



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ROBERTO SION

**A ARTE DE ARRANJAR E PROCEDIMENTOS USADOS NO
ARRANJO SINFÔNICO PARA A CANÇÃO ESTRADA BRANCA DE
TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES.**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de doutor em música.

Área de concentração: Processos Criativos

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

CAMPINAS

2015



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ROBERTO SION

**A ARTE DE ARRANJAR E PROCEDIMENTOS USADOS NO
ARRANJO SINFÔNICO PARA A CANÇÃO ESTRADA BRANCA DE
TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES.**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de doutor em música.

Área de concentração: Processos Criativos

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA POR ROBERTO SION
E ORIENTADA PELO PROF. DR. ANTONIO RAFAEL
CARVALHO DOS SANTOS.

CAMPINAS

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Si72a Sion, Roberto, 1946-
A arte de arranjar e procedimentos usados na criação do arranjo sinfônico para a canção Estrada Branca de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. / Roberto Sion. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Estrada Branca - Canções e musica. 2. Arranjo (Música). I. Carvalho dos Santos, Antonio Rafael, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Art of musical arranging and procedures used for creating a symphonic arrangement of the song Estrada Branca by Tom Jobim and Vinicius de Moraes.

Palavras-chave em inglês:

Estrada Branca - Songs and music

Arranging (Music)

Área de concentração: Processos criativos

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Antonio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

Paulo José de Siqueira Tiné

Hermilson Garcia do Nascimento

Marcelo Pereira Coelho

Antonio Carlos Dias Carrasqueira

Data de defesa: 23-02-2015

Programa de Pós-Graduação: Música

RESUMO:

Esta tese pretende contribuir com reflexões sobre arranjo a partir da experiência profissional do autor. Segue-se um histórico conciso de como a escrita do arranjo se desenvolveu, do final do século XIX até hoje, nos Estados Unidos e no Brasil. O autor descreve o contexto social relativo a seu aprendizado, atuação como músico e as três diretrizes de sua atividade: a música popular brasileira, a tradição jazzística e a herança erudita. Finalmente, a criação de um arranjo exclusivo é demonstrada através de análise textual, grade de partitura e registro sonoro ao vivo pela Orquestra Jovem Tom Jobim.

Palavras-chave: Arranjo sinfônico; Estrada Branca; Criação.

ABSTRACT:

This paper intend to contribute with some reflections about musical arranging from the author's professional experiencies. It is offered an historical description of its roots, from the late XIX century until today in the United States and Brazil. The author also comments the social contexts on which his learning and working were developed, emphasising the role played by brazilian popular music, jazz and classical backgrounds in his music. From this point on, it is described the researches and procedures taken in account to write an exclusive arrangement, using text explanation, original score and alive recording by Tom Jobim's Youth Orchestra.

Keywords: Symphonic Arrangement; Estrada Branca; Creation.

SUMÁRIO:

1. Reflexões sobre o conceito de arranjo.....	9
2. Breve história do arranjo.....	15
3. Arranjo – uma relação pessoal.....	23
4. A produção como arranjador.....	29
5. “Estrada Branca”, de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes.....	37
5.1. A época.....	37
5.2. Estética.....	38
5.3. Análise poética.....	40
5.4. Estrutura melódico-harmônica.....	44
6. Descrição e reflexões sobre procedimentos usados na elaboração de arranjo sinfônico para a música “Estrada Branca”.....	49
6.1. Seção I do arranjo - “Introdução Onírica”.....	49
6.2. Seção II do arranjo - “Melodia da canção em forma Allegro de Sonata”.....	54
7. Considerações finais.....	61
8. Bibliografia.....	63
9. Apêndices.....	67
9.1. Conselhos para um arranjador.....	67
9.2. Relação de links sobre métodos de Arranjo.....	70
9.3. Projeto Memória Brasileira: Arranjadores (1992).....	72
10. Partitura Integral do Arranjo de “EstradaBranca”	77

1. REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE ARRANJO

Tomemos a tradicional arte japonesa Ikebana. O artista escolhe certas espécies de flores, as distribui sobre um recipiente e vai lapidando o arranjo, retirando ou acrescentando detalhes antes de chegar ao resultado que o satisfaz. Um segundo criador faria de outra forma, assim como um terceiro, um quarto, etc. Embora inúmeras modificações possam ocorrer em comparação a um modelo inicial, os contornos, as dimensões e cores dessa flora permanecem inalterados.

Do meu ponto de vista, o arranjador faz o mesmo. O conjunto (no sentido matemático) de certas flores equivale a um tema musical. Cabe ao arranjador vislumbrar uma forma de trabalhar tal tema, sem que este perca sua identidade. Ou seja, mesmo diante de grande elaboração, alguns de seus elementos podem ser minimamente reconhecidos. Se isso não ocorre, estaremos já diante de nova composição, uma nova obra. Na analogia inicial, seria como se o artista de Ikebana retirasse ou acrescentasse tantas espécies de flores diferentes que seu produto original não pudesse mais ser identificado visualmente (restando, talvez, apenas na memória do observador). Utilizar o potencial de renovação de cada obra musical é uma das funções principais do arranjo.

O conceito de arranjo é problemático, já que envolve múltiplas conotações. Fabio Prado (2009) questiona se o trabalho orquestral desenvolvido por Cyro Pereira em Carinhoso pode ser considerado um arranjo ou uma composição. Paulo Aragão (2001) aponta os múltiplos usos do termo arranjador no Brasil; pois pode abranger muitos conceitos, como letrista, compositor, arranjador, executante, orquestrador etc. Semelhante discussão é encontrada no trabalho de Lima Jr. (2003), em que substantivos como transcrição, simplificação, readaptação e reelaboração são tomados como sinônimos de arranjo. Hermilson Garcia do Nascimento (2008) afirma:

...Poder-se-ia acrescentar que Cyro Pereira talvez seja o maior representante contemporâneo do arranjo orquestral, escrevendo música instrumental e versões orquestrais de canções, igualmente... a série intitulada "Fantasia Sinfônica" ... traz elementos contundentes na defesa de tais criações como composições autônomas, embora se baseiem em obras de outros autores (ou seus fragmentos).

Podemos observar que a conceituação inequívoca do que é arranjo se torna complicada devido a diferentes níveis de elaboração a que um material original é submetido. No entanto, é possível conquistar uma ideia aproximada do conceito quando, ao trabalhar um texto musical, o arranjador preserva-o integralmente, acrescentando, por exemplo, uma introdução, contramelodias, mudança de andamento etc. Teríamos, portanto, segundo a teoria psicológica da *Gestalt*^{1a}, uma figura (a composição) e um fundo (o arranjo). Na medida em que o arranjador se afasta dessa *Gestalt*, operando apenas alguns aspectos do tema original, desenvolvendo longos trechos com ideias musicais não derivadas de seu conteúdo, aumentando em muitos compassos o tempo de execução da obra e realizando outras intervenções desse tipo, estabelece-se uma percepção inversa: o arranjo se torna figura e a composição, fundo.

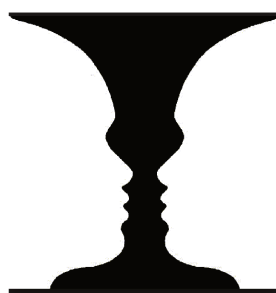


Fig. 1 *Gestalt – Um exemplo clássico: vaso-rostos*^{1b}

No primeiro caso teríamos um arranjo mais funcional, econômico. No segundo, um arranjo sem caráter imediatista, mais extenso. Menos previsível, uma vez que o autor exerce sua criatividade sem limites, afastando-se bastante do conteúdo original sobre o qual trabalha. Em ambos, a dicotomia composição-arranjo permanecerá (mesmo que tênue) por se tratar de processos independentes. Podemos provar isto, porque composições se auto identificam sem necessidade de um arranjo e vários arranjos diferentes podem se aplicar a uma mesma composição. Assim, penso ser este um dos

1a Desenvolvida no início do século XX por teóricos como Kurt Koffka e Wolfgang Koeller, trata de descrever como a percepção se organiza. Define que o *todo* é diferente das partes que o constituem. A palavra alemã *gestalt* pode se traduzir como: forma completa em si. No caso da música, por exemplo, qualquer trecho melódico reconhecível é algo independente de quais notas o formam.

1b A figura seria aquilo que procuramos ou voltamos a atenção e fundo seria o contexto no qual a figura está inserida.

diferenciais entre música popular – em que papéis de compositor, arranjador, intérprete, no geral pertencem a diferentes indivíduos - e a chamada música de concerto, onde um único compositor confecciona sua obra, determina os meios para sua execução e pode também ser o intérprete. A realização do LP " Nelson Ayres - Roberto Sion e a Musica de..." (Selo Eldorado, 1983) é curiosa, pois foram criados arranjos em parceria e, ao mesmo tempo, interpretados em parceria. Selecionado o repertório, houve três semanas de trabalho para inventar estruturas, ensaiar e, por meio de breves anotações em partitura, realizar a gravação. “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa (1910-1937), foi apresentada por meio de linhas improvisadas em contraponto, sendo respeitadas a harmonia e a forma de 32 compassos, ainda que apenas sugeridas por tal procedimento. A peça foi tocada ao vivo diversas vezes de maneira semelhante à versão gravada, mas de modo diferente a cada ocasião. Isso tornou o arranjo menos previsível, mais livre. Já “Tatuagem”, de Chico Buarque, melodia tocada integralmente uma só vez e apoiada por modulações e rearmonizações preestabelecidas, exemplifica um arranjo mais econômico.

Arranjar, acredito, é mais uma das possibilidades de se lidar com música, assim como compor, executar de diferentes maneiras uma obra, improvisar. O desejo de criar, manter a comunicação criador-ouvinte estimulante é o que se busca. Outro exemplo: quando o regente John Neschling idealizou concertos com a Osesp e a Banda Mantiqueira, dirigida por Nailor Azevedo, naturalmente foi necessária a criação de arranjos. Coube a mim a peça "Chiclete com Banana" (Altamira Castilho/Gordurinha - 1959), interpretada por Mônica Salmaso. Como levar uma canção popular, cujo acompanhamento da voz por alguns instrumentos é suficiente, a um nível de elaboração requerido nesse caso? Que elementos extrair da melodia e da letra? Por que, afinal, realizar esse arranjo? Hipoteticamente poderia ter sido solicitada uma versão para duas vozes a capela, quinteto de metais, triângulo e vibrafone etc.

Na verdade, o que se constata sempre é que qualquer material musical submetido a um arranjo pode:

- a) ser passível de se transformar sem perder a identidade;
- b) passar de um nível a outro de elaboração;
- c) trazer novas fruições musicais ao criador e ao ouvinte.

Para dar um exemplo estatístico dessa afirmação, entre 1959 e 1997 foram catalogadas cerca de 8.735 gravações de músicas compostas por A.C. Jobim e parceiros (CABRAL, 1997). Alguns títulos foram gravados por 40 diferentes artistas. Seria interessante, no sentido de aprofundar essa investigação, ouvir gravações de alguns desses títulos a fim de confirmar essas três possibilidades expostas acima; entretanto, isso seria tema para outro trabalho.

A proposta aqui é não se validar qualquer obra musical (ou artística, em geral) apenas por sua simplicidade/complexidade, conservadorismo/caráter revolucionário, mas sim como gesto criativo, almejando a comunicação com o ouvinte. Tal intercâmbio, segundo J. Jota Moraes (MORAES, 1983) pode acontecer em três níveis: corporal, emotivo e intelectual. Atualmente há provas científicas de que no nível sensorial a música dialoga até com animais e plantas (WAUGH, 1996). Defendo, portanto, a livre criação, mesmo que os resultados sofram críticas, que são - paradoxalmente - também um exercício de liberdade. Como me transmitiu Hans J. Koelreutter em aula: "Não existe nada errado em música. Mas temos de justificar tudo o que nos propusermos a criar".

Do ponto de vista mais cotidiano, desde o final do século XIX a prática do arranjo se desenvolveu a partir da ocorrência de transformações sociais, de gêneros musicais urbanos em formação e demandas dos nascentes meios de comunicação, como rádio, disco, cinema, seja atendendo a necessidades funcionais (vinhetas, trilhas sonoras, música para dança, para coreto) ou a gravadoras e cantores. Por serem compositores e vocalistas, em sua maioria músicos intuitivos, cabia também aos arranjadores registrar em partituras músicas que alcançavam sucesso.¹

Se a prática de arranjar é muito ligada à música popular ou funcional, em que quase sempre se trabalha sobre temas curtos (ao redor de três minutos), chamam atenção dois exemplos praticados por compositores na história da música erudita, que hoje poderiam ser conceituados como arranjo. Refiro-me a um segundo piano de acompanhamento que Edvard Grieg (1843 -1907) escreveu para a sonata

1 Nos Estados Unidos essas se chamaram *Tin Pan Alley songs*, nome dado a um coletivo de editoras e compositores localizados na rua 28th West, em Manhattan, no final do século XIX e início do XX. Em São Paulo, anos 60, pude ainda presenciar o artista William Forneau tocando ao piano semelhantes partituras para atrair fregueses da tradicional loja Manon. Podemos considerar como seus correlatos atuais os Song Books publicados por Almir Chediak e outros autores (<http://dictionary.reference.com/browse/Tin+Pan+Alley>, consultado em 20/02/2015).

K.545 de Mozart^{2a} e à “Meditação sobre o Prelúdio Nº 1 de J. S. Bach”, de Charles Gounod^{2b} (1818-1893). Na edição de 1853 verificamos que essa foi escrita para violino (ou violoncelo), um violoncelo II ad Lib e órgão acrescentados à peça bachiana (a partir da página 14, com instrumentos em tutti, lembra uma típica grade de arranjo. Isso sem considerar que a melodia acrescentada ao prelúdio recebeu textos diferentes, um deles do poeta Alphonse de Lamartine, ou seja, o arranjo de uma canção). Tais fatos vêm apoiar a afirmativa acima de que liberdade criativa é o principal vetor de novas manifestações musicais tanto no passado quanto no presente, concordemos ou não quanto ao seu valor artístico.

Após todos estes comentários, encerro sugerindo definições para conceitos algumas vezes considerados sinônimos de arranjo mas que, a meu ver, são procedimentos independentes que permeiam a prática musical: ³

- Variação - técnica composicional em que um tema é apresentado e, em ininterruptas reapresentações, modificado por meio de mudanças rítmicas, harmônicas, modais, tratamento *fugato*, extensão de registros, etc. Exemplo: W.A. Mozart em “Variações sobre Ah je vous dirais je maman”.

- Orquestração - maneira de expor o material sonoro com a utilização da mais variada combinação e da quantidade de instrumentos que se desejar. Exemplo: M. Mussorgsky, “Quadros de uma Exposição para piano”, orquestrada por M. Ravel.

- Transcrição – é definida de duas maneiras: representação em partitura de ideias musicais captadas auditivamente (Mario de Andrade, “Missão de Pesquisas Folclóricas”) ou adaptação de composição escrita para determinado instrumento (ou grupo deles) a um meio instrumental diferente (Ferruccio Busoni, algumas obras de J. S. Bach para órgão que transcreveu para piano).

- Redução - permite a execução do original por um número menor de instrumentos, preservando suas características essenciais. Exemplo: W. A. Mozart, “Concerto para piano e orquestra n.23” reduzido para dois pianos.

- Simplificação - elimina informações mais complexas de um texto musical para permitir que instrumentistas e, eventualmente, ouvintes possam entrar em contato com ele. Exemplo: A.Vivaldi,

2a <https://www.youtube.com/watch?v=A8bvSHKqJL0>, acessado em 24/01/2015.

2b <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f8/IMSLP93022-PMLP13993-Gounod-Meditation.pdf>, acessado em 24/01/2015.

3 Para uma análise aprofundada de alguns dos conceitos definidos aqui, consultar o trabalho “As Práticas de Reelaboração musicais” em <http://search.genieio.com/results.html?v=gim126901037&t=1406&q=flavia+pereira+tese+sobre+m%C3%BAAsica&page=1>, acessado em 08/03/2015.

trechos melódicos das “Quatro Estações”, de orquestra de cordas para flauta solo.

- Improvisação – criação musical, independente de estilo ou época. Um discurso sonoro, aqui e agora, sem intenção de preservá-lo.

2. BREVE HISTÓRIA DO ARRANJO NA AMÉRICA DO NORTE E NO BRASIL (RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO).

Início com algumas informações extraídas da apostila de Claudio Leal Ferreira: “A arte do arranjo e da orquestração na música popular brasileira: origens e desenvolvimento” (Projeto Vitae de Artes – 1993). De acordo com esse autor:

Fica clara a separação (...) entre aquilo a que chamamos de uma canção - ou de uma música - no terreno popular e seu posterior arranjo. São, quase sempre, dois produtos individuais que nascem em momentos diferentes - é obvio que com o primeiro antecedendo o segundo. Provêm de fontes criadoras distintas, embora o resultado que atinge o público seja um só. A figura do arranjador como profissional liberal da música popular só se estabeleceu com toda clareza com o desenvolvimento do disco (...) e do rádio (...). Sua função primordial era a de prover a canção, no momento de sua transformação para outro meio, de tudo que julgasse necessário no domínio da forma, da harmonia, da instrumentação etc, sem restrições quanto a gêneros (...) Foi durante os anos 20 que os jovens arranjadores de música de dança se viram enfeitiçados pelas notáveis invenções harmônicas e de sonoridade de Debussy, Ravel, Delius, Milhaud e outros de estética semelhante.

Esse entusiasmo dos arranjadores por tais mestres europeus se repetiu nos anos 70, em São Paulo. O maestro Leo Peracchi (já com vasta cultura musical), por exemplo, analisava partituras desses mesmos mestres junto a jovens arranjadores, como Luiz Roberto de Oliveira, Edgar Poças, Eduardo Gudin, Nelson Ayres e eu.

Claudio Leal continua:

(...) foi, sem dúvida, na música popular norte-americana e, em especial, no Jazz que o trabalho do arranjador se tornou tão crucial e atingiu níveis tão altos que praticamente elevou a função de sua figura à condição de virtual recriador ou recompositor de peças. A evolução do papel do arranjador se confunde, inclusive, com a própria evolução das Big Bands, o primeiro fenômeno orquestral do Jazz, quando analisamos sua história a partir da década de 20 em diante e, em especial, no período que vai até meados de 40. Nessa fase, o trabalho do arranjador alcançou o status de uma arte dentro da outra (o Jazz) ... criando os fundamentos de uma nova linguagem que, a partir de então, evoluiu de forma independente.

De acordo com os dois comentários anteriores - sobre a influência dos compositores europeus no trabalho dos arranjadores de música popular norte-americana e o desenvolvimento da escrita para

Big Bands (riffs, acordes em blocos para naipes, sessões de improvisação etc.), podemos concluir que até hoje a arte do arranjo para grandes orquestras não pode prescindir dessas duas escolas que frequentemente se misturam. Por exemplo, no álbum de arranjos *Authentic Sounds of the Swing Era* (Big 3 Music Corp., 1975) há uma versão de *Reverie*, de Claude Debussy. Alguns criadores, como Duke Ellington, Gunter Schuller e o grupo Modern Jazz Quartet são representantes dessa tendência conhecida como “Third Stream”. “Ebony Concerto”, de Stravinsky, dedicado ao clarinetista de jazz, Woody Hermann, e composições de Debussy em estilo “cakewalk” dão sequência a tal diálogo. Aqui no Brasil, com olhar menos jazzístico e mais dirigido à nossa música popular, Radamés Gnattali, Luiz Arruda Paes, Leo Perachi, Guerra Peixe, Cyro Pereira e Tom Jobim, entre outros, utilizaram inúmeros procedimentos da tradição erudita europeia.

Nas duas primeiras décadas do século XX o arranjo escrito no Brasil se desenvolvia principalmente nos teatros de revistas e em bandas militares ou civis. No primeiro caso, as atribuições do arranjador incluíam a escrita de acompanhamentos musicais para modinhas, *cakewalks*, maxixes, assim como aberturas e *intermezzos*. Nomes como Chiquinha Gonzaga e Hekel Tavares pertenciam a esse rol. Quanto a bandas, podemos citar a Banda da Casa Edison e a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, fundada em 1896 pelo compositor Anacleto de Medeiros (sua canção, “Rasga Coração”, foi usada por Villa-Lobos em seus Choros n.10) e existente até hoje.

Com o florescimento das bandas, os chamados grupos de choro (violão, cavaquinho e flauta, existentes desde 1870 no Rio de Janeiro) passaram a contar com o acréscimo de pistons, saxofones, requintas etc. Músicos empregados em bandas tocavam seus sopros ao lado de chorões, executando fora do expediente música não escrita. Assim, nascia uma maneira nacional de compor e interpretar valsas, choros, polca, mazurcas etc. Em 1907, com a inauguração de várias salas de cinema no Rio de Janeiro, formaram-se as chamadas orquestras - pequenas formações de cordas e madeiras, com eventual inclusão de metais – que se encarregavam de entreter o público nos saguões de espera e nas salas de projeção. Sua função era reforçar os movimentos e as emoções desenrolados nas telas. Assim, um novo campo se abria para maestros e arranjadores que deveriam prover música escrita especialmente para tais fins.

A crescente produção norte-americana de filmes e discos de música popular, a partir da década de 20, vai exercendo enorme influência sobre a instrumentação das orquestras brasileiras. Neste ponto, é imprescindível mencionar um fenômeno importantíssimo relacionado ao assunto desta tese: devido à crescente demanda por essa música, nacional ou estrangeira, executada nos cinemas, praças e bailes de carnaval, começam a ser impressas e vendidas coleções de arranjos para piano e pequenas formações instrumentais. Como exemplo: "Jazz-Orchestra" e "Seleta-Orchestra", editadas pela Casa Arthur Napoleão. A Casa Vieira Machado lançou, na mesma época, as coleções "Radamés Orquestra" e "Marajoara Orquestra".

A seguir, três cópias de edições originais, pertencentes ao acervo do pesquisador e arranjador brasileiro Paulo Serau:



Fig 2 - Capa de álbum contendo um arranjo para piano e 8 instrumentos.



Fig. 3 – Capa de álbum de um arranjo e partitura do Trompete I.

Entre inúmeras circunstâncias, três momentos ao redor dos anos 1930 impulsionaram o trabalho do arranjador no Brasil:

Início do registro fonográfico por meios eletrônicos (antes mecânicos)

Pixinguinha, após estreiar como arranjador na filial da gravadora americana Odeon, em 1928, assina contrato com outra multinacional, a Victor, com a missão de escrever para formações instrumentais solistas ou de acompanhamento.²

² A Imprensa Oficial do Estado de S.P., o Instituto Moreira Salles e as Edições Sesc em coedição, trouxeram a público entre 2010 e 2014 três volumes contendo 95 arranjos de Pixinguinha digitalizados. Mais informações: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/musica.html>.

A Maioridade do Rádio

Ainda de acordo com Claudio Leal:

O rádio explode nos anos 30 como o principal divulgador da música popular. Para o arranjador, isso trazia não somente a possibilidade de trabalho de arranjos das composições populares para cantores e formações instrumentais - o que não era novidade -, mas também um elenco de novas formas de associação com novos produtos cujas gêneses se relacionavam com o próprio amadurecimento da linguagem radiofônica. Eram as vinhetas, os prefixos e sufixos de identificação dos programas, os jingles dos intervalos comerciais (..) e, acima de tudo, a música de fundo das novelas.

No ano de 1950, Paulo Tapajós criou, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o programa "Quando os Maestros se Encontram". Alceu Bocchino, Leo Peracchi, Radamés e outros escolhiam e arranjavam uma média de 12 músicas para grande orquestra a cada semana.³ Em 1956, essa emissora chegou a um total de 16 maestros contratados.

O Cinema sonoro

Se por um lado a figura do arranjador para música de cinema perdeu seu lugar com o advento do filme sonoro, por outro abriu-se um novo mercado. Agora, ele deveria prover música incidental, composta para ser sincronizada com cada cena em particular. Gaó, Radamés Gnattali, Lyrio Panicall, Gabriel Migliori⁴ escreveram para cinema durante vários anos.

No ano de 1950, em São Paulo, foi inaugurada a TV Tupi, primeira emissora brasileira. Aos poucos, orquestras de Rádio migraram para esse novo veículo. Até início de 1970, estavam Cyro Pereira (que teve uma atuação importante na época dos Festivais da Canção nos anos 60) na TV Record e Luis Arruda Paes, na TV Tupi. Na TV Globo, do Rio de Janeiro, atuava Radamés Gnattali.

Na mesma época um arranjador podia ser requisitado pelas gravadoras de São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, maestros como Carlos Piper, Silvio Mazzuca e Severino Araujo (líder da

³ É possível ouvir alguns desses programas restaurados no site www.collectors.com.br, acessado em 20/6/ 2012.

⁴ Lembrar-se de sua trilha para o filme “Os Cangaceiros”, de Lima Barreto.

Orquestra Tabajara, até hoje em atividade) escreviam para orquestras de dança, em geral no formato Big Band.

Em 1973 ocorreu em São Paulo um movimento musical na extinta casa de jazz, Opus 2004. Pouco antes, uma leva de brasileiros fora estudar Arranjo no *Berklee College of Music*, em Boston: Nelson Ayres, Luiz Roberto de Oliveira, Marcio Montarroyos, Claudio Roditi, Zeca Assunção, eu próprio, Vitor Assis Brasil, Célia Vaz. Toda a tecnologia musical adquirida nessa vivência foi trazida para o Brasil. Antes disso, já nos anos 60 o pianista Wilson Cúria e o saxofonista J. T. Meirelles haviam obtido e aplicado tais técnicas por meio de curso por correspondência que essa escola oferecia e ainda segue oferecendo, agora em formato *on line*.

Nelson Ayres voltou a São Paulo e passou a trabalhar em estúdios de gravação nos quais uma geração de músicos, advindos das orquestras de baile e televisão, ainda tinha seu mercado de trabalho. Como intuitivamente boa parte deles tocava Jazz, Ayres se ofereceu para lhes passar, em sua própria residência, informações sobre arranjo e improvisação que adquirira nos Estados Unidos. Inspirados pelas noites de segunda-feira no famosíssimo Village Vanguard (onde Thad Jones e Mel Lewis, ao lado de músicos nova-iorquinos, mantinham uma Big Band pelo prazer de tocar jazz e experimentar novos arranjos), trataram de pôr em prática esses estudos. O endereço escolhido para isso foi o número 2004 da Av. Consolação. Outros músicos, inclusive eu, completaram esse grupo. Lembro-me de que na primeira segunda-feira apenas amigos ocupavam algumas mesas; nas seguintes, o público foi crescendo. Além do repertório básico, novos arranjos eram lidos à primeira vista. Recebíamos visitas como a de Hermeto, Teddy Wilson, Dave Brubeck, Casé e Vitor Brasil. Jovens músicos iam lá ouvir e aprender. Durante quatro anos, isto é, até 1978, a casa lotava e a música instrumental tinha seu polo de desenvolvimento garantido! Supostamente, pela primeira vez no Brasil uma Big Band era ouvida assiduamente em forma de concerto, em vez de música para dançar.

Em 1989, convidado como Reitor Honorário, Antonio Carlos Jobim inaugurou em São Paulo a Universidade Livre de Música. Dentro da ampla escola experimental, foi idealizada pelo compositor Arrigo Barnabé a Orquestra Jazz Sinfônica, que resgatou o estilo das orquestras de rádio e de estúdio das décadas de 1940 e 1950 já num novo formato de música popular de concerto. Dirigida a princípio

por Amilson Godoy, passou a ser comandada por Luis Arruda Paes, Cyro Pereira e, pouco depois, Nelson Ayres.

Em 2001, a escola Tom Jobim criou com jovens bolsistas uma orquestra semelhante, a que teve a honra de inaugurar como Maestro Titular: a Orquestra Jovem Tom Jobim. Além de incorporar vários e importantes arranjos de sua madrinha Jazz Sinfônica, a Orquestra Jovem conquistou considerável acervo original (ao redor de 450 arranjos) graças à contribuição de várias gerações de arranjadores e a minha própria.

Fora desse ambiente mais institucional, é necessário destacar o trabalho, desde 1990, da Banda Mantiqueira. Seu líder, Nailor “Proveta” Azevedo, assim como Severino Araujo, escreve arranjos buscando uma linguagem fortemente brasileira, embora aberta à tradição jazzística. Alguns dos concertos dessa Banda junto a OSESP requisitaram a participação de importantes arranjadores, mantendo viva a tradição da escrita orquestral a partir de um repertório de música popular. Itiberê Zwarg, baixista de Hermeto, junto de jovens músicos, criou arranjos para depois registrá-los em partituras, lembrando os *head arrangements* (ideias musicais criadas coletivamente no palco e memorizadas) de algumas Big Bands americanas. Também egresso do grupo de Hermeto, o pianista Andre Marques realiza trabalho semelhante em Sorocaba, SP.

Este capítulo foi elaborado a partir de informações de Claudio Leal Ferreira, que, seguindo os passos de Gnatalli, Arruda Paes e Peracchi, vale-se da tradição da música europeia, assim como de técnicas americanas de arranjo para realizar seu trabalho. Presto, portanto, tributo aos seus 25 anos dedicados exclusivamente ao ensino da arte do Arranjo, passando seus conhecimentos para a nova geração de profissionais.

3. ARRANJO – UMA RELAÇÃO PESSOAL

Durante minha juventude em Santos, paralelamente aos estudos básicos de Música no conservatório Lavignac (piano, teoria–percepção, harmonia, coral), as primeiras noções de arranjo foram vivenciadas totalmente na prática. Tocando razoavelmente, aos 14 anos entrei como saxofonista para o conjunto de baile do acordeonista João Viviane. Diferentemente de hoje, em que o arranjo de um sucesso na mídia é transcrito literalmente, cada conjunto possuía seus próprios arranjos, conferindo-lhes personalidade. Em meu caso, o líder ia passando, durante os ensaios e inteiramente de ouvido, ideias melódicas para introduções, passagens modulatórias, mudanças de andamentos, dinâmicas etc. A invenção de um trecho melódico mais longo, espécie de improviso decorado sobre o tema, era chamada de “especial”. Assim, aos poucos íamos conceituando e memorizando arranjos. Logicamente, boa parte do repertório era executada no formato da melodia original, pois seria impossível saber de cor músicas arranjadas para quatro horas de baile. Muitas vezes aparecia algum cantor para uma “canja”, anunciava para o grupo uma música bem conhecida, dirigia-se ao microfone e, usando a manosolfá (sinais de dedos simbolizando notas musicais) com as mãos escondidas do público, ditava o tom. E lá íamos nós treinar o ouvido melódico/harmônico, acompanhando-o sem que ninguém no salão pudesse perceber (quase sempre dava certo). Em ocasiões semelhantes, como pianista (não existiam teclados eletrônicos), era comum eu me deparar com o instrumento meio tom abaixo do diapasão. Nesse caso, tratava de treinar transposição harmônica imediata, pois, uma vez que as tonalidades eram em Reb, Solb ou Si Maior, era forçado, muito antes de se ouvir falar em II, V, I e ciclos das quintas, a descobrir de forma intuitiva os campos harmônicos daquelas tonalidades menos conhecidas. Finalizando, é consenso entre colegas que várias horas tocando para dançar ajudam a dar mais consciência e segurança aos intérpretes, o que é conhecido no meio musical como “canha de baile”.

No mesmo período, fora do palco e na pista de dança do clube preferido, lembro-me de que tive um segundo estímulo para gostar de arranjos: o LP de Lucio Alves, “Bossa é Nossa” (Selo Phillips, 1961), com arranjos de Chiquinho do Acordeon, tocado sempre nas reuniões dançantes. A cada faixa havia surpresas harmônicas, atraentes dissonâncias, modulações na hora precisa, contracantos de extremo bom gosto e a voz de Lucio. Além disso, o repertório primoroso! Era ainda a Bossa Nova em seu esplendor, e a gente ia aprendendo com outros maravilhosos discos de Os Cariocas, Zimbo Trio,

Carlos Lyra, Tom Jobim e Vinicius. Novos acordes, serenidade, beleza das linhas melódicas e da criatividade intrínsecos às composições e aos arranjos.

Não defendo que a estética desse estilo seja a melhor, mas me identifico com ela. Por isso, não posso deixar de citar Luis Eça, que, além de modelo de músico, tanto erudito como popular, exerceu grande influência em meu trabalho de arranjador (seguido mais tarde por Michel Legrand). Seu estilo de arranjar para o Tamba Trio, com vocalizações, modulações inesperadas, variação de andamentos, certo substrato afetivo nas escolhas harmônico–melódicas, etc. me incentivou a buscar possibilidades de colaboração entre o instrumental e a canção brasileira. Mais tarde, seus arranjos só para cordas e para o LP de estreia de Milton Nascimento indicaram a importância de me aprofundar no estudo da grande tradição da música erudita.

Como muitos músicos de minha geração, arrisquei escrever os primeiros arranjos angariando informalmente conhecimento com colegas mais experientes. Por isso, indo assistir ao Zimbo Trio em minha cidade, mostrei ao baixista Luis Chaves algo que havia escrito. Ele corrigiu meus acordes, escrevendo exemplos no papel de um maço de cigarros ali à mão. E eu, conhecendo pela primeira vez continuidade harmônica por meio de notas comuns e vizinhas! Lembro-me também de Hermeto Pascoal contando o truque que usava para aprender a escrever divisões rítmicas: quando estava com maestros, cantarolava um trecho e o escrevia do jeito que imaginava ser. O colega o corrigia verbalmente, e ele insistia que seu modo estava certo até que aquele perdia a paciência, pegava um papel e fixava o ritmo correto. E lá ia ele, feliz por ter aprendido algo mais. Muitos músicos populares dessa época vivenciaram essa aprendizagem informal (Vitor Assis Brasil já improvisava maravilhosamente de ouvido quando foi para a Berklee estudar teoria, saxofone e arranjo).

Meu pai era um entusiasta do jazz (em minha casa vinham fazer Jam Sessions Dick Farney, Jacques Klein e, até em certa ocasião, Stan Kenton, quando passou de navio por Santos). Pianista amador, ia a São Paulo ter aulas com o Professor Wilson Curia, que, como já dito antes, havia feito o curso de teoria e arranjo da Berklee por correspondência. Das anotações do caderno de meu pai fui compreendendo e aplicando, aos poucos, conceitos como harmonização em bloco, aproximações diatônicas, cromáticas etc. Todo domingo, uma família de artistas de Santos abria as portas de sua casa

para um grupo de cantores e instrumentistas da cidade, ocasião em que tocávamos jazz e bossa nova. E eu, contando com alguns sopros, ia testando de forma muito recompensadora as técnicas de arranjo que aprendia por meio das anotações de meu pai.

Finalmente, em 1972, fui estudar no Berklee College of Boston. Com os conhecimentos que possuía, pude cursar os terceiro e quarto semestres do curso de arranjo, além de saxofone, improvisação, composição e percepção. Nesses semestres, lidava-se com técnicas de escrita para dois, quatro e seis instrumentos até chegar na Big Band, além de noções de instrumentação, escrita *solí* em blocos, *concerted* (baixo com fundamentais), rebaixamento de vozes, relação escalas–acordes, harmonia modal, quartal, *clusters*, sobreposição de tríades e rearmonizações, entre outras. A vivência no Berklee mostrou a mim e a alguns colegas que o jazz e a nossa música popular poderiam, sim, ser estudados em nível acadêmico e que o conhecimento da música erudita poderia dialogar com esses estilos por meio de matérias comuns (percepção, princípios de composição, orquestração, escuta e apreciação de gravações), da prática supervisionada de pequenos conjuntos e do uso de grandes formações instrumentais.

O pianista Amilson Godoy criou, em 1974, na Fundação das Artes de São Caetano (que já possuía seu curso erudito), provavelmente a primeira escola no Brasil a integrar erudito e popular, levando ex-berkleenianos como eu, Luiz Roberto de Oliveira, Edgard Poças e Nelson Ayres para lecionar lá. Passávamos nossos conhecimentos aos quase 800 alunos da escola e acompanhávamos muitas atividades práticas. A mais importante delas se chamava, bem-humoradamente, “Salada Mista”: Amilson escrevia arranjos que incluíam desde alunos iniciantes (tocando notas longas) até os mais adiantados. Diferentemente de um conservatório tradicional (piano, violão, teoria e solfejo), a escola contava com alunos de cordas, madeiras, metais e sessão rítmica jazzística: piano, guitarra, contrabaixo e bateria. Eu criava, objetivando a musicalização infanto-juvenil, arranjos facilitados para músicas de Jobim, Edu Lobo, Milton, etc. Tinha a impressão de que esses fatos representavam algo novo para o Brasil da época. Tal experiência pedagógica de convivência entre o erudito e o popular se repetiu depois, em Campinas e São Paulo, com a criação do Curso de Música Popular da Unicamp e da Universidade Livre de Musica Tom Jobim, ambos em 1989.

Concomitante ao trabalho na Fundação das Artes, testei a escrita de arranjos para a Big Band de Nelson Ayres e também para uma Big Band de jovens que mantive por cinco anos depois que voltei do Berklee. Entusiasmado com esse estilo pela vivência adquirida nos EUA e preocupado com a falta de renovação de músicos de sopros (em 1973, por exemplo, só pude contar nessa iniciativa com dois únicos jovens trombonistas em São Paulo), escrevia e copiava meus arranjos para os ensaios semanais. Foi importante para mim como aprendizado, doação e pioneirismo. Alguns bons profissionais de hoje passaram por lá: Rodolfo Stroeter, Ronnei Estrela, Sergio e Sidnei Borgani, Bocato, Ricardo Lobo e Mané Silveira. Chegamos a tocar na abertura da apresentação da Big Band de Nelson Ayres durante algumas noites no Opus 2004, tendo como convidada Alaíde Costa.

Após 10 meses de elaboração mental e escrita (trabalhando até mesmo durante turnês com Vinicius e Toquinho), concluí os arranjos para meu primeiro LP solo: “Roberto Sion” (selo Som da Gente, 1981), contendo composições e arranjos meus, exceto a Valsa dos Músicos (composta por Vinicius de Moraes e Lupicínio Rodrigues Sobrinho). Naquela ocasião contei com a generosidade de Cyro Pereira, que corrigiu partes de cordas que não “soariam” e também com seu valioso conselho: escrever para uma gravação como se fosse para um concerto acústico, evitando ao máximo qualquer compensação na mesa de som do estúdio. Um ano depois, em 1982, Nelson Ayres, Rodolfo Stroeter, Azael Rodrigues, eu e Hector Costita, logo em seguida substituído por Paulo Bellinati, fundamos o Grupo Pau Brasil em que arranjos eram criados coletivamente e memorizados durante ensaios diários: outra forma possível, mais democrática, de construir as estruturas musicais sobre dado tema.

No final da década de 1980, tive a chance de exercer um trabalho cotidiano nos maiores estúdios de áudio de São Paulo: Voz do Brasil e *Play it Again*. Ali ainda se arregimentava seções de cordas, madeiras e metais e vocalistas. Além de ser para mim um meio de sobrevivência, era uma oportunidade privilegiada de escrever para as mais variadas formações instrumentais de modo que tudo soasse corretamente já na primeira leitura. Isso porque o custo de cada músico no estúdio era muito alto. Já naquela época os programas de computador e as contingências mercadológicas iniciavam a transformação dessa cena até então composta de maestro arranjador e vários músicos se encontrando para gravar. Isso se estendeu até início de 1990, já que daí em diante, mas com exceções, um criador isolado e seu computador passaram a produzir toda a música necessária para o meio publicitário.

No ano de 2001 também comecei a usar o computador para escrever os primeiros arranjos da recém-criada Orquestra Jovem Tom Jobim. Embora seu uso tenha proporcionado, como em toda revolução das máquinas desde a era industrial, modificação drástica no mercado de trabalho e produção musical, há de se reconhecer sua enorme praticidade. Erros cometidos por falta de tempo e revisão inadequada foram eliminados pelo uso de programas de escrita musical. Podemos afirmar que 80% de um arranjo pode ser previsto em termos de timbres, densidades, dinâmicas, forma etc., antes mesmo de sua execução. Assim sendo, acabamos por reconhecer que um *software* de música é, de fato, um precioso auxiliar para o criador.

A partir do início de 1990, retomando o trabalho desenvolvido por Radamés Gnattali, Leo Perachi e outros com suas orquestras e com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado de SP, o papel de maestro arranjador voltou a ser exercido. Seja com profissionais mais maduros ou jovens bolsistas, manteve-se a música viva, apontando caminhos futuros. Atualmente, formações como a Jazz Sinfônica, Banda Sinfônica, Orquestra Jovem Tom Jobim e a Banda Sinfônica Jovem têm à sua disposição cerca de 1.500 arranjos e outros sendo criados constantemente distribuídos em concertos anuais, fora do circuito erudito e representando uma considerável contribuição à música no Brasil.

4. A PRODUÇÃO COMO ARRANJADOR

Descrevo algumas experiências de minha trajetória musical e seus reflexos no trabalho como arranjador.

Ter escolhido uma canção para elaborar o arranjo desta tese é consequência de meu compromisso com a música popular brasileira. Esta ligação, as vivências com o Jazz e a tradição erudita desde a infância, formam uma trilogia-eixo sustentando o agir musical: proposição um pouco ambiciosa, mas da qual não posso nem quero me afastar mesmo obrigado a revelar que por vezes é difícil, frustrante, conciliar todos esses interesses diante da quantidade de informações com que se almeja lidar. Porém, reconfortante, motivador na medida em que sempre fizeram parte de minha vida musical. Para esclarecer melhor essas opções justifico como necessário o tom biográfico a seguir.

Comecei a estudar piano ainda criança. Minha professora, a cada aniversário, trazia um livro infantil com biografias de Bach, Beethoven, Mozart. Eu as lia e sonhava ser um músico como eles. Ao mesmo tempo em que praticava suas obras, recebia de meu pai noções de Jazz- alguns acordes de sétima, o ostinato do *boogie-woogie*, discos no estilo *Dixieland* e gravações de pioneiros no Brasil como os pianistas Dick Farney e Moacir Peixoto, o baixista Chu Viana, o baterista Rubinho Barsotti e os saxofonistas Casé e Paulo Moura. Ao mesmo tempo, minha mãe e tia, nascidas na Europa, continuaram me incentivando a amar a música clássica com idas a concertos e ouvindo gravações de J.S Bach, Mozart, Rachmaninoff e outros. Mais tarde, anos 50, estudando no Conservatório Lavignac de Santos, encontrei um ambiente progressista e estimulante onde a professora Adriana Oliveira já utilizava o método Orff, o Coral Ars Viva dirigido por Klaus Wolff ensaiava músicas renascentistas e de compositores de vanguarda como Messian, Stockhausen, Almeida Prado, Gilberto Mendes e Willy C. de Oliveira. Onde também, Damiano Cozzela oferecia cursos temporários de estruturação musical e análise dessas obras e nosso quarteto de Jazz - diante desse clima de abertura existente - foi integrado ao movimento Ars Viva por seu diretor.

O conjunto amador de danças de meu pai, os saraus em casa, o encontro semanal com sambistas e

chorões na Radio Clube, o disco Chega de Saudade, de João Gilberto, marcaram o definitivo encontro com a música popular brasileira. Na adolescência, seguia estudando harmonia e percepção no Conservatório e por influência de meu primo Claudio Roditi, trompetista, me interessei pelos sopros, tocando clarinete e saxofone em conjuntos de baile, grupos de Jazz e organizando os primeiros shows de Bossa Nova em Santos, quando abríamos os espetáculos para artistas como Elis Regina e o grupo Tamba Trio. No momento de cursar uma faculdade, escolhi o estudo da Psicologia (apesar de vivências tão enriquecedoras, a cidade natal oferecia pouca perspectiva para um profissional de música). O período de quatro anos na Universidade foi de hibernação, embora ouvindo sempre música e tocando de vez em quando. Dada a importância dela para mim, pouco antes de me formar, segui, em 1972, para a Berklee School, Boston. O aprendizado lá e um compromisso inadiável com a Música me fizeram decidir pela profissão. Tratei, então, de ser um artista competente. Praticando sozinho o saxofone, a partir das aulas que tive com Joseph Viola nos EUs, estudando durante alguns anos rítmica com Claudio Stefano e flauta com Grace Busch. Como compositor e arranjador, tendo aulas particulares durante cinco anos com Olivier Toni e com H.J. Koellreuter. Tudo que aprendi com eles foi tão importante e vasto que até hoje, após trinta anos, seguem orientando toda atividade autônoma que realizo em busca constante do crescimento técnico e espiritual dentro da arte musical.

A seguir, alguns exemplos dessas influências:

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Ex.1 – Coda do arranjo para “Quem Sabe” (Antonio Carlos Gomes, 1836-1896). Cânone a seis vozes, usando o motivo inicial da peça e uma citação da ópera “O Guarani”.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

TEMA

TEMA 8a ABAIXO

Ex.2 - Trecho do arranjo para “Rasga Coração” (Anacleto de Medeiros, 1866-1907).
Melodia principal acompanhada de linhas de contraponto imitando o estilo barroco.

Score

A. SX. *mp*

T. SX. *p*

B. SX. *mf*

B♭ Tpt. 1 *p*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *mp*

Tuba *mf*

Ex. 3 - “Rasga Coração”, no mesmo arranjo anterior. Melodia principal em contraponto de 2a, 4a e 5a espécies.

Flute 1

Flute 2

Clarinet in B♭

Bassoon 2

Trumpet in B♭

Ex.4 - Introdução do arranjo para “A Banda” (Chico Buarque, 1944). *Scherzo* politonal: fagote em Lá Maior, flauta I em Dó Maior, flauta II em Dó Maior e menor, clarinetes em Fá, trompete em Ré menor e Lá Maior.

Ex. 5 - Arranjo para “Flor da Manhã” (Adilson Godoy,1941). Cinco linhas independentes para cordas.
Melodia da composição na parte superior.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb 1

Bassoon

Horn in F 2

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Trumpet in Bb 2

Trumpet in Bb 3

Tenor Trombone 1

Bass Trombone

♩ = 105

Bb7sus4

Bb7sus4

Bb7sus4

Bb7sus4

Ex.6 – Introdução para “Blues da Chegada”, composição minha em forma de Blues com acordes de 7a de dominante (sus 4) em ritmo de Baião .

The image displays a musical score for the song "Dora" by Dorival Caymmi, arranged for piano. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled "REARMONIZAÇÃO" (Reharmonization) and "HARMONIA ORIGINAL" (Original Harmony). The second system is labeled "[Staff 1]" and the third system is labeled "[Staff 2]", "[Staff 3]", and "[Staff 4]".

System 1:

- REARMONIZAÇÃO:** A maj, Gbm7, Ebm7, D maj, Bm7(add 9)
- HARMONIA ORIGINAL:** Bbm7, Eb7, Bbm7

System 2:

- REARMONIZAÇÃO:** Bbm7, Gbmaj7(add 9), Gm7 C7, Abmaj D7(b9), Em7/G, Em(maj7) Cmaj
- HARMONIA ORIGINAL:** Eb7, Abmaj, Abmaj, Abm7

System 3:

- REARMONIZAÇÃO:** Am7, Fmaj, Dmaj, Db7sus, Db7sus, G7(#9), Gbmaj
- HARMONIA ORIGINAL:** Db7, Gbmaj, Gbmaj

The score includes various musical notations such as chords, accidentals, and dynamic markings. The reharmonization section shows a progression of chords that deviates from the original harmony, using techniques like block chords and chromatic movement.

Ex. 7 – Arranjo para “Dora” (Dorival Caymmi, 1914 – 2008). Melodia por acordes em bloco, “clusters”, reharmonizações pelo ciclo das 3as menores, movimento paralelo e cromático.

MOONLIGHT SERENADE

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Alto Sax.

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2

Baritone Sax.

Trumpet in Bb 4

Trumpet in Bb 5

SNOR DRUM

BASS DRUM

The image displays a musical score for a film soundtrack, featuring multiple staves with various musical notations. The score is divided into sections labeled "SAMBÁ DA MINHA TERRA", "SAROTÁ DE IPANEMA", "O THE MOOD", and "OSTINATO BOOGIE WOOGIE". The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols like accents, slurs, and dynamic markings (f, mf, ff). The score is written on a yellow background with black and red ink.

Ex.8 – Dois excertos da introdução do arranjo para “Chiclete com Banana” (Gordurinha / Altamira Castilho, 1959). Várias citações de músicas brasileiras e americanas em colagens sobre *ostinato* rítmico de samba em alusão à letra da música.

5. "ESTRADA BRANCA", DE ANTONIO CARLOS JOBIM E VINICIUS DE MORAES

Sendo o objetivo principal desta tese mostrar meu trabalho como arranjador, um dos primeiros passos para a sua realização foi a busca em livros e na Internet do maior número possível de informações relevantes sobre a composição escolhida. Encontrei, por exemplo, quatro versões cantadas de “Estrada Branca” as quais resolvi acoplar eletronicamente ao final do arranjo por meio de colagens aleatórias. Outras informações ajudaram-me a criar, mais do que intimidade, cumplicidade com a obra, acrescidas da honra de ter convivido e tocado com seus dois autores durante uma turnê europeia em 1978.⁵ A relação positiva de afeto gerada por meio deste trabalho me forneceu uma satisfação extra na sua execução. Procurei então contextualizar a obra do ponto de vista histórico, estético, poético e estrutural, buscando informações sobre como e quando havia se iniciado essa parceria. A forma como os autores trabalharam obras posteriores nos permite entender por que é tão importante o seu legado. As imagens poéticas da letra - "morrer", "uma outra sombra", "lua branca, noite alta" - intervieram em pelo menos três ocasiões no discurso musical, inspirando a inclusão de "Clair de Lune", de C. Debussy, substituindo uma primeira ideia, que era citar um dos Noturnos de F. Chopin. A estrutura melódico-harmônica orientou a seção de desenvolvimento orquestral entre as duas exposições da canção e sua letra, além de toda a Coda.

5.1. A Época

Famosa é a história do encontro entre dois dos mais importantes compositores da canção brasileira, Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, no Bar Villarinho, Rio de Janeiro (1954). Em qualquer de suas biografias é possível conhecê-la. O principal fato é que ali se deu o convite de Vinicius a Tom Jobim para musicar a peça “Orfeu da Conceição”. Recém-escrita, a obra transpunha o mito grego para os morros cariocas durante um Carnaval (tal como L. Bernstein e A. Laurens haviam feito, transcrevendo Romeu e Julieta para West Side da Nova York dos anos 1950).

Para esse empreendimento, nomes como Oscar Niemeyer, Djanira e Carlos Scliar estavam envolvidos na criação de cenários e cartazes. Transformada depois em filme premiadíssimo (Black Orpheus) dirigido por Marcel Camus, a obra mostrou nossa música e nossa alma para quase todos os

5 Participaram também desses concertos: Toquinho, Miucha, Mutinho, Azeitona e Georgiana de Moraes.

povos do mundo, principalmente por meio da canção “Manhã de Carnaval”, que o exímio violonista Luis Bonfá acrescentou à trilha cinematográfica.

Nos três anos seguintes, uma profunda amizade uniu Tom e Vinicius, daí surgindo muitas das canções incluídas, em 1958, no LP de Elizete Cardoso, “Canção do Amor Demais” (selo Festa, FT 1801), um dos marcos na história da Bossa Nova, tanto pelos arranjos camerísticos de Tom, como por apresentar, pela primeira vez em disco, a famosa batida de João Gilberto. O próprio Vinicius, no texto da contracapa escrito à mão, relata que, desde Orfeu da Conceição, foram raros os encontros com o parceiro que não resultaram em novas músicas. Diz, textualmente: “Ponha-se Antonio Carlos Jobim ao piano – e é difícil encontrá-lo longe de um – e, em breve, depois de dois ou três acordes, nascerá entre nós um olhar de entendimento. E de seus comentários cifrados (‘Isto são as pedras, poeta’; ‘Os pequenos caracóis listrados debaixo das folhas secas’; ‘Chegamos à galáxia’), eu terei sabido extrair exatamente o que ele quer me ouvir dizer. E nunca houve entre nós quaisquer reservas no sentido de um tirar o outro de um impasse durante o trabalho. É possível mesmo que tudo isso se deva ao fato de que ele crê na poesia da música e eu creio na música da poesia”.

Quanto ao objeto de nosso exame, a canção “Estrada Branca”, Sergio Cabral (CABRAL 1997) dá destaque à emocionante interpretação de Elizete e Tom no citado LP. Conta também que Jobim tinha um apreço único por essa composição, tanto que, quando um amigo dele, Marco Pompet, a elogiou como a mais bonita que Tom já havia feito, este “fez uma cara de quem aprovava”.

5.2. Estética - Apreciação baseada na escuta da faixa 10 do LP “Canção do Amor Demais”

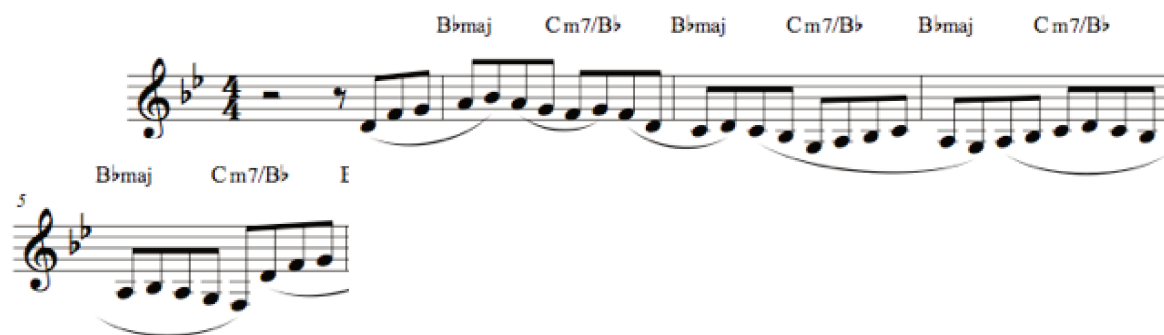
Como nos *lieder* schubertianos, Tom escolheu só o piano, em contraponto à voz, para criar uma atmosfera intimista em que o personagem conversa com ele mesmo. Breve introdução temática - própria daquele estilo – leva ao início da canção. Consideraremos a parte musical correspondente a cada uma das duas primeiras estrofes como A, e a correspondente à terceira, como B.

Primeiro A

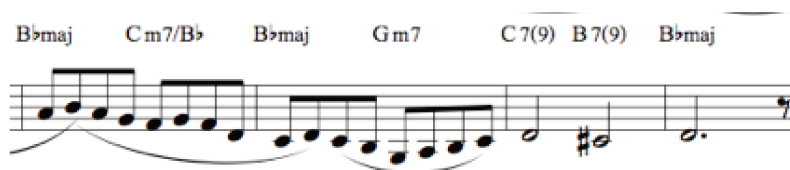
O que impressiona, desde já, é a melodia fluir sem descanso durante quatro compassos quaternários em andamento lento, como que acompanhando o passo ininterrupto do homem que parte sem hesitar (“...tua falta, caminhando, caminhando, caminhando...”).

Eis o exemplo vivo da profunda identificação afetivo-composicional de Tom e Vinicius: poesia /música: um só ser.

A unidirecionalidade do fluxo (apesar de pequenos contornos), somada ao clima contemplativo da escala hexatônica (contendo apenas 1 semitom), reforça ainda mais a “partida inevitável” e o cenário ao redor.

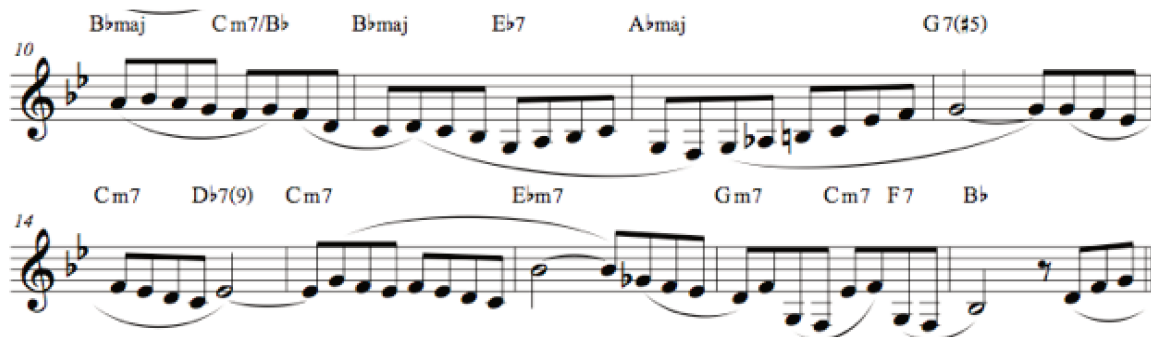


Os quatro compassos seguintes completam a quadratura, tanto no sentido musical quanto literário. Porém, como na cadência clássica, se dá - finalmente! - o repouso ao final do período (“...vida , vida que morreu...”).



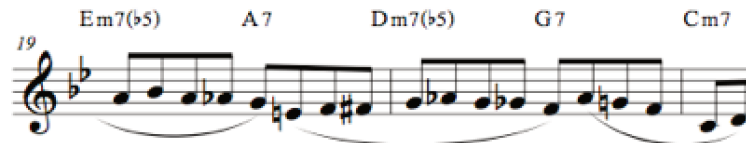
Segundo A

Mesma temática poética. A melodia alcança, brevemente, outra tonalidade; torna-se um pouco mais calma (repousando em mínimas) e termina em largos saltos num interessante contraste estético com a fluidez anterior.



Início de B

Ratificando uma vez mais a profunda ligação música-texto ao imaginar um cenário de sol, contrário à noite real, o poeta obtém seu correlato musical num súbito E natural contrastando com Eb da tonalidade, o que me parece gerar uma sensação de “Luz”. Certo cromatismo melódico ajuda também a elevação do tom dramático do discurso.



Retorno ao A

O total contraste luminoso-otimista de B dá lugar novamente ao discurso melódico e à nostalgia poética dos dois As anteriores.

5.3. Análise poética

O texto, na íntegra:

Estrada branca
Lua branca
Noite alta
Tua falta caminhando
Caminhando, caminhando
Ao lado meu
Uma saudade
Uma vontade
Tão doída
De uma vida
Vida que morreu
Estrada passarada
Noite clara
Meu caminho é tão sozinho
Tão sozinho
A percorrer
Que mesmo andando
Para a frente
Olhando a lua tristemente
Quanto mais ando
Mais estou perto
De você

Se em vez de noite
Fosse dia
Se o sol brilhasse
E a poesia
Em vez de triste
Fosse alegre
De partir
Se em vez de eu ver
Só minha sombra
Nessa estrada
Eu visse ao longo
Dessa estrada
Uma outra sombra a me seguir
Mas a verdade

É que a cidade
Ficou longe, ficou longe
Na cidade
Se deixou meu bem-querer
Eu vou sozinho sem carinho
Vou caminhando meu caminho
Vou caminhando com vontade de morrer

Neste ponto, convém destacar que a intenção é apenas um breve passar de olhos no texto em si, já que uma postura mais técnica e crítica transcende os objetivos do presente trabalho.

Nas pesquisas feitas sobre “Estrada Branca”, encontramos interessante correlação da poesia de Vinicius com o Cinema (nos seus tempos de diplomata em Los Angeles, ele chegou a estudar com Orson Welles e outros importantes cineastas. Capacitou-se e exerceu o papel jornalístico de crítico nessa área):

Estrada branca
Lua branca
Noite alta
Tua falta caminhando
Caminhando
Caminhando
Ao lado meu
[...]

O apelo cinematográfico desses versos é bastante evidente: como que antecenas para as imagens, evocam, apontam, revelam “locações”, “enquadramentos”, “movimentos de câmera” que o ouvinte precisa acolher como roteiro para a visualização das cenas e das personagens que a canção descreve. (Luiz Henrique de Costa – Tese de Doutorado – “Vinicius de Moraes: O Cinema Dos Seus Olhos - RJ – 2004)

De fato, o início das duas seções A sugere paisagens, elementos e ciclos da Natureza:

“Estrada Branca”... Estrada passarada... Lua Branca... Noite clara... Noite alta...”

Enfim, imagens passíveis de serem “filmadas” pela imaginação.

Continuando, é possível reparar na rima vertical da letra “a” que aparece em todos os versos da primeira estrofe, como que marcando a unidade de cenas externas e internas. Além disso, uma maravilhosa imagem personifica a ausência (da amada) e a faz caminhar a seu lado.

Tua falta caminhando
Caminhando
Caminhando
Ao lado meu

Na segunda estrofe a figura poética do caminhar - fisicamente - para frente, em contradição com a “sensação” – psicológica - da presença crescente de quem ficou para trás, cria um elo com a imagem exposta na seção B subsequente, na qual o poeta vislumbra um sol, uma alegria - incoerentes com aquele momento noturno.

Se em vez de noite
Fosse dia
Se o sol brilhasse
E a poesia
Em vez de triste
Fosse alegre
De partir

Encerrando, o poeta ainda tenta outra metáfora para fugir da solidão:

Se em vez de eu ver
Só minha sombra
Nessa estrada
Eu visse ao longo
Dessa estrada
Uma outra sombra a me seguir

O retorno à seção A final o acorda do devaneio. Enfim, convence-se do distanciamento real cada vez maior e aceita a angústia que isso lhe causa.

Mas a verdade
É que a cidade
Ficou longe, ficou longe
Na cidade
Se deixou meu bem-querer
Eu vou sozinho sem carinho
Vou caminhando meu caminho
Vou caminhando com vontade de morrer

5.4. Estrutura melódico- harmônica

ESTRADA BRANCA
Tom Jobim/ Vinícius de Moraes

Chords: Bbmaj Cm7/Bb Bbmaj Cm7/Bb Bbmaj Cm7/Bb

5 Bbmaj Cm7/Bb Bbmaj Cm7/Bb Bbmaj Gm7 C7(9) B7(9) Bbmaj

10 Bbmaj Cm7/Bb Bbmaj Eb7 Abmaj G7(#5)

14 Cm7 D7(9) Cm7 Ebm7 Gm7 Cm7 F7 Bb

19 Em7(b5) A7 Dm7(b5) G7 Cm7 F7 Bbmaj

23 Em7(b5) A7(#9) Dmaj7(add 9) Em7 A7(9) D7 G7 C7 F7

27 Bbmaj Cm7/Bb Bbmaj Eb7 Abmaj G7(#5)

31 Cm7 D7(9) Cm7 Ebm7 Gm7 Cm7 F7

Fig. 8 - Partitura de “Estrada Branca”: transcrição pessoal da gravação de Tom e Elizete no LP “Canção do Amor Demais” (selo Festa, FT 1801).

Características principais da melodia:



Fig. 9 - Âmbito de uma oitava + uma quinta (bastante extenso e incomum, cobrindo praticamente toda a região do contralto).



Fig. 10 - Seção A, formada exclusivamente pela soma das pentatônicas de Bb e F ou, como analisamos acima, por uma hexatônica de Bb (modo Maior do tom, sem o 4º grau) . Flui do começo ao fim (embora com alguns repousos) pelo uso das colcheias contínuas e predomínio de graus conjuntos.

C7(9) B7(9) Bbmaj

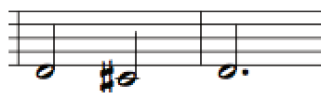


Fig. 11 - Ao final do 1º período, interessante cadência melódica de sensível (não diatônica) do 3º grau escalar.



Fig. 12 - A passagem da seção A para B é obtida por meio de um achado dos mais difíceis em composição (segundo me transmitiu Willy C. de Oliveira em classe): as seis primeiras notas das duas seções A são também as seis que iniciam B, provocando assim uma ligação suave e rara de ambas as seções.



Fig. 13 - B segue seu papel contrastante por meio de cromatismos e sequências, atingindo o clímax melódico com uma nota Dó – a mais aguda de toda a melodia e também a mais dissonante por tratar-se de uma 9a aumentada.

Características harmônicas principais: (Tonalidade – Bb Maior)

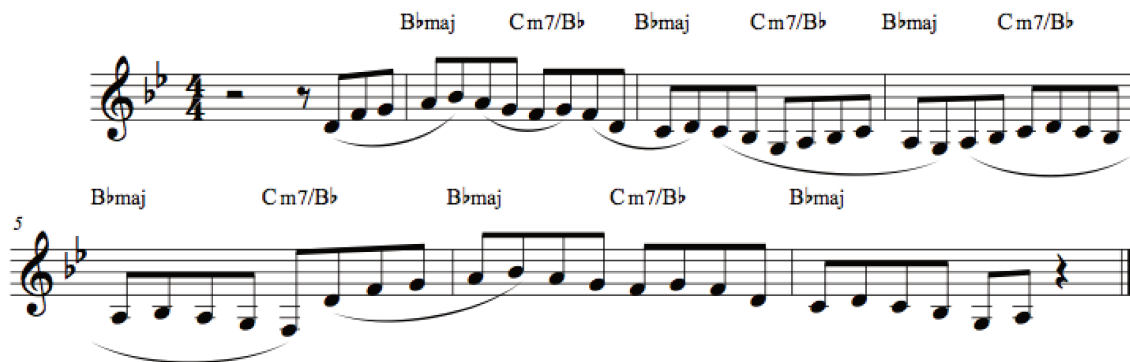


Fig. 14 - No início, acordes de Iº e IIº graus, repetidos durante seis compassos inteiros, mais o pedal de tônica, dão a exata impressão de acompanhar o momento noturno de contemplação e afeto descrito na letra.

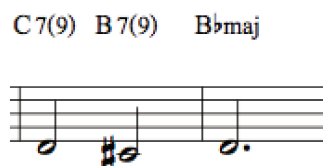


Fig. 15- Nos dois compassos restantes, um acorde de dominante da dominante e a própria dominante - com 5ª dim. no baixo – insere as notas E e B naturais que criam uma nova atmosfera, quebrando a monotonia harmônica proposital dos compassos anteriores. As notas melódicas se constituem em 9as desses acordes, lembrando cadências chopinianas.



Fig.16 - No segunda seção A, por hábil condução melódica e um IV7, a melodia passa imperceptivelmente para a tonalidade de Ab, retornando imediatamente à tonalidade principal. Nesse momento, surge novamente uma dominante com 5ªdim. no baixo (acorde muito presente em outras composições de Jobim, como, por exemplo, “Falando de Amor” e “Ana Luiza”).

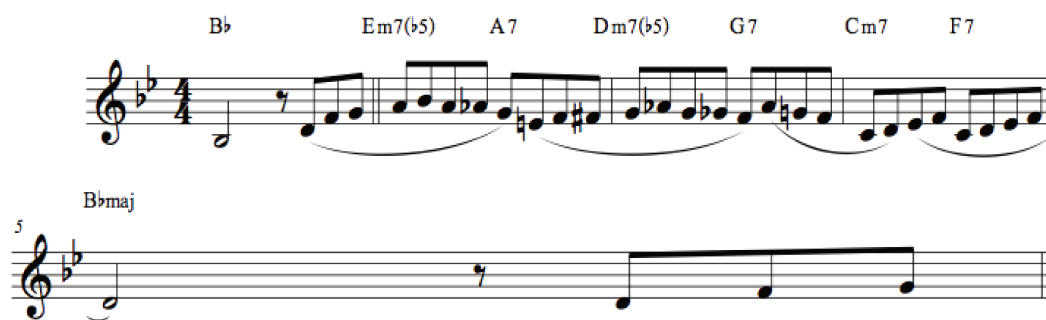


Fig. 17 – A seção B se caracteriza por três cadências II–V a cada compasso, descendentes, acelerando a marcha harmônica, em contraste com a da seção A.

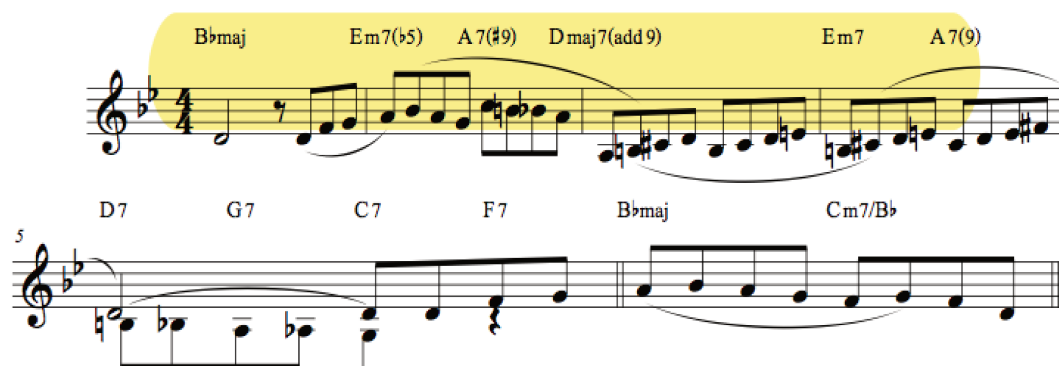


Fig. 18- Nesta seção, reforçando o clímax melódico, a melodia atinge uma nova tonalidade, D Maior, modulação reforçada por um salto expressivo de oitava descendente. Ao final, dá-se a cadência de retorno à seção A. (D tônica se transforma em D dominante, implicando a volta, pelo círculo das 5^{as}, à tonalidade original).

Obs: a seção A final dispensa comentários.

6. DESCRIÇÃO E REFLEXÕES SOBRE PROCEDIMENTOS USADOS NA ELABORAÇÃO DE ARRANJO SINFÔNICO PARA A MÚSICA “ESTRADA BRANCA”

6.1. SEÇÃO I DO ARRANJO – “Introdução Onírica”

PROCEDIMENTOS

Etapa 1

Chegou o momento de iniciar a escrita musical propriamente dita. A atitude escolhida por mim foi a de me deixar levar pela primeira ideia que surgisse (como me disse mestre Hermeto em conversa informal: “... o primeiro pensamento é o que vale”). Assim, resolvi escrever uma linha melódica superior e outra inferior, a primeira contendo os 16 primeiros compassos da peça (soprano), e a segunda, o seu retrógrado, isto é, a melodia lida da direita para a esquerda (tenor) (Ex.1).

Exemplo 1:

[Arranged]

The musical score is written for Piano (Pno.) in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Piano' and the second and third systems are labeled 'Pno.'. The score is in 4/4 time and features a melody in the right hand and its retrograde in the left hand. The first system shows the initial melody in the right hand and its retrograde in the left hand. The second system continues the melody and its retrograde. The third system shows the final measures of the piece, with the right hand ending on a sharp note and the left hand ending on a natural note.

Fig. 17 - Os 16 primeiros compassos da melodia e seu retrógrado.

O resultado dessa aventura foi o surgimento de choques melódicos inoportunos, como as 7^{as} paralelas no início do segundo compasso, indesejáveis paralelismos de quintas e oitavas, além de monotonia e rigidez rítmica (apenas semínimas). Embora já previsse tal resultado, insisti na ideia e encontrei uma solução: construir duas linhas semelhantes, mas usando técnicas de *aumentação* e *diminuição* (mudança no tempo de duração das notas de um trecho musical). Consequentemente as melodias passaram a fluir mais flexíveis e expressivas, sendo então eliminados muitos dos problemas acima apontados. Para evitar a subordinação da linha do tenor, a partir do compasso nove ela contém o original melódico e a superior assume o retrógrado (Ex.2) .

Exemplo 2:

The image displays a musical score for two instruments, Piano and Pno., across 16 measures. The score is organized into three systems. The first system, labeled 'Piano', contains measures 1 through 4. The second system, labeled 'Pno.', contains measures 5 through 8. The third system, also labeled 'Pno.', contains measures 9 through 16. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, representing the original melody and its modified retrograde.

Fig. 18 - Os 16 compassos iniciais com melodia original e seu retrógrado modificados.

Contente com o resultado, resolvi sobrepor mais duas linhas em entradas sucessivas. A primeira novamente em retrógrado (contralto) e a segunda, no original (baixo), porém em valores aumentados para evitar um obscurecimento do texto, já bastante ativo nas vozes remanescentes. A independência rítmica das linhas e certa liberdade no contraponto florido permitiram razoável resultado sonoro. Mais tarde, acrescentei ligaduras e marcações de dinâmica para garantir maior expressividade ao texto (Ex. 3).

Exemplo 3

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the initial entries of the voices, with the Soprano and Alto parts featuring complex counterpoint and ligatures. The second system shows the continuation of the parts, with the Soprano and Alto parts featuring ligatures and dynamic markings. The Tenor and Bass parts provide a harmonic foundation with simpler rhythms.

Fig. 19 – Acréscimo de uma linha de contralto em retrógado, e de outra, no original.

Tendo equacionado até aqui as varias ideias acima dispostas, surgiu a pergunta: “E agora, como prosseguir?”

Etapa 2

A resposta foi trabalhar retroativamente, iniciando o arranjo com apenas uma monodia (baseada na melodia original) que relembresse o canto gregoriano. Para isso, procurei estilizar a melodia por meio de repetição de notas e linearidade. Ao terminar de compor esse trecho, pensei em expor os oito compassos iniciais em sua linguagem original, isto é, melodia harmonizada em acordes.

Desse contraste nasceu a ideia de continuar trabalhando toda a sessão A (já que havia iniciado com uma linguagem contrapontística, historicamente pré-tonal) criando uma alegoria à história da música ocidental, ao mesmo tempo em que a melodia original ia sendo interpolada em sua forma original. Aqui, cabe um parêntese: tal escolha, mais do que um exercício banal de erudição, adveio de dois fatores ligados a minha trajetória musical. O primeiro foi, depois de ter abandonado a carreira de psicólogo, a retomada profunda de meus estudos musicais com Olivier Toni, com quem estudei durante cinco anos. Conheci a trajetória histórica da música ocidental e sua importância para o estudo comparativo de épocas tanto na música popular como erudita. O segundo fator foi a chance de presenciar diversas vezes José Antonio de Almeida Prado tomar um simples tema infantil, iniciado como cantochão, e transformá-lo continuamente segundo os padrões mais característicos de cada período, desde Vivaldi, passando por Mozart, Beethoven e Schumann até Debussy e Villa-Lobos.

Assim sendo, o arranjo tomou a seguinte forma e orquestração:

ESTILO	INSTRUMENTAÇÃO
Letra A da Partitura:	
Breve intro. Pedal Sib, sob semínimas contínuas.	<i>Cordas + Tímpanos</i>
Monodia estilizada	<i>Voz + Piano</i> <i>Voz + Trompetes (em terças maiores paralelas)</i>
Primeira Interpolação	<i>Madeiras</i>
Organum estilizado	<i>Metais</i>
Segunda interpolação	<i>Clarinete solo e Cordas</i>

Prosseguindo, teremos

ESTILO	INSTRUMENTAÇÃO
Letra B:	
Contraponto a duas vozes e Pedal de Tônica	<i>Piano, trombone II , trompete II, fagote, clarinete II, violoncelos, contrabaixos e tímpano</i>
Letra C:	
Coral em estilo tonal livre (acordes de várias tonalidades, usados aleatoriamente)	<i>Metais</i>
Letra D:	
Contraponto a quatro vozes	<i>Flauta I, oboé I, clarinetes, fagotes, trompas (tétrades), trompetes I e II , trombones, piano, viol. II , violas, bells</i>
Letra E:	
Repetição do trecho acima, transfigurado em escala de tons inteiros	<i>Tutti (exceto Trompas)</i>
Mesmo trecho, um tom acima e em <i>Stretto</i> para aumento de tensão (<i>Stretto</i> - técnica contrapontística em que uma melodia é imitada nas outras vozes e em sequência muito rápida)	<i>Tutti</i>
Letra F:	
<i>Cadenza</i> de transição	<i>Flauta Solo, com comentários de marimba e bells</i>
Letra G:	
Terceira interpolação – melodia ornamentada, rearmonizada nota a nota, leva a um potente clímax (notar a mistura de tríades e acordes dissonantes nas seis notas que o precedem)	<i>Madeiras, trompas e cordas</i>
Letra H:	
Seguindo o passeio histórico, chega-se ao século XX, utilizando-se uma série dodecafônica (com desdobramentos) extraída das cinco primeiras notas da canção, compassos diversos (3/8, 5/4, 6/8, etc), alguns grandes saltos e figuras rítmicas não repetidas.	<i>Madeiras, cordas pizz., marimba</i>

Assim, temos:

Série original	D F G A Bb G# F# E C Eb C# B
----------------	-------------------------------------

Transposição (3ºm)	F Ab Bb C Db B A G Eb Gb E D
Retrógrado	B C# Eb C E F# G# Bb A G F D
Transp. Retro. (3ºm)	D E Gb Eb G A B Db C Bb Ab F

(n.b – para clareza , utilizou-se na grade o signo da cesura a cada início de um novo formato da série)

Esse trecho termina com as notas Bb, Ab e F, que naturalmente me sugeriram uma volta ao tonalismo. Elas foram então repetidas já num contexto tonal (Letra I), o que desencadeou uma interessante passagem ascendente que, em raros encontros espontâneos com o belo, ligou-se aos oito últimos compassos de A. Ainda aqui houve um grande alongamento do antepenúltimo motivo (Letra J), sendo que os dois restantes buscaram uma unidade com a escrita de abertura do arranjo.

Toda essa etapa foi descrita esquematicamente para clarificar a grande variedade de técnicas empregadas, os propositalis contrastes de orquestração, os andamentos, as texturas e as dinâmicas.

Encerrando, esclareço que o título dessa primeira seção, Introdução Onírica, foi escolhido a partir da sobreposição de linguagens de diferentes épocas e do vaivém das interpolações da melodia original que acabaram caracterizando o texto musical como se tudo seguisse a falta de lógica e a atemporalidade de nossos sonhos.

6.2. SECÇÃO II DO ARRANJO - “Melodia da Canção em forma *Allegro de Sonata*”

Nesta segunda seção a canção integral aparece em sua forma original, com melodia e letra. Essa parte corresponde à Exposição. O Desenvolvimento é assumido pela orquestra, enquanto a Reexposição fica novamente a cargo da(o) intérprete vocal em diálogo com a orquestra.

PROCEDIMENTOS

Letra K

Uma introdução na tonalidade de Db por meio de seu acorde de Dominante com quarta suspensa, Ab7(sus4), e suas tensões, 7ª, 9ª, 11ª, 13ª, leva a um elemento surpresa: os primeiros quatro compassos do “Clair de Lune“, de Debussy, que continua dialogando com motivos de “Estrada Branca”, ambos se desfazendo através de uma escala de tons inteiros (marca registrada de Debussy) e criando certa unidade com a secção I. Um compasso em Dominante da tonalidade original (Bb) leva à Exposição do Tema pelo(a) cantor(a).

A) EXPOSIÇÃO

Letra L

Aqui escolhi uma forma convencional de acompanhamento da canção popular, no caso o trio jazzístico (piano, baixo elétrico, bateria), que executa a canção por meio de cifras mais sessão de cordas. Na escrita para cordas, poderia ter optado por acordes em semibreves (em gíria dos músicos, uma “cama” onde a melodia se aconchega), que funcionam muito bem; porém, procurei criar algo mais original, seguindo o caminho linear já amplamente usado na primeira secção do arranjo. Descrevo a seguir o plano básico dessa escrita.

Fixei o metrônomo em semínima = 40. A razão foi que desejava ter tempo para a imaginação melódica agir. Tal andamento lento permitiu o ouvido harmônico caminhar ao lado do melódico.

Dessa forma, escrevi uma linha com dois pontos culminantes para os violinos I e, seguindo a mesma ideia, outra para os violinos II. Mais adiante, nova linha para violas. Acrescentei os contrabaixos em fundamentais, reservando os violoncelos para a parte B. Aí, estes desenvolvem uma linha ascensional na região média, enquanto os violinos continuam em linhas duas oitavas acima. Os contrabaixos e as violas voltam nos quatro compassos finais para reforçar o ponto culminante do trecho: uma modulação do tom original, Sib Maior, para o tom Ré Maior.

Letra M

A parte B é repetida em *tutti* orquestral num tom abaixo do original Sib.

Os quatro primeiros compassos foram harmonizados a três vozes isorrítmicas, mas com desenhos melódicos livres; os seguintes, harmonizados a quatro vozes “em bloco”, técnica em que cada nota é harmonizada por um acorde diferente. Vale relatar aqui como o acaso pode se transformar em algo criativo: sem querer, defasei a linha melódica em um tempo. O cânone resultante soou bem, e tal fato me permitiu fazer alusão à letra neste trecho - “Em vez de ver só minha sombra (...) outra sombra me seguir”, da mesma forma que a citação debussyniana fizera há pouco em “Estrada branca, lua branca..”.

Letra N

Um compasso modulatório traz a retomada de A, na qual a voz interpreta a melodia e a orquestra a acompanha. Ao término da última frase, mais uma vez a letra - “com vontade de morrer!” - sugere um correlato musical e emocional: uma sessão bem tensa em tríades dissonantes sobre um pedal Ab, grande atividade rítmica e dinâmica *ff* em caminho descendente até um acorde de repouso.

Dois compassos de figura rítmica simples no tímpano articulam e anunciam a entrada do Desenvolvimento.

B) DESENVOLVIMENTO

Tomando por base o caminho usual da forma *Allegro de Sonata*, busquei trabalhar excertos motivicos de A e B. Resolvi criar um esquema variado de centro (Ré) e vizinhos (por quintas e terças). Eis como se desenhcou:

G#m	D#m	A#m
B	F#	C#
G	D	A
Em	Bm	F#m

	C#
	E
Acrescentando ainda:	C
	Am

Cada centro serviu de base para tétrades de todos os tipos (maiores, dominantes, meio diminutas, diminutas, menores) sem uma articulação tonal, ou seja, sem as funções básicas: T, Sd, D. Assim sendo, tais acordes foram distribuídos ao longo dos compassos, sempre em valores longos, gerando “momentos” modais sobre os quais se construiu o desenvolvimento melódico e rítmico.

Letra O

Compassos de 200 a 208: acordes do esquema acima, durando de dois a três compassos, refletidos ritmicamente por trombones e contrabaixos, variações melódicas sobre motivos de A, orquestração leve, além de dinâmica *mf*.

Compassos de 208 a 223: variações melódicas sobre motivos de B, tétrades aleatórias sobre pedal Gb, agitação rítmica, dinâmica *ff*, orquestração densa, movimento ascendente até atingir um clímax. Compassos de 224 a 235: retorno a um clima calmo, semelhante ao início do Desenvolvimento, mas com acordes diferentes.

Compasso de 236 a 255: outros acordes em notas longas (não ritmados como antes), porém mudando a cada compasso. Sobre eles, variação melódica sobre motivos de A e B em semínimas e colcheias. Uma linha acelerada de semicolcheias tece bordaduras até tudo desembocar num grande uníssono, que, encerrando na nota F (dominante do tom original da canção) leva à Reexposição.

C) REEXPOSIÇÃO

Letra P

A(O) intérprete volta cantando as duas primeiras estrofes da canção apenas com

acompanhamento do trio. Na orquestração, diversos instrumentos vão se revezando e colorindo, em uníssono, a linha melódica cantada até que um episódio modulatório ascendente se encaminha para o clímax de B (compassos de 281 a 283).

Letra Q

B se apresenta com um *Tutti* abrangente durante quatro compassos, e logo após a(o) intérprete retoma essa secção. Um interlúdio se interpola antes da volta ao A. Ele consiste em uma ininterrupta linha em semicolcheias da tessitura aguda até a grave.

Como variedade, as madeiras retomam A em diminuição e agitadamente, quase em *scherzo*. A(O) intérprete retoma a melodia original no 5º compasso em outra modulação para Dó Maior até a conclusão do trecho.

Pequena transição cromática leva ao início da Coda, voltando ao tom original, Bb.

Letra R – CODA

Sobre os dois primeiros acordes originais de “Estrada Branca”, que permanecem se repetindo, surge uma frase de oito compassos, de caráter meditativo, pentatônico e também cíclica. Ela passeia por vários instrumentos, mudando seu colorido. Duas longas linhas de violinos, em mínimas e semínimas desde o início da Coda, vêm descendo de sua região mais aguda até a mais grave. A melodia de “Estrada Branca” é citada rapidamente pela última vez. Todo esse clima contemplativo surgiu para compensar a grande extensão e os inúmeros acontecimentos do texto musical até este momento. A instrumentação vai se tornando mais rarefeita. E todos os motivos vão se encaminhando para um uníssono final, tal como começou o arranjo.

CODETTA

Nas pesquisas preliminares pela Internet encontrei, num site de Vinicius de Moraes, um módulo com quatro gravações diferentes de “Estrada Branca” (15 segundos cada), incluindo a original com

Elizeth e Tom ao piano. Experimentei sobrepor uma à outra, aleatoriamente, o que resultou uma colagem interessante que resolvi acrescentar ao término do arranjo. Assim, o maestro contará com um *laptop* ligado a um pequeno sistema PA e, a seu gosto, poderá inserir e retirar as várias faixas, introduzindo um elemento de imprevisibilidade toda vez que o texto musical for interpretado.

Aqui, como opção, os músicos podem improvisar alguns efeitos em dinâmica *p* enquanto esse processo ocorre. Isso acrescentaria mais um momento aleatório a cada *performance*.

Após essa ocorrência, em *tutti* a orquestra executa os quatro compassos finais: um acorde de 12 sons (fundamental Bb) se transfigura em um de sétima, mais tensões de 9a, 11a e 13a. Por sua vez, ele se desfaz em uma tríade, um intervalo de quinta e, finalmente, em um uníssono, fazendo alusão, ao reverso, à Secção I em que alegoricamente de uma monodia chegou-se a uma série dodecafônica.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu trabalho como arranjador envolve a prática instrumental. Ao escrever certos trechos de um arranjo, é impossível não me lembrar de já os ter tocado anteriormente e usar, por exemplo, a respiração na escrita de uma linha melódica, justamente pela longa convivência com os sopros; o piano como promotor da escuta e da pesquisa harmônica; a música popular brasileira e o jazz, estilos que incentivam a liberdade rítmica; e também de levar em conta a prática de cantar (ou ouvir internamente) o que se irá tocar. O artista de laboratório, chamaríamos assim, fixa sua atenção na pesquisa pura do acontecimento musical. Pensa, reflete sobre como ocorrerá sua criação, muitas vezes longe de um instrumento. Proponho, apesar da época em que vivemos ser de especializações, que tais ações sejam acompanhadas da experiência sonora e motora do que está em gestação. Não importa o estilo ou a época; o instrumentista deve dedicar um tempo a pensar a música, e o criador, a vivenciá-la através de um instrumento.⁶

Minha postura, como procurei demonstrar nesta Tese, é a de sempre ser grato por poder tomar emprestado o conhecimento que compositores e instrumentistas se dedicaram a conquistar através dos séculos. Como arranjador e com esses empréstimos, busco ampliar o conteúdo informativo de gêneros ligados a uma cultura popular – quase sempre traduzidos por peças de curta extensão e generosamente abertos à inovação. Embora consciente das diferenças estéticas, dos distintos materiais sonoros, do grau de complexidade e da aceitação do público, vejo semelhança nesse tipo de elaboração com aquele realizado pelo compositor da música erudita contemporânea, pois ambos podem usar em outro contexto descobertas musicais do passado e trocar informações, já que inseridos no tempo presente; portanto, podem exercer o potencial de criar novas obras. Considero a música como uma manifestação de várias culturas e de tempos históricos que devem sempre dialogar por meio das escutas e dos anseios criativos do homem.

Todo o processo vivido durante as pesquisas, leituras e reflexões visando ao arranjo de “Estrada Branca” foi de muita satisfação, aprendizagem e crescimento, uma chegada, um repouso para continuar

⁶ Em práticas contemporâneas – na música eletrônica ou concreta, por ex. – considero também o compositor um instrumentista, porque, operando um meio-máquina, faz com que se ouçam as resultantes de sua construção artística. Toco no assunto porque, mesmo diante da beleza gráfica ou do pensamento matemático revelados por uma partitura, sua mutação em som e conseguinte apreciação por algum ouvinte é, a meu ver, o que tem prioridade.

criando e repartindo esta Arte que é para mim como um sacerdócio e uma benção. Espero que o presente trabalho sirva de contribuição para outras pessoas que fazem da música uma maneira de promover o contato humano: em sala de aula, no suor do músico após um concerto emocionante, na pesquisa de outras possibilidades sonoras, no revisitar o passado em novas escutas, na criação de muitos grupos diletantes ou profissionais, no desenvolvimento infantil, na dança, no encontro religioso, na terapia e de quantas mais formas possam existir. Só assim, quando eventualmente esse arranjo for ouvido, ele terá cumprido sua finalidade.

8. BIBLIOGRAFIA

ALAIN, Olivier. *L'Harmonie*. Paris: Presse Universitaires, 1965.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Editora Unicamp, 2006.

ARAGÃO, Paulo. *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular brasileira*.

Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>. Acesso em 19 janeiro de 2013.

BENNET, Roy. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

BESSA, Virginia de Almeida. *Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira*.

Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/almeidabessa.pdf>. Acesso em 20 de junho de 2013.

BURKHART, Charles. *Anthology of Musical Analysis*. Orlando, FL: Harcourt Brace College Publishers, 1994.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1998.

COELHO, Marcio Gusmão. *O Arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Disponível em

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-27112007-153845/pt-br.php>

DALLIN, Leon. *Twentieth Century Composition*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Co. Publishers, 1977.

EWEN, David. *A História do Musical Americano*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1967.

- FAWKES, Richard. *The History of Classical Music*. London: Naxos Audio Books, 1997.
- FERREIRA, Claudio Leal. *A arte do arranjo e da orquestração na música popular brasileira origens e desenvolvimento*. São Paulo: Projeto Vitae de Artes, 1993.
- GUEST, Ian. *Arranjo, Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim Um Homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- KEEPNEWS, Orrin; GRAUER JR., Bill. *A Pictorial History of Jazz*. Hardsmondsworth: Hamlyn Publihsing Group, 1960.
- KENNAN, Kent Wheeler. *The Technique of Orchestration*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. , 1970.
- LEUCHTER, Erwin. *Ensayo Sobre La Evolucion de la Musica en Occidente*. Buenos Aires: Ricordi Americana S A E,C, 1966.
- LIMA JR, Manuel Fanuel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/code=vtls000317710&fd=y>
- MANCINY, Henry. *Sounds & Scores*. Citrus Heitgh, CA: Northridge Music, 1967.
- MEDEIROS, Fabio Prado. *O "Carinhoso" de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?* Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08022010-181717/publico/Medeiros.pdf>. Acesso em 20 de janeiro 2012.
- MENUHIM, Yehudi; DAVIS, CURTIS W. *A Música do Homem*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1981.
- MORAES, JOTA. *O que é música*. SãoPaulo: Editora Nova Cultural, 1986.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do D. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/code=000841288&opt=4>

NESTICO, Sammy. *The Complete Arranger*. Carlsbad, CA:Fenwood Music Co. , 1993.

OLIVEIRA, Adriana de. *A música de todos os tempos*. Santos: Edit. Univ.Leopoldianum, 2015.

PEASE, Ted. *Arranging - Volumes I, II, III, IV*. Boston: Berklee Press, 1972.

ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis. *The Pelican History of Music*. Hardmondsworth: Penguin Books, 1960.

SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., 1994.

STURN, Fred. *Changes Over Time: The Evolution Of Jazz Arranging*. Delevan, NY: Kendor Music Inc. , 1995

TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual Editora, 1986

TOSCANO, Dario Cunha. *A improvisação na genese de formas musicais para instrumentos de tecla*. Disponível em:
http://www.academia.edu/6798359/A_Improvisação_na_Gênese_de_Formas_Musicais_para_Instrumentos_de_Tecla

WAUGH, Alexander. *La Musique comme vous ne l'avez jamais écoutée*. Paris: Librairie Grund, 1996.

www.biscoitofino.com.br/ Site consultado em janeiro/2012.

<http://www.jobim.com.br/> Site consultado em janeiro/2012.

<http://www.viniciusdemoraes.com.br/> Site consultado em janeiro/2012.

9. APÊNDICES

9.1. Conselhos para um arranjador.

A seguir, alguns conselhos valiosos contidos nos escolhidos Henry Mancini, *Sounds & Scores*, 1962; Don Sebesky, *The Contemporary Arranger*, 1974; Sammy Nestico (principal arranjador da banda de Count Basie), *The Complete Arranger*, Edição revista, 2007.

Henry Mancini

...” não importa quantos livros se leu ou quantas gravações foram ouvidas, analisadas; o que o arranjador escreve e ouve executado é que medirá seu progresso...”

“...Diante de um novo tema, com melodia e cifras, toque-o várias vezes para se familiarizar, alterar alguns acordes, linhas do baixo etc., se julgar conveniente. Só então parta para um esboço em alguns pentagramas (no tom do piano) ou vá direto a uma Partitura Base (Grade), na qual cada instrumento possui seu pentagrama. Estes podem ficar no tom do piano ou já escritos transpostos (por exemplo, para um trompete em Bb, todas as notas estarão um tom acima do original). Nesse processo, procure escrever linhas melódicas básicas do começo ao fim da peça. Só depois, decida seu tratamento: estarão em uníssono, harmonizadas, em forte ou piano etc...”

...” Não se apaixonar por cada nota que se escreve ...”

Aqui, um comentário pessoal: examine o todo, tome decisões, mas, em dúvida, mantenha uma ideia na partitura até ouvir a execução do arranjo, já que eliminá-la nesse momento é fácil; criar uma nova... quase impossível!

Don Sebesky

Corroborando o que Mancini afirma, ouvir discos de Glenn Miller lhe proporcionou noção aural de diferentes sonoridades. Consultou, posteriormente, livros de orquestração. Porém, tudo isso apenas refinou sua própria técnica de arranjar, que já vinha sendo exercitada. Para ele, são quatro os elementos essenciais de um bom arranjo: equilíbrio, economia, foco e variedade.

Equilíbrio:

a) Tonal - uma boa distribuição das notas, permitindo a melhor sonoridade possível numa dada combinação de instrumentos.

b) Formal - aqui, entram mais três elementos básicos:

1) Melodia – uso de um número restrito de ideias - derivadas ou não do tema - na busca de unidade e clareza. Sebesky cita o arranjador Bill Holman, em cujas partituras a temática cresce organicamente a partir de um germe melódico inicial (Aqui acrescento: como nos ensinavam Bach , Brahms e Bethoven).

2) Instrumentação – uso parcimonioso de instrumentos. Um arranjador iniciante ou com poucos recursos técnicos, por exemplo, tende a usar todos os instrumentos disponíveis a todo o momento. Usá-los com mais parcimônia permite maior contraste, surpresas, contribuindo para o equilíbrio da forma. (Comentário meu: em bailes, muitas vezes toquei arranjos pesados, nos quais um naipe que acabava de solar o tema já iniciava um fundo de notas longas para um outro solar. Além de esteticamente desagradável, provocava imenso desgaste físico nos intérpretes. O mesmo acontecia quando, contrariando a proposta acima de equilíbrio tonal, usavam-se muito frequentemente regiões agudas extremas dos metais).

3) Duração – extensão temporal da peça. Antes da escrita, o arranjador deve ter bem claro o tempo que pode durar a peça, a fim de distribuir suas ideias adequadamente.

Economia:

Deve-se procurar omitir da grade qualquer nota, motivo, harmonização etc. não absolutamente essencial. Muitas vezes parecem interessantes na partitura, mas o resultado sonoro decepciona. Ao mesmo tempo, tentar não se acomodar com fórmulas garantidas e deixar espaço para o livre exercício da imaginação, quando for o caso.

Foco:

Num arranjo, na maioria das vezes, em dado momento algo se sobressai como principal evento (o conceito de figura-fundo da psicologia gestáltica). Pode ser um naipe de saxofones, a entrada de um instrumento solista, um interlúdio de cordas etc. É o mesmo caso anterior: o excesso de informação tende a deixar o ouvinte confuso, já que humanamente só é possível acompanhar alguns estímulos de

cada vez. Assim, a boa escrita procura manter níveis de importância que se intercambiam na medida em que o arranjo progride. Por exemplo: o solista seria o foco principal, o fundo de cordas o secundário, a sessão rítmica um terciário e alguns timbres de percussão um quarto ponto de atenção. Por meio de maior/menor atividade melódica, dinâmicas forte-fraco, silêncios etc, o arranjador procura manter essa ordem de importância que não é estática; qualquer sessão instrumental, em dado momento, pode assumir outro lugar nessa hierarquia.

Variedade:

Para Sebesky, este item se refere à arte de combinar os vários timbres instrumentais, buscando sempre diversificar as "cores" evocadas na escuta de um arranjo. Variação harmônica é outra maneira de alcançar idêntico objetivo. Pode-se, previamente, elaborar uma lista de combinações instrumentais ou seguir um caminho mais intuitivo concomitante com a escrita.

Sammy Nestico

Também classifica o método de ensaio-erro como essencial no aprendizado. Diz textualmente: "Todo arranjador que deseja o desenvolvimento de sua arte deve constantemente avaliar o seu trabalho". Ressalta o papel enriquecedor da leitura e da audição de partituras de Korsakov, Ravel, Debussy, Tchaikovsky e Stravinsky, assim como a escuta atenta dos álbuns dos arranjadores Bill Finegan e Nelson Riddle.

Outras dicas suas:

- O planejamento inicial de um arranjo facilita a fluidez da escrita e a comunicação com o ouvinte. Ter uma ideia preconcebida do todo ajuda muito. Nestico conta que nas vezes em que tentou escrever ao acaso gastou mais tempo, papel e borracha .

- Sempre se perguntar: "Para quem estou escrevendo? ...". Isso determinará a utilização de característicos padrões harmônicos, rítmicos etc. "Mesmo assim", continua, "não descartar a possibilidade de inserir alguma surpresa, alguma contribuição própria.(Adendo pessoal: ao voltar de Berklee, empolgado com novas técnicas aprendidas, fui convidado a escrever seis arranjos para uma cantora. Eram tão fora de seu estilo que ela descartou tudo. Recebi 50% do cachê como consolação! Mais tarde, no mundo da publicidade, outro longo e útil aprendizado: escrever competentemente, mas

de acordo com as necessidades do contratante.)

- Ao se deparar com uma dificuldade, pule o trecho e volte mais tarde a ele. Quanto menos interrupção do fluxo criativo, melhor.

- Ao terminar, revise algumas vezes e, se for o caso, retire o que for preciso a favor da clareza musical.

- Decida o quanto de repetição e o quanto de variedade usar. Formalmente, ambas são importantes. (Aliás, como em qualquer obra de arte, eu acrescentaria.)

- Quer para um vocalista ou para um instrumentista, a escolha de uma tonalidade confortável é básica. Sammy opina: “metais e madeiras preferem tons em bemóis, e cordas soam melhor com sustenidos dada a natureza de sua afinação.

- Não se esquecer nunca do andamento geral da peça, de forma que as ideias musicais sejam compatíveis com ele .

- Comunicar na partitura tudo o que contribua (articulações, dinâmicas etc) para que a execução se aproxime ao máximo do que imaginou. (comentário meu: embora deva se avaliar para que grupo e estilo se está escrevendo, muitas vezes as minúcias exageradas a cada compasso tiram bastante a liberdade e fruição musical do intérprete. No Barroco, além de alturas e ritmos, quase nada se escrevia, pois acreditava-se que todos sabiam como interpretar.

Hoje, alguns compositores contemporâneos são absolutamente rígidos a respeito de como tudo deve ser tocado. Cabe a cada arranjador escolher até que ponto quer ou não colocar suas indicações no texto musical).

9.2 Relação de links sobre métodos de Arranjo

[tp://www.hornplace.com/arrbk001.html](http://www.hornplace.com/arrbk001.html)" Inside the Score - Rayburn Wright

<http://www.hornplace.com/arrbk002.html>" The Complete Arranger - Sammy Nestico

<http://www.hornplace.com/arrbk003.html>" The Contemporary Arranger - Don Sebesky

<http://www.hornplace.com/arrbk004.html>" Modern Arranging Techniques - Gordon Delamont

<http://www.hornplace.com/arrbk005.html>" A Guide to Jazz Arranging and Composing - Jerry Coker

<http://www.hornplace.com/arrbk006.html>" Jazz Arranging and Composing A Linear Approach - Bill Dobbins Bk & CD

<http://www.hornplace.com/arrbk007.html>" Modal Jazz Composition and Harmony, Vol. 1 - Ron Miller

<http://www.hornplace.com/arrbk008.html>" Modal Jazz Composition and Harmony, Volume 2 - Ron Miller

<http://www.hornplace.com/arrbk009.html>" The Professional Arranger, Composer Vol 1 - Russel Garcia

<http://www.hornplace.com/arrbk010.html>" The Professional Arranger Composer Vol 2 - Russel Garcia Bk & CD

<http://www.hornplace.com/arrbk011.html>" Changes Over Time: The Evolution of Jazz Arranging - Fred Sturm Bk & CD

<http://www.hornplace.com/arrbk012.html>" ARRANGING FOR LARGE JAZZ ENSEMBLE - Book & CD Package

<http://www.hornplace.com/arrbk013.html>" THE THORN BIRDS HENRY MANCINI Bk & CD - CASE HISTORY OF A FILM SCORE Roy Phillipe

<http://www.hornplace.com/arrbk014.html>" The Complete Arranger's Workshop - Angelo Dellaira

<http://www.hornplace.com/arrbk015.html>" Encyclopedia of Arranging Techniques - Deutsch/Bacal:

<http://www.hornplace.com/arrbk016.html>" Modern Arranging - Tom Timothy

<http://www.hornplace.com/arrbk017.html>" Complete Guide to Professional Arranging - Dellaira

<http://www.hornplace.com/arrbk018.html>" Arranging and Composing - David Baker

<http://www.hornplace.com/arrbk019.html>" Arranged by Nelson Riddle -

<http://www.hornplace.com/arrbk020.html>" Arranging Concepts Complete - Dick Grove - Book and CD

9.3 Projeto Memória Brasileira: Arranjadores (1992)

Uma série de concertos, idealizada por Benjamin Taubkin, proporcionou amplo contato com a obra e pensamento de vários de nossos arranjadores. Gravados, editados e preservados em oito programas - uma hora de duração cada um - pela TV Cultura de SP. (Nota para pesquisadores: a emissora informou que é possível o acesso a eles mediante pagamento de uma taxa de uso de seus equipamentos e do estúdio. Devido a problemas em relação a direitos autorais, os DVDs não podem ser comercializados. Porém, parte desse acervo pode ser conhecida por meio do álbum com três CDs, lançado em 2012 pelo selo Núcleo Contemporâneo).

Devido à especificidade do projeto em relação ao assunto-chave dessa tese, resolvi desenvolver uma pesquisa sobre ele. Conseguindo cópia caseira dos oito programas, assisti a cada um deles, ouvindo cada arranjo juntamente com os depoimentos dos arranjadores, a fim de formar um mapa dessa importante série que pudesse ser útil a futuros pesquisadores. Tal pesquisa acabou sendo inspiradora para mim, uma vez que o projeto reuniu ícones de tão diferentes estilos, épocas, personalidades e linguagens num vasto panorama do arranjo brasileiro.

Antes de descrever cada programa, uma lista dos grupos responsáveis pela interpretação dos arranjos:

Banda Savana - dirigida por Maestro Branco

Orquestra Experimental de Repertório - Regente Jamil Maluf

Orquestra Jazz Sinfônica – Regentes Cyro Pereira e Nelson Ayres

Programa 1

Maestro Branco

Villa-Lobos - Trenzinho do Caipira

Pixinguinha

Cheguei

O Gato e o Canário

Carinhoso

(Arranjos inéditos reencontrados por Enrique Cases na Biblioteca Nacional do RJ - constam do LP e/ou CD "Pixinguinha e Orquestra Brasileira ")

Radamés Gnattali

Concerto para Quarteto de Cordas e Orquestra

Ary Barroso - Baixa do Sapateiro

Guerra Peixe

Baden Powel / Vinicius de Moraes - Cantos Afro-Brasileiros

Programa 2

Léo Perachi

Variações sobre "Vem cá Bitu" (Tradicional)

Lyrio Panicalli

Di Veras - Só Desejo Você

Lindolpho Gaya

Fantasia sobre temas de Chico Buarque

Programa 3

Cyro Pereira

O Fino do Choro (vários autores) – suíte

Valsas Brasileiras (vários autores) - suíte

Maestro Cipó

D. Caymmi - Você já foi a Bahia?

Edu Lobo / Torquato - Adeus

J. Rodrigo - Concerto de Aranjuez

Ismael Neto/ Antonio Maria - Valsa de uma cidade.

Programa 4

Moacir Santos

Nanã – com arranjo de Maestro Branco

Maracatucutê

Quiet Carnival

Blueishman

Nelson Ayres

Olé

A.Piazzolla - Fuga n. 9

Edu Lobo / C. Buarque - Beatriz

Programa 5

Luis Eça

Menescal/Boscoli A Morte de um Deus de Sal

Wagner Tiso

Chorata n.1 para Piano e Orquestra

Tico Tico no Fubá - piano solo

Claudio Leal Ferreira

Eduardo Souto - O Despertar da Montanha

Baden Powel/Vinicius de Moraes - Canto de Yemanjá

Arrigo Barnabé

Diversões Eletrônicas (Arq. TV Tupi)

Londrina (Arq. TV Globo)

Programa 6

Eumir Deodato

G.Gershwin - Rapsody in Blue

E. Deodato - Spirit of Summer

Rio Sangre

Farewell to a friend

Programa 7

Maestro Branco

Moacir Santos - Nanã

Menescal/ Bôscoli - A Morte de um Deus de Sal

Theo de Barros / G.Vandré - Disparada

Egberto Gismonti

Luis Eça - Variações sobre "Imagem"

E.Gismonti - Lundu

Programa 8

Duda do Recife

Seleção Capiba

Zinzinho nos States

Música p/ Metais n.2

Rogério Duprat

G.Gil - Domingo no Parque (Arquivo Record)

Entrevistas com ele, Caetano e Tom Zé

Erik Satie - 5 peças p/piano de Esportes e Divertimentos - orquestração de Duprat

Ruria Duprat - Frakt= Dx - [Mac (Rd)]2M (aplicação da Teoria dos Fractais à musica)

Julio Medaglia

Parque Industrial (Arq. TV Globo)

10. PARTITURA INTEGRAL DO ARRANJO DE “ ESTRADA BRANCA”.

Para ouvir o arranjo completo, acessar:

<https://soundcloud.com/roberto-sion/arranjo-sinfonico-para-estrada-branca-tomvinicius>

Estrada Branca

A.C.Jobim/ Vinicius de Moraes

A

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1

Horn in F 2

Horn in F 3

Horn in F 4

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Tenor Trombone 1

Tenor Trombone 2

Bass Trombone

Voice

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

Timpani

Bells

Vibrafone / Marimba

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

mp como um cantochão , ritmo clássico

p (pratos)

pp *ppp*

p

p

p

p

p

2

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (B♭-Cl. 1, B♭-Cl. 2), Bassoons (Bsa. 1, Bsa. 2), Horns (Ha. 1, Ha. 2, Ha. 3, Ha. 4), Trumpets (B♭-Tpt. 1, B♭-Tpt. 2, B♭-Tpt. 3), Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (A.B.), Double Bassoon (D. S.), Timpani (Timp.), Bells (Bls.), Percussion (Perc.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is primarily in the treble clef, with some instruments in the bass clef. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano) are used throughout. The score also includes performance instructions in Italian, such as "come un cantochoro, ritmo elastico con veloci" (like a choir, elastic rhythm with speed).

The page shows a section of the score with a key signature change from one sharp to one flat (F# to F). The music is written in a modern style, with a focus on melodic lines and dynamic contrast. The score is well-organized, with clear staves for each instrument and a clear flow of the music.

13

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

13

Pno.

13

A.B.

13

D.S.

13

Timp.

13

Bls.

13

Perc.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

mp

Estrada Branca

4

19

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

19

Pno.

19

A.B.

19

D. S.

19

Timp.

Bls.

19

Perc.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

The musical score for 'Estrada Branca' spans measures 19 to 24. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. Measures 19 and 20 are marked with a '19' and show a rest for all instruments. Measures 21 through 24 show a complex rhythmic pattern for the woodwinds and brass, with the strings and percussion providing a steady accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb.

Estrada Branca

5

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony, featuring a variety of instruments. The staves are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass at the top, strings at the bottom, and percussion in the middle. The score includes musical notation, dynamics, and tempo markings.

Instrument List (from top to bottom):

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- B♭-Cl. 1
- B♭-Cl. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- Hr. 1
- Hr. 2
- Hr. 3
- Hr. 4
- B♭-Tpt. 1
- B♭-Tpt. 2
- B♭-Tpt. 3
- T. Tbn. 1
- T. Tbn. 2
- B. Tbn.
- Pno.
- A.B.
- D. S.
- Timp.
- Bis.
- Perc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

Key Musical Elements:

- Tempo Markings:** "rall molto" (rallentando molto) and "a tempo" are used throughout the score.
- Dynamics:** "mf" (mezzo-forte), "ppp" (pianissimo), "f" (forte), and "mp" (mezzo-piano) are indicated.
- Performance Instructions:** "solo-legato e espressivo" is written above the first B♭-Cl. staff.
- Rehearsal Marks:** Numbers 25, 26, and 27 are placed at the beginning of certain staves.
- Articulation:** Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis.

Estrada Branca

6

31

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭-Cl. 1

B♭-Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

31

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭-Tpt. 1

B♭-Tpt. 2

B♭-Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

31

Pno.

31

A.B.

31

D. S.

31

Timp. (etc)

Bls.

31

Perc.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Estrada Branca

7C

77

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Estrada Branca'. The page contains measures 77 through 82. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B♭). Measures 77-82 show various musical notations including rests, eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often with slurs and ties. The piano part (Pno.) features a complex melodic line with many slurs and ties. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) plays a sustained, low-frequency accompaniment. The woodwind and brass sections have more active parts, with some instruments playing melodic lines and others providing harmonic support. The percussion section includes a snare drum (Perc.) and a timpani (Timp.) part.

Estrada Branca

8

♩ = 72

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Bs. Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D.S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

D

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭-Cl. 1
B♭-Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
B♭-Tpt. 1
B♭-Tpt. 2
B♭-Tpt. 3
T. Tbn. 1
T. Tbn. 2
B. Tbn.
Pno.
A.B.
D. S.
Timp.
Bls.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

33 39

B♭ C min B♭ D 7#9 E♭40

f

61

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

66

Aberio

Aberio

Aberio

Aberio

Aberio

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

>

>

>

Estrada Branca

12

67 $\bullet = 154$

Fl. 1 ff $\bullet = 154$

Fl. 2 ff $\bullet = 154$

Ob. 1 ff $\bullet = 154$

Ob. 2 ff $\bullet = 154$

B♭ Cl. 1 ff $\bullet = 154$

B♭ Cl. 2 ff $\bullet = 154$

Bsn. 1 ff $\bullet = 154$

Bsn. 2 ff $\bullet = 154$

Hn. 1 ff $\bullet = 154$

Hn. 2 ff $\bullet = 154$

Hn. 3 ff $\bullet = 154$

Hn. 4 ff $\bullet = 154$

B♭ Tpt. 1 ff $\bullet = 154$

B♭ Tpt. 2 ff $\bullet = 154$

B♭ Tpt. 3 ff $\bullet = 154$

T. Tbn. 1 ff $\bullet = 154$

T. Tbn. 2 ff $\bullet = 154$

B. Tbn. ff $\bullet = 154$

Pno. ff $\bullet = 154$

A.B. ff $\bullet = 154$

D. S. ff $\bullet = 154$ (Chaque mesure) 69

Timp. f $\bullet = 154$ 69

Bls. ff $\bullet = 154$

Perc. ff $\bullet = 154$ 69

Vln. I ff $\bullet = 154$

Vln. II ff $\bullet = 154$

Vla. ff $\bullet = 154$

Vc. ff $\bullet = 154$

Cb. ff $\bullet = 154$

Estrada Branca

13

F

cadenza ad lib

This page of the musical score, titled "Estrada Branca", contains measures 71 through 74. The score is written for a large orchestra and includes a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 through 4, Trumpet 1 through 3, Trombone 1 through 3, Piano, Double Bass, Double Bassoon, Timpani, Bass Drum, Percussion, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 71-74 show a complex orchestral texture with various melodic and harmonic lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 72. A cadenza for the Flute 1 part is indicated in measure 73, marked "cadenza ad lib". The score concludes with a final measure (74) featuring a strong harmonic resolution.

Score for *Estrada Branca*, page 15. The score is divided into two main sections, G and H, separated by a double bar line. Section G is marked with a tempo of 50 and a key signature of one sharp (F#). Section H is marked with a tempo of 75 and a key signature of two sharps (D#).

Section G (Measures 83-117): The tempo is 50. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horn 1-4, Trumpet 1-3, Trombone 1-2, Bass Trombone, Piano, Double Bass, Drums, Snare, Timpani, Bass Drum, Percussion, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The piano part includes a list of chords: Cmaj7, B7(b9), E min, A7, D min(b7), G7, G min7, G(b7), F, D(b9) maj4, Cm9, G(b9), A min4, B(b9) maj4, Em11, B(b9), B(b9)9, D(b9)9, A, G7(b9), and G7(b9)9. The piano part also includes a list of chords: Cmaj7, B7(b9), E min, A7, D min(b7), G7, G min7, G(b7), F, D(b9) maj4, Cm9, G(b9), A min4, B(b9) maj4, Em11, B(b9), B(b9)9, D(b9)9, A, G7(b9), and G7(b9)9.

Section H (Measures 118-152): The tempo is 75. The key signature is two sharps (D#). The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horn 1-4, Trumpet 1-3, Trombone 1-2, Bass Trombone, Piano, Double Bass, Drums, Snare, Timpani, Bass Drum, Percussion, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The piano part includes a list of chords: Cmaj7, B7(b9), E min, A7, D min(b7), G7, G min7, G(b7), F, D(b9) maj4, Cm9, G(b9), A min4, B(b9) maj4, Em11, B(b9), B(b9)9, D(b9)9, A, G7(b9), and G7(b9)9. The piano part also includes a list of chords: Cmaj7, B7(b9), E min, A7, D min(b7), G7, G min7, G(b7), F, D(b9) maj4, Cm9, G(b9), A min4, B(b9) maj4, Em11, B(b9), B(b9)9, D(b9)9, A, G7(b9), and G7(b9)9.

Estrada Branca

16

This page of the musical score for 'Estrada Branca' contains measures 91 through 96. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Clarinets (B♭-Cl. 1, B♭-Cl. 2):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Horns (Hn. 1-4):** Rest throughout measures 91-96.
- Trumpets (B♭-Tpt. 1-3):** Rest throughout measures 91-96.
- Trombones (T. Tbn. 1-2, B. Tbn.):** Rest throughout measures 91-96.
- Piano (Pno.):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Double Bass (A.B.):** Rest throughout measures 91-96.
- Drum Section:**
 - D.S. (Drum Major):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
 - Timp. (Timpani):** Rest throughout measures 91-96.
 - Bls. (Bells):** Rest throughout measures 91-96.
 - Perc. (Percussion):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Play a melodic line in measures 91-92, then rest in measures 93-96.
- Viola (Vla.):** Rest throughout measures 91-96.
- Violoncello (Vc.):** Rest throughout measures 91-96.
- Double Bass (Cb.):** Rest throughout measures 91-96.

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and rests. The key signature is one flat (B♭).

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

103

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

104

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

105

Pno.

A.B.

D.S.

106

Timp.

Bls.

Perc.

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Estrada Branca

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered '109' in the top left corner. The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2)
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2)
- Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4)
- Trumpets (Bn. Tpt. 1, Bn. Tpt. 2, Bn. Tpt. 3)
- Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.)
- Piano (Pno.)
- Double Bass (A.B.)
- Double Bassoon (D. S.)
- Timpani (Timp.)
- Bells (Bls.)
- Percussion (Perc.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vln.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabass (Cb.)

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *mp*). A section of the score is labeled 'J' in the top left corner. The page is divided into measures by vertical bar lines.

115

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vla. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pp

ppp

respirando quando necessario

como un caracolito, ritmo elastico

121

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

121

Pno.

A.B.

D. S.

121

Timp.

Bls.

Perc.

121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

127

Fl. 1 *mf* subito *p*

Fl. 2 *mf* subito *p*

Ob. 1 *mf* subito *p*

Ob. 2 *mf* subito *p*

B♭-Cl. 1 *mp* *mf* *f* subito *p*

B♭-Cl. 2 *mf* subito *p*

Bsn. 1 *mp* *mf* subito *p*

Bsn. 2 *mf* *f* subito *p*

128

Hr. 1 *mp* *mf* subito *p*

Hr. 2 *mp* *mf* subito *p*

Hr. 3 *mp* *mf* subito *p*

Hr. 4 *mp* *mf* subito *p*

B♭-Tpt. 1 *mf* subito *p*

B♭-Tpt. 2 *mf* subito *p*

B♭-Tpt. 3 *mf* subito *p*

T. Tbn. 1 *mf* subito *p*

T. Tbn. 2 *mp* subito *p*

B. Tbn. *mp* subito *p*

129

Pno. subito *p*

A.B. subito *p*

D. S. subito *p*

130

Timp. subito *p*

Bls. subito *p*

Perc. subito *p*

131

Vln. I subito *p*

Vln. II subito *p*

Vla. subito *p*

Vcl. subito *p*

Ch. subito *p*

This page of a musical score is arranged in a standard orchestral format. The staves are organized as follows from top to bottom:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Two staves in treble clef.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Two staves in treble clef.
- Clarinets (B. Cl. 1, B. Cl. 2):** Two staves in treble clef.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Two staves in bass clef.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4):** Four staves in treble clef.
- Trumpets (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3):** Three staves in treble clef.
- Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.):** Three staves in bass clef.
- Percussion (Pno.):** A grand staff (treble and bass clef) for piano.
- Other Percussion (A.B., D. S., Timp.):** Three staves for auxiliary percussion.
- Double Basses (Bis.):** One staff in bass clef.
- Percussion (Perc.):** One staff in treble clef.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Two staves in treble clef.
- Viola (Vla.):** One staff in alto clef.
- Cello (Vc.):** One staff in bass clef.
- Double Bass (Cb.):** One staff in bass clef.

The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The woodwind and brass sections have complex passages with many notes and rests, while the string sections have more sustained parts. The percussion section includes a piano part with a grand staff and three auxiliary percussion staves.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation is in standard musical notation, with various dynamics and tempo markings. The page is numbered 139 in the top left corner. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭-Cl. 1, B♭-Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭-Tpt. 1, B♭-Tpt. 2, B♭-Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *andante calmo*, *rit.*, *mp*, and *pp*. There are also tempo markings like *♩ = 65*. The page is numbered 139 in the top left corner. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭-Cl. 1, B♭-Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭-Tpt. 1, B♭-Tpt. 2, B♭-Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *andante calmo*, *rit.*, *mp*, and *pp*. There are also tempo markings like *♩ = 65*. The page is numbered 139 in the top left corner.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bassoons 1 & 2), brass (Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-3), and percussion (Toms 1 & 2, Bass Drum). Below these are the strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The piano part is shown with a grand staff (treble and bass clefs). The vocal soloist (A.B.) is positioned above the piano part. The lyrics are written in Portuguese and are aligned with the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo).

Lyrics:

al tu tu tu ca min ton ce- ma lan do eu min ton do no ta de u- tis su da de's ma von ta de tio do i da de's ma i- tio vi da que mor

Chords:

B⁹M⁹ Cma⁷/B⁹ B⁹Maj⁷ Cma⁷/B⁹ B⁹M⁹ Cma⁷/B⁹ B⁹Maj⁷ Cma⁷/B⁹ B⁹Maj⁷ Gma⁷ C⁷ B⁷

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Es tra da pus su ra da noi se cla ra meu ca mi nho é tao so zi nho tao so zi nho a per co rer que mes moim dan do pu ra fren

B♭m7 C m7 F#m B♭m7 C m7/B♭ B♭m7 E9 A♭m7 G m7 D♭m7 C m7 D9

Es tra da pus su ra da noi se cla ra meu ca mi nho é tao so zi nho tao so zi nho a per co rer que mes moim dan do pu ra fren

157

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

157

Gm7 Cm7

se o lhan dos lá a sim ples mente quan to mais an do maíes lou per to de te ce Se'm vez de

Cm7/B♭ E♭9 B♭Maj7 Gm7 Cm7 Cm7 Ab9 Cm7 F9sus4

Pno.

se o lhan dos lá a sim ples mente quan to mais an do maíes lou per to de te ce

A.B.

157

D. S.

157

Timp.

Bls.

157

Perc.

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image displays a comprehensive musical score for a symphony orchestra and a vocal soloist. The score is organized into systems, with each system containing staves for different instruments and the vocal line. The instruments included are Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 through 4, Trumpet 1 through 3, Trombone 1 through 3, Piano, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line is written for a soloist, with lyrics in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *ff*). The lyrics are: "po te fos se dia o sol bri lha ssa po e sia se'em vez de tris te fos se'a le gre de par ti Se'em vez de ver só min ha sem bra nes se's tra d'eu vis se'ao lon go des se's". The score is presented in a clear, professional layout, suitable for a conductor or musician's reference.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble of instruments and voices. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4), Trumpets (Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 3), Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.), Piano (Pno.), Double Bass (A.B.), Double Bassoon (D. S.), Timpani (Timp.), Bells (Bls.), Percussion (Perc.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The music is divided into measures, with some measures containing lyrics. The lyrics are in French and include the words "tra", "du", "ma", "ou", "tra", "som", "bra", "me", "se", "guir...", "E min?", and "A7 9/11".

The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *sf*). The page is numbered 109 in the top left corner.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D.S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B♭ and E♭). The music is marked with a forte (f) or fortissimo (ff) dynamic throughout. The page includes measures 173 and 179, with a repeat sign at the beginning of measure 173. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and percussion play rhythmic patterns. The overall texture is dense and powerful.

N

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mas a ver da de é qua ci da de fi cou lon te, fi cou te, nu ci da de, mas nem veni que Eu vou so zín ho sem cu rin D máo? 3º9

This musical score is for the piece "Estrada Branca". It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for the following instruments and voices:

- Flutes:** Fl. 1, Fl. 2
- Oboes:** Ob. 1, Ob. 2
- Clarinets:** B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2
- Bassoons:** Bsn. 1, Bsn. 2
- Horns:** Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4
- Trumpets:** B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3
- Timpani:** T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.
- Piano:** Pno.
- String Section:** A.B., D.S., Timp., Bln., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

The score is divided into measures, with measure numbers 107, 108, 109, and 110 indicated. The tempo is marked "Allegretto" (♩ = 60). The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents, staccato), and phrasing (breve). The vocal soloists (A.B., D.S.) have lyrics in Portuguese: "ho vou eu min hin do meu eu min ho vou eu mi". The piano part includes chord symbols: D min7 C, F#9, C Maj7, A min7, D min7, and G9.

This page of the musical score for "Estrada Branca" contains measures 193 through 200. The score is written for a large orchestra and includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horn 1, 2, 3, & 4, Trumpet in B-flat 1, 2, & 3, Trombone 1 & 2, Bass Trombone, Piano, Double Bass, Drums (Snare, Timpani, Bass Drum), Percussion, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex melodic lines for the woodwinds and strings, with the piano part providing harmonic support. The dynamics shift from *f* and *mf* in the first half of the page to *mp*, *p*, and *pp* in the second half, indicating a change in the intensity of the music.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings, such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo), and a large 'O' marking at the beginning of the first system. The page is numbered '199' in the top left corner.

This page of the musical score for "Estrada Branca" contains measures 295 through 303. The score is arranged for a large symphony orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Play a melodic line with slurs and accents, marked *ff* from measure 300.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Ob. 1 plays a melodic line with slurs and accents, marked *ff* from measure 300. Ob. 2 has rests.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** B♭ Cl. 1 has rests. B♭ Cl. 2 plays a melodic line with slurs and accents, marked *ff* from measure 300.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Bsn. 1 has rests. Bsn. 2 plays a melodic line with slurs and accents, marked *ff* from measure 300.
- Horns (Hn. 1-4):** All horns have rests, marked *ff* from measure 300.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1-3):** All trumpets have rests, marked *mf* from measure 300.
- Trombones (T. Tbn. 1-3):** T. Tbn. 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. T. Tbn. 3 has rests.
- Piano (Pno.):** Features long, sustained chords with slurs, marked *ff* from measure 300.
- Double Basses (A.B.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* from measure 300.
- Drum (D. S.):** Has rests.
- Timpani (Timp.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf* from measure 300.
- Bells (Bls.):** Have rests.
- Snare Drum (Perc.):** Has rests.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Vln. I plays a melodic line with slurs and accents, marked *f* from measure 300. Vln. II has rests.
- Viola (Vla.):** Has rests, marked *f* from measure 300.
- Violoncello (Vc.):** Has rests, marked *f* from measure 300.
- Double Bass (Cb.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* from measure 300.

Measure numbers 295, 300, and 303 are indicated at the beginning of their respective systems.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
T. Tbn. 1
T. Tbn. 2
B. Tbn.
Pno.
A.B.
D.S.
Timp.
Bls.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This page of the musical score for "Estrada Branca" contains measures 217 through 222. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Play melodic lines with grace notes and slurs.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Play rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** Play melodic lines with grace notes and slurs.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Play melodic lines with grace notes and slurs.
- Horns (Hn. 1-4):** Play sustained notes and rhythmic patterns.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1-3):** Play melodic lines with grace notes and slurs.
- Timpani (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.):** Play sustained notes.
- Piano (Pno.):** Play chords and arpeggios.
- Double Bass (A.B.):** Play a rhythmic pattern.
- Drum (D. S.):** Play a rhythmic pattern.
- Timpani (Timp.):** Play a rhythmic pattern.
- Bells (Bls.):** Play sustained notes.
- Snare (Perc.):** Play a rhythmic pattern.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Play melodic lines with grace notes and slurs.
- Viola (Vla.):** Play a rhythmic pattern.
- Cello (Vc.):** Play a rhythmic pattern.
- Double Bass (Cb.):** Play a rhythmic pattern.

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including grace notes, slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (B♭).

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1, Fl. 2
- Oboes:** Ob. 1, Ob. 2
- Clarinets:** Bb. Cl. 1, Bb. Cl. 2
- Bassoons:** Bsn. 1, Bsn. 2
- Horns:** Hrn. 1, Hrn. 2, Hrn. 3, Hrn. 4
- Trumpets:** Bb. Tpt. 1, Bb. Tpt. 2, Bb. Tpt. 3
- Trombones:** T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.
- Piano:** Pno.
- Double Bass:** A.B.
- Double Bassoon:** D. S.
- Timpani:** Timp.
- Bells:** Blls.
- Percussion:** Perc.
- Violins:** Vln. I, Vln. II
- Viola:** Vla.
- Violoncello:** Vc.
- Contrabass:** Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *p*, *mf*). Performance instructions like "continua arco" and "pizz." are also present.

This page of the musical score for 'Estrada Branca' contains measures 229 through 234. The instrumentation includes a large woodwind and brass section, strings, and percussion. The score is written for a full orchestra, with parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1 through 4, Trumpets in Bb 1 through 3, Trombones 1 through 3, Piano, A.B. (likely a double bass part), D.S. (likely a double bass part), Timpani, Bells, Percussion, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

The score is written in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of melodic and harmonic textures, including sustained chords, moving lines, and rhythmic patterns. The woodwinds and brasses play prominent roles in the upper register, while the strings provide a solid harmonic foundation. The percussion section includes timpani, bells, and other percussion instruments.

The page number 39 is located in the top right corner. The title 'Estrada Branca' is centered at the top. The measure numbers 229, 230, 231, 232, 233, and 234 are indicated at the beginning of each system.

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Bs. Cl. 1
- Bs. Cl. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- Hr. 1
- Hr. 2
- Hr. 3
- Hr. 4
- B. Tpt. 1
- B. Tpt. 2
- B. Tpt. 3
- T. Tbn. 1
- T. Tbn. 2
- B. Tbn.
- Pno.
- A. B.
- D. S.
- Timp.
- Bis.
- Perc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score includes musical notation, dynamics, and a rehearsal mark.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- Hrn. 1
- Hrn. 2
- Hrn. 3
- Hrn. 4
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- T. Tbn. 1
- T. Tbn. 2
- B. Tbn.
- Pno.
- A.B.
- D. S.
- Timp.
- Bls.
- Perc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Ch.

The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark "241" is present at the beginning of the Horn 1 staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

This page contains the musical score for measures 347 through 351 of the piece "Estrada Branca". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 347, 348, 349, 350, and 351 at the beginning of each system. The instruments and their parts include:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Fl. 1 plays a melodic line with slurs and ties, while Fl. 2 provides harmonic support.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Both oboes play similar melodic lines with slurs.
- Clarinets (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2):** The clarinets play a rhythmic, eighth-note pattern.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Bsn. 1 plays a melodic line, while Bsn. 2 provides harmonic support.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4):** The horns play a melodic line with slurs.
- Trumpets (Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 3):** The trumpets play a melodic line with slurs.
- Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.):** The trombones play a melodic line with slurs.
- Piano (Pno.):** The piano provides harmonic support with chords and single notes.
- Double Bass (A.B.):** The double bass plays a melodic line with slurs.
- Drum (D. S.):** The drum provides a steady rhythmic pattern.
- Timpani (Timp.):** The timpani plays a melodic line with slurs.
- Bells (Bls.):** The bells play a melodic line with slurs.
- Strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.):** The strings play a melodic line with slurs.

The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The measures are numbered 347, 348, 349, 350, and 351 at the beginning of each system.

213 *andante calmo* **P**

Fl. 1 *andante calmo* **mp**

Fl. 2 *andante calmo* **mp**

Ob. 1 *andante calmo* **mp**

Ob. 2 *andante calmo* **mp**

B♭ Cl. 1 *andante calmo* **mp**

B♭ Cl. 2 *andante calmo* **mp**

Bsn. 1 *andante calmo* **mp**

Bsn. 2 *andante calmo* **mp**

Hr. 1 *andante calmo* **mp**

Hr. 2 *andante calmo* **mp p**

Hr. 3 *andante calmo* **mp**

Hr. 4 *andante calmo* **mp**

B♭ Tpt. 1 *andante calmo* **mp**

B♭ Tpt. 2 *andante calmo* **mp**

B♭ Tpt. 3 *andante calmo* **mp**

T. Tbn. 1 *andante calmo* **mp**

T. Tbn. 2 *andante calmo* **mp**

B. Tbn. *andante calmo* **mp**

214 *andante calmo* **mp** B♭⁹/A₇ C m m7/B♭ B♭⁶ C m m7/B♭

215 *andante calmo* **mp** B♭⁹/A₇ C m m7/B♭ B♭⁶ C m m7/B♭

Pno. *andante calmo* **mp** *68* *companion - mesd. TACET*

A.B. *andante calmo* **mp**

D. S. *andante calmo* **mp**

216 *andante calmo* **mp**

Timp. *andante calmo* **mp**

Bls. *andante calmo* **mp**

Perc. *andante calmo* **mp**

Vln. I *andante calmo* **mp**

Vln. II *andante calmo* **mp**

Vla. *andante calmo* **mp**

Vc. *andante calmo* **mp**

Cb. *andante calmo* **mp**

219

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

219

B♭Maj7 Cmin7B♭ B♭Maj9 Cmin7B♭ B♭Maj7 Cmin7B♭ B♭Maj7 Gmin7 C7 B7 B♭Maj7 Cmin7 F7(9)

219

B♭Maj7 Cmin7B♭ B♭Maj9 Cmin7B♭ B♭Maj7 Cmin7B♭ B♭Maj7 Gmin7 C7 B7 B♭Maj7 Cmin7 F7(9)

219

Es

219

Es

219

A.B.

219

D. S.

219

Timp.

219

Bls.

219

Perc.

219

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

265

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

269

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

265

B♭Maj7 C min7/B♭ B♭Maj7 E♭9 A♭Maj7 G aug7 D♭7B(i) C min7 D♭9 C min7/B♭

tra da pus sa ra da noi te exa ra meu movê tio so a ma la per cor ner que mes moui dar de pa ra fren te o luan des to a sim ples

265

D♭Maj7 C min7/B♭ B♭Maj7 E♭9 A♭Maj7 G aug7 D♭7B(i) C min7 D♭9 C min7/B♭

tra da pus sa ra da noi te exa ra meu movê tio so a ma la per cor ner que mes moui dar de pa ra fren te o luan des to a sim ples

265

A.B.

269

D. S.

265

Timp.

265

Bls.

265

Perc.

269

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
T. Tbn. 1
T. Tbn. 2
B. Tbn.
Pno.
A.B.
D. S.
Timp.
Bis.
Perc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Lyrics:
 mente _____ quan to mais an do mais G m m7 C m m7
 mente _____ quan to mais an do mais G m m7 C m m7
 mente _____ quan to mais an do mais G m m7 C m m7
 mente _____ quan to mais an do mais G m m7 C m m7

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The page contains multiple staves for various instruments, including Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3), Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.), Percussion (Pno., A.B., D. S., Timp., BIs., Perc.), and Strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B♭) and includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark "277" is visible at the top of the page. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

[illegible]

FL 1

FL 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

DM9 Bm9 E m7 A7

mà d'ou vii se'ou lon go des se'ou tra da'u ma'ou tra se'n tra me se'

ĐM9 Bm9 E m7 A7

mà d'ou vii se'ou lon go des se'ou tra da'u ma'ou tra se'n tra me se'

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bis.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Bls., Perc., Vln. I, Vla. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (mf, mp). A vocal line is present at the bottom right, with lyrics in Portuguese: "A miú? (378) D miú? (379) Eu vou so Jã por sem ca rin". The page number 295 is visible at the top left.

[illegible]

307 309

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Pno.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

The musical score for 'Estrada Branca' spans measures 307 to 309. The score is arranged for a large orchestra, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns), brass (trumpets, trombones, tuba), percussion (timpani, snare, cymbals, triangle, bass drum, and various auxiliary percussion), and strings (violins I and II, viola, violoncello, and double bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score shows a transition from measure 307 to 309. In measure 307, the woodwinds and brass are mostly silent, while the strings play a sustained harmonic. In measure 308, the woodwinds and brass enter with a melodic line, and the strings continue their harmonic support. In measure 309, the woodwinds and brass continue their melodic line, and the strings play a sustained harmonic. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

This page of the musical score for "Estrada Branca" contains measures 313 and 314. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Fl. 1 has a melodic line in measure 313, while Fl. 2 is silent. In measure 314, both flutes play sustained chords.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Ob. 1 has a melodic line in measure 313. In measure 314, both oboes play sustained chords.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** Both are silent in measure 313. In measure 314, they play a rhythmic eighth-note pattern.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Both are silent in measure 313. In measure 314, they play a rhythmic eighth-note pattern.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4):** Hn. 1 and Hn. 2 have melodic lines in measure 313. In measure 314, all four horns play sustained chords.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3):** All three have melodic lines in measure 313 and are silent in measure 314.
- Trombones (T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn.):** All three are silent in both measures.
- Piano (Pno.):** The piano has a complex melodic and harmonic line in both measures 313 and 314.
- Double Bass (A.B.):** The double bass has a melodic line in measure 313 and is silent in measure 314.
- Drum (D. S.):** The drum is silent in both measures.
- Timpani (Timp.):** The timpani has a melodic line in measure 313 and is silent in measure 314.
- Bells (Bls.):** The bells are silent in both measures.
- Woodblock (Perc.):** The woodblock is silent in both measures.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Vln. I has a melodic line in measure 313. In measure 314, both violins play sustained chords.
- Viola (Vla.):** The viola has a melodic line in measure 313 and is silent in measure 314.
- Violoncello (Vc.):** The cello has a melodic line in measure 313 and is silent in measure 314.
- Double Bass (Cb.):** The double bass has a melodic line in measure 313 and is silent in measure 314.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score is written in a standard musical notation style, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- Hr. 1
- Hr. 2
- Hr. 3
- Hr. 4
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- T. Tbn. 1
- T. Tbn. 2
- B. Tbn.
- Pno.
- A.B.
- D. S.
- Timp.
- Bls.
- Perc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes a rehearsal mark (119) and a dynamic marking (mp). The notation is complex, with many notes and rests, indicating a detailed musical composition.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including various woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Bs. Cl. 1
- Bs. Cl. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- Hn. 1
- Hn. 2
- Hn. 3
- Hn. 4
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- T. Tbn. 1
- T. Tbn. 2
- B. Tbn.
- Pno.
- A.B.
- D. S.
- Timp.
- Bls.
- Perc.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature (C). The music is in a 4/4 time signature. The page includes a rehearsal mark (229) and a dynamic marking (p) for the strings.

331

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

T. Tbn. 1

T. Tbn. 2

B. Tbn.

Piao.

A.B.

D. S.

Timp.

Bls.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony, showing staves for various instruments. The page is numbered 117 and 118. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and includes dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. The instruments listed on the left include Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, T. Tbn. 1, T. Tbn. 2, B. Tbn., Pno., A.B., D. S., Timp., Blls., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 117 and the second system starting at measure 118. The instruments are grouped into sections, with some instruments having multiple staves. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 117 and 118.

343

Fl. 1 *mp* *p* *pp*

Fl. 2 *mp* *p* *pp*

Ob. 1 *mp* *p* *pp*

Ob. 2 *mp* *p* *pp*

B♭ Cl. 1 *mp* *p* *pp*

B♭ Cl. 2 *mp* *p* *pp*

Bsn. 1 *mp* *p* *pp*

Bsn. 2 *mp* *p* *pp*

Hn. 1 *mp* *p* *pp*

Hn. 2 *mp* *p* *pp*

Hn. 3 *mp* *p* *pp*

Hn. 4 *mp* *p* *pp*

B♭ Tpt. 1 *mp* *p* *pp*

B♭ Tpt. 2 *mp* *p* *pp*

B♭ Tpt. 3 *mp* *p* *pp*

T. Tbn. 1 *mp* *p* *pp*

T. Tbn. 2 *mp* *p* *pp*

B. Tbn. *mp* *p* *pp*

344

Piao. *mp* *p* *pp*

345

A.B. *mp* *p* *pp*

D. S. *mp* *p* *pp*

Timp. *mp* *p* *pp pppp*

Bls. *mp* *p* *pp*

Perc. *mp* *p* *pp*

Vln. I *mp* *p* *pp*

Vln. II *mp* *p* *pp*

Vla. *mp* *p* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp*

Cb. *mp* *p* *pp*