminina

79 81 83

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Uniss. c/ Tbn 2

mf

mf

p

p

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Uniss. c/ Baritone Sax

mf

p

p

Bat.

79 F_7^9 F_9^7 81 Fm_9 F_9^7 83 Bb_4^{7+} F_7^9

Guit.

Tacet F_7^9 F_9^7 Fm_9 F_9^7 Bb_4^{7+} F_7^9

Baixo

Tacet

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

85 87 89

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

p

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

p

Bat.

Guit.

Baixo

85 $B\flat_9$ 87 F_7^9 F_7^9 89 Fm_9 Cm_7 F_7^9

$B\flat_9$ F_7^9 F_7^9 Fm_9 Cm_7 F_7^9

Feminina

91 93 95

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

mf p

mf p

91 93 95

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

mf

mf

mf

91 93 95

Tbn. 1

Tbn. 2

mf

mf

Bat.

91 $A\flat m7$ $D\flat^{13}_7$ 93 $Gm7$ C^7_{13} 95 $D\flat^4_7$ $D\flat^{13}_7$

Guit.

$A\flat m7$ $D\flat^{13}_7$ $Gm7$ C^7_{13} $D\flat^4_7$ $D\flat^{13}_7$

Baixo

Feminina

97 99 101

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

97 C_7^4 F_7^4 99 $B_{\flat 9}^{7+}$ F_7^9 101 $B_{\flat 9}^6$

97 C_7^4 F_7^4 $B_{\flat 9}^{7+}$ F_7^9 $B_{\flat 9}^6$

97 99 101

Feminina

103 105 107

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

103 F_7^4 F_7 105 Fm_7 F_9^7 107 Bb_9^{7+} F_7^9

F_7^4 F_7 Fm_7 F_9^7 Bb_9^{7+} F_7^9

Feminina

109 111 113

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

109 $B\flat_9^6$ 111 F_7^4 F_7 113 Fm_7 Cm F_7^{13}

$B\flat_9^6$ F_7^4 F_7 Fm_7 Cm F_7^{13}

Feminina

115 117 119

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

Solo

pp

mf

pp

115 D^4_{b7} D^4_{b7} 117 C^4_7 C^4_7 119 D^4_{b7} D^4_{b7}

D^4_{b7} D^4_{b7} C^4_7 C^4_7 D^4_{b7} D^4_{b7}

Feminina

121 123 125

Alto Sax A

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

121 C_7^4 F_7^4 123 B_{b9}^{7+} F_7^9 125 B_{b9}^6 B_{b9}^6

Volta a tocar C_7^4 F_7^4 B_{b9}^{7+} F_7^9 B_{b9}^6 B_{b9}^6

Volta a tocar

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

127 129 131

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

127 $F^{13}_{\sharp 11+}$ G^4_7 G^{13}_7 $C^9_{\sharp 4}$ C^{13}_7 $E^{\sharp 9}_7$ F^{13}_{11+} 131 $B^{\flat 7+}$ F^9_7

127 $F^{13}_{\sharp 11+}$ G^4_7 G^{13}_7 $C^9_{\sharp 4}$ C^{13}_7 $E^{\sharp 9}_7$ F^{13}_{11+} $B^{\flat 7+}$ F^9_7

Feminina

133 135 137

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

133 $B\flat_9^6$ 135 F_7^9 F_9^7 137 Fm_7^9 Cm_7 F_7^{13}

$B\flat_9^6$ F_7^9 F_9^7 Fm_7^9 Cm_7 F_7^{13}

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) and brass parts (Trumpets 1-3, Trombones 1-2) are in the upper half, while the rhythm section (Bass Drum, Guitar, Bass) is in the lower half. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into measures 133, 135, and 137. Chord changes are indicated above the guitar and bass staves: Bb9^6 at measure 133, F7^9 at measure 135, F9^7 at measure 137, Fm7^9, Cm7, and F7^13 in the following measures. The guitar and bass parts include rests and specific melodic lines corresponding to the chords.

Feminina

139 141 143

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

139 A_{b7}^{13} D_{b7}^{13} 141 G_{m9} $C_{7}^{(\#9)}$ 143 $D_{b7}^{4(9)}$ D_{b7}^{13}

A_{b7}^{13} D_{b7}^{13} G_{m9} $C_{7}^{(\#9)}$ $D_{b7}^{4(9)}$ D_{b7}^{13}

Feminina

145 147 149

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

145 147 149

$Gm9/C$ $F_{4/7}^{13}$ $B_{4/7}^{7+}$ $F_{4/7}^9$ $B_{4/7}^6$

$Gm9/C$ $F_{4/7}^{13}$ $B_{4/7}^{7+}$ $F_{4/7}^9$ $B_{4/7}^6$

Feminina

151 153 155

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Uniss. c/ Tbn 2

mf *p*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Uniss. c/ Baritone Sax

mf *p*

Bat.

Guit.

Baixo

151 F_7^9 F_9^7 153 Fm_9 F_9^7 155 B_4^{7+} F_7^9

F_7^9 F_9^7 Fm_9 F_9^7 B_4^{7+} F_7^9

Feminina

157 159 161

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

p

Fim do Solo

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

p

mf

Bat.

Guit.

Baixo

157 $B\flat_9$ 159 F_7^9 161 Fm_9 F_7 D_7^4

$B\flat_9$ F_7^9 Fm_9 F_7 D_7^4

The musical score is for the song 'Feminina'. It includes parts for Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone (Barít.), Trumpets 1, 2, and 3 (Tpt. 1, 2, 3), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2), Batista (Bat.), Guitar (Guit.), and Bass (Baixo). The score is divided into measures 157, 159, and 161. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Barít.) have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Tpt. 1, 2, 3, Tbn. 1, 2, Bat., Guit., Baixo) are written in musical notation. The guitar and bass parts include chord changes: $B\flat_9$, F_7^9 , Fm_9 , F_7 , and D_7^4 . The score is marked with dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The text 'Fim do Solo' (End of Solo) is written above the Tenor 2 part in measure 161.

Feminina

[illegible]

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

169 171 *Soli c/ Trompete 3* 173

Alto 1 *p* *mf*

Tenor 1 *p*

Tenor 2 *p*

Barít. *p* *mf*

Tpt. 1 169 171 173

Tpt. 2

Tpt. 3 *Soli c/ Alto Sax* *mf*

Tbn. 1 169 171 173

Tbn. 2

Bat.

Guit. 169 171 B_b^{7+} $F^{9/7}$ 173 B_b^6

Baixo *mf* B_b^{7+} $F^{9/7}$ B_b^6

Feminina

175 177 179

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

p *f*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

f

Bat.

Guit.

Baixo

175 $F\sharp^{13}(11+)_7$ G^4_7 G^{13}_7 C^9_7 C^{13}_7 $E(\sharp^9)_7$ $F^{13}(11+)_7$ 179 B^7_9 F^9_7

$F\sharp^{13}(11+)_7$ G^4_7 G^{13}_7 C^9_7 C^{13}_7 $E(\sharp^9)_7$ $F^{13}(11+)_7$ B^7_9 F^9_7

Coda

Feminina

1

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

181

183

185

Soli

f

mf

B_{\flat}^6

F^9_7

F^{13}_7

$Fm9$

$F7$

$D^4_{\flat 7}$

181

183

185

181

183

185

B_{\flat}^6

F^9_7

F^{13}_7

$Fm9$

$F7$

$D^4_{\flat 7}$

Feminina

2
187

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

189

191

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

187

189

191

Guit.

Baixo

187 **F7** **F⁹₇** 189 **F¹³₇** **Fm9** 191 **F¹³₇** **F⁹₇**

F7 **F⁹₇** **F¹³₇** **Fm9** **F¹³₇** **F⁹₇**

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) are in the top section, followed by three Trumpet parts (Tpt. 1, 2, 3) and two Trombone parts (Tbn. 1, 2). Below these are the Batista (Bat.), Guitar (Guit.), and Bass (Baixo) parts. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes measure numbers 187, 189, and 191. A bracket above measures 187 and 188 indicates a second ending. The guitar and bass parts include specific chord changes: F7, F9/7, F13/7, Fm9, F13/7, and F9/7. The trumpet and trombone parts have rests for most of the section, with the first two trumpets playing a short melodic phrase starting at measure 191, marked with a piano (p) dynamic.

Feminina

Ponte

193 195 197

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

p

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

193 F_9^7 Fm_9 195 F_9^7 F_7^9 197 F_9^7 Fm_9

F_9^7 Fm_9 F_9^7 F_7^9 F_9^7 Fm_9

Feminina

199 201 203

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

199 F_9^7 F_7^9 201 F_9^7 $Fm9$ 203 F_9^7 F_7^9

F_9^7 F_7^9 F_9^7 $Fm9$ F_9^7 F_7^9

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) are in the top section, and the instrumental parts (Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Bass Drum, Guitar, and Bass) are in the bottom section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes measures 199, 201, and 203, with some measures containing rests. The guitar and bass parts include chord changes indicated by the text: F_9^7 , F_7^9 , $Fm9$, and F_9^7 .

Feminina

Segue sob sinal

205 207 209

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

205 F_9^7 Fm_9 207 F_9^7 Bb_7^4 209 Bb_7 Bbm_9^7

F_9^7 Fm_9 F_9^7 Bb_7^4 Bb_7 Bbm_9^7

só Metais no background

Tacet

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for a vocal quartet (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) and a band consisting of three Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Trombones (Tbn. 1, 2), a Bass Drum (Bat.), Guitar (Guit.), and Bass (Baixo). The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The vocal parts feature a complex, overlapping melody with many ties and slurs. The instrumental parts include a driving trumpet line, a steady trombone accompaniment, and a bass line that provides a solid foundation. The guitar and bass parts are shown with chord diagrams, indicating the harmonic structure of the song. The score is divided into measures, with measure numbers 211, 213, and 215 marked at the top of the vocal staves. The overall mood is somber and reflective, characteristic of the original recording.

Feminina

217 219 221

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

217 F_9^7 Fm_9 219 F_9^7 F_7^9 221 F_9^7 Fm_9

F_9^7 Fm_9 F_9^7 F_7^9 F_9^7 Fm_9

Vamp Solo - Trombone

Tacet

só Metais no background

Feminina

229 231 233

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

pp

229 231 233

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

229 231 233

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Volta a tocar

Volta a tocar

229 231 233

Guit.

Volta a tocar

Baixo

Volta a tocar

Volta a tocar

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

235 237 239

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

pp

pp

pp

pp

235 237 239

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

235 237 239

Tbn. 1

Tbn. 2

pp

Bat.

235 237 239

Guit.

Baixo

Feminina

241 243 245

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

241 243 245

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

241 243 245

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

241 243 245

Guit.

13 F#9 7

241 243 245

Baixo

13 F#9 7

The musical score is for the piece 'Feminina'. It includes parts for Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone (Barít.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Batista (Bat.), Guitar (Guit.), and Bass (Baixo). The score is divided into measures 241, 243, and 245. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Barít.) have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bat., Guit., Baixo) are in F major. The guitar and bass parts have a 13 F#9 7 chord indicated above the staff. The batista part is a simple rhythmic pattern.

Feminina

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

247

249

251

pp

p

Feminina

253 255 257

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

253 255 257

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

253 255 257

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

253 255 257 $F^9_{7/4}$ F^7_9

Guit.

253 255 257 $F^9_{7/4}$ F^7_9

Baixo

p

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) and the Baritone soloist (Barít.) are in the top section. The instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bat., Guit., Baixo) are in the bottom section. The score is in 3/4 time and B-flat major. The key signature has two flats. The tempo is marked 'p' (piano). The score is divided into measures 253, 255, and 257. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts are mostly rests, with some melodic lines in the Tbn. 2, Guit., and Baixo parts. The Baixo part has a bass line that starts in measure 253 and continues through measure 257, with a 'p' marking in measure 257. The Guit. part has a chord progression from F9/7 to F7/9 in measure 257. The Bat. part is a simple drum pattern. The Tbn. 1 part has a melodic line in measure 253. The Tbn. 2 part has a melodic line in measure 253. The Tpt. 1, 2, and 3 parts are mostly rests. The Alto 1, Tenor 1, and Tenor 2 parts have lyrics in Portuguese. The Barít. part has a melodic line in measure 253.

Feminina

259 261 263

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

259 **Fm9** **F7(#9)** 261 **F₇⁹** **F₇¹¹⁺** 263 **Fm9** **F₇^{(#9)13}**

Fm9 **F7(#9)** **F₇⁹** **F₇¹¹⁺** **Fm9** **F₇^{(#9)13}**

Feminina

265 267 269

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

265 F_7^9 F_9^7 267 Fm_9 $F7(\#9)$ 269 F_7^9 F_9^{11+}

265 F_7^9 F_9^7 Fm_9 $F7(\#9)$ F_7^9 F_9^{11+}

Feminina

The musical score is for a vocal and instrumental arrangement of Schubert's 'Ave Maria'. The vocal parts are Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The instrumental parts include Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Bassoon (Bat.), Guitar, and Bass. The score is divided into measures 271-275. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Andante'. The dynamics are 'mf' (mezzo-forte). The guitar and bass parts include chord symbols: Fm9, F7(#9)13, F7, F7, Fm9, and F7(#9). The bass part also includes the symbol 'F7'.

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

1 277 279 2 281

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

277 F_7^9 F_9^7 279 Fm_9 F_9^{11+} F_9^7 281 F_7^9 F_9^7

F_7^9 F_9^7 Fm_9 F_9^{11+} F_9^7 F_7^9 F_9^7

Feminina

283 285 287

Alto 1 *f*

Tenor 1 *f*

Tenor 2 *f*

Barít. *f*

Tpt. 1 *f*

Tpt. 2 *f*

Tpt. 3 *f*

Tbn. 1

Tbn. 2 *f*

Bat.

Guit. 283 $Fm9$ F_7^4 $F7$ 285 F_7^4 F_9^7 287 $Fm9$ F_9^7

Baixo $Fm9$ F_7^4 $F7$ F_7^4 F_9^7 $Fm9$ F_9^7

Feminina

The musical score is for the piece "Fim do Solo" by Chico Buarque. It is written for a large ensemble, including vocalists, brass, percussion, guitar, and bass. The score is divided into measures 289, 291, and 293. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Barít.) feature melodic lines with various intervals and rests. The brass section (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2) provides harmonic support, with the trumpet parts marked with a forte (f) dynamic. The percussion (Bat.) and guitar (Guit.) parts are also present, with the guitar part marked with a forte (f) dynamic. The bass (Baixo) part provides the low-end foundation. The score includes a section labeled "Fim do Solo" (End of Solo) in measure 291.

Feminina

295 297 299

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

f

295 297 299

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

295 297 299

Tbn. 1

Tbn. 2

f

Bat.

295 **Fm9** **F7** 297 **F⁴₇** **F7** 299 **Fm9** **F7**

Guit.

Fm9 **F7** **F⁴₇** **F7** **Fm9** **F7**

Baixo

Feminina

301 303 305

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

301 F_7^4 F_7 303 F_{m9} F_7 305 F_7^4 F_7

F_7^4 F_7 F_{m9} F_7 F_7^4 F_7

Feminina

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for a vocal quartet and a large instrumental ensemble. The vocal parts (Alto 1, Tenor 1, Tenor 2, Baritone) enter at measure 307 with a piano (*p*) dynamic. The instrumental ensemble, including three trumpets, two trombones, a bassoon, guitar, and bass, also enters at measure 307. The guitar and bass parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes measure numbers 307, 309, and 311. The guitar and bass parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes measure numbers 307, 309, and 311. The guitar and bass parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

Feminina

313 315 317 3

Alto 1 *mf* *mf*

Tenor 1 *mf* *mf*

Tenor 2 *mf* *mf*

Barít. *mf* *mf*

Tpt. 1 *mf*

Tpt. 2 *mf*

Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Bat.

Guit. 313 F_7^9 F_7^{13} 315 $Fm9$ $F7$ 317 F_7^9 $F^{13}(11+)$

Baixo F_7^9 F_7^{13} $Fm9$ $F7$ F_7^9 $F^{13}(11+)$

Feminina

319 321 323

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

319 $Fm9$ $F7$ 321 $F\frac{9}{7}$ 7 $F13(b9)$ 323 $Fm9$ $F\frac{4}{7}$ $F7$

$Fm9$ $F7$ $F\frac{9}{7}$ 7 $F13(b9)$ $Fm9$ $F\frac{4}{7}$ $F7$

Feminina

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

337 339 341

Alto 1

Tenor 1

Tenor 2

Barít.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bat.

Guit.

Baixo

mp

mf

mf

mf

337 $E\flat_7$ $A\flat_7^{13}$ 339 $G\flat_7^{13}$ F_7^{13} 341 $E(\sharp 9)_7$ Fm_9 $B\flat_9^{13}$

$E\flat_7$ $A\flat_7^{13}$ $G\flat_7^{13}$ F_7^{13} $E(\sharp 9)_7$ Fm_9 $B\flat_9^{13}$

mf

Revisão e digitalização
Érica Masson
2006

Feminina

343 345

Alto 1 *mf* *f*

Tenor 1 *mf* *f*

Tenor 2 *mf* *f*

Barít. *mf* *f*

Tpt. 1 343 345 *f*

Tpt. 2 *f*

Tpt. 3 *f*

Tbn. 1 343 345 *f*

Tbn. 2 *f*

Bat.

343 345 *f*

Guit. *E* *E_bm₇* *A_b¹³* *F_#m₉* *f* *7(_#9) B(_b13)* *7(_#9) C(_b13)* *7(_#9) B(_b13)*

Baixo *E* *E_bm₇* *A_b¹³* *F_#m₉* *f* *7(_#9) B(_b13)* *7(_#9) C(_b13)* *7(_#9) B(_b13)*

Revisão e digitalização
Érica Masson

2006