



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE
CURSO DE MÚSICA

**PADRÕES E ESTRATÉGIAS DE ARTICULAÇÃO NA PERFORMANCE DO
SAXOFONE NO CHORO**

Uberlândia, dezembro de 2019.

MONAMARES LÚCIO COPETTI

**PADRÕES E ESTRATÉGIAS DE ARTICULAÇÃO NA PERFORMANCE DO
SAXOFONE NO CHORO**

Monografia apresentada em cumprimento de avaliação da disciplina TCC, do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do professor Dr. Raphael Ferreira da Silva.

Uberlândia, dezembro de 2019.

Agradecimentos

À Deus, que me deu energia para concluir este trabalho e por ter me proporcionado chegar até aqui.

À minha família, meu pai Álvaro, minha mãe Marli e meu irmão Giordano, por todo apoio, paciência e compreensão.

Meus avós, Lázaro e Sebastiana e meu primo Tiago, por todo apoio nesta caminhada musical.

Ao meu orientador prof. Dr. Raphael Ferreira, pela confiança e ensinamentos durante a graduação.

À profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves, por toda paciência, suporte e ensinamentos nesse período final de pesquisa, e durante a graduação.

Aos meus amigos por sua compreensão, suporte emocional, corretivos e paciência durante minha graduação.

Ao Black Liszt pelas risadas e descontração.

Aos professores do curso, que através de seus ensinamentos permitiram que eu pudesse hoje estar concluindo este trabalho.

Aos autores que conheci durante a pesquisa e me surpreenderam.

Ao Pixinguinha e Benedito Lacerda, com quem aprendi todos os dias, sobre estas e outras músicas.

E, por fim, a todos os músicos e amigos que compartilham comigo a profissão, o conhecimento e o choro.

Resumo

Esta pesquisa teve por objetivo averiguar quais conjuntos de articulações podem contribuir mais efetivamente para a fluidez da prática interpretativa do choro ao saxofone. Para tanto, foram realizadas experimentações com diferentes articulações e suas recorrências sobre as músicas “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, ambas de autoria da dupla Pixinguinha/Benedito Lacerda. Ao longo do texto, apresentam-se propostas de articulações recorrentes, embasadas na interpretação e experimentação musical, de acordo com as especificações do instrumento e do gênero.

Palavras-chave: saxofone; choro (música); performance musical; práticas interpretativas; música brasileira popular.

Lista de figuras

Figura 1 - Tabela de transposição dos saxofones elaborada por Aquino.....	16
Figura 2 - Exemplos de transposições: Escalas de Lá, Ré e Dó, respectivamente, apresentada por Silva.	16
Figura 3 - Escrita sincopada transcrita por Sève (2010).	19
Figura 4 - Foto promocional da RCA Victor autografada por Benedito Lacerda (à esquerda) e Pixinguinha (à direita).....	25
Figura 5 - Representação do processo metodológico da pesquisa.....	33
Figura 6 - Compassos 14 e 15 de “Proezas de Solon” em Eb.	34
Figura 7 – Compasso 28 de “Proezas de Solon” em Eb.	34
Figura 8 – Compassos 32, 33 e 34 de “Proezas de Solon” em Eb.....	34
Figura 9 – Compasso 2 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.....	34
Figura 10 – Compasso 7 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.....	35
Figura 11 – Compassos 14 e 15 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.....	35
Figura 12 – Compassos 18, 19, 20, 21 e 22 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.	35
Figura 13 – Compasso 30 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.....	35
Figura 14 – Articulações propostas para o saxofone por Liebman.....	37
Figura 15 – Ponto de diminuição apresentado por Bohumil Med.	38
Figura 16 – <i>Legato</i> apresentado por Bohumil Med.	39
Figura 17 - <i>Legato</i> apresentado por Bohumil Med.	40
Figura 18 - Acentos apresentados por Bohumil Med.	41
Figura 19 - Acentos apresentados por Bohumil Med.	42
Figura 20 – Ligadura e sua grafia proposta nas obras analisadas.	45
Figura 21 – <i>Legato</i> e sua grafia proposta nas obras analisadas.	45
Figura 22 – <i>Sforzando</i> e sua grafia proposta nas obras analisadas.....	45
Figura 23 – <i>Staccato</i> e sua grafia proposta nas obras analisadas.	46
Figura 24 – <i>Tenuto</i> e sua grafia proposta nas obras analisadas.....	46
Figura 25 – Quiáltera e sua grafia proposta nas obras analisadas.	46
Figura 26 - Colcheia inicial com <i>sforzando</i> presente na anacruse da seção A da proposta final de Bb.	47
Figura 27 - Colcheia inicial com <i>sforzando</i> presente na anacruse da seção A da proposta final de Eb.	47
Figura 28 - Ligadura em salto de 2a no compasso 13 da proposta final de Bb.....	47
Figura 29 – Ligadura em salto de 2a no compasso 12 da proposta final de Eb.....	47
Figura 30 – Ligadura em salto de 4a no compasso 11 da proposta final de Bb.....	47
Figura 31 – Ligadura em salto de 4a no compasso 46 da proposta final de Eb.....	47
Figura 32 – <i>Legato</i> em cromatismos no compasso 6 na proposta final de Bb.	48
Figura 33 - <i>Legato</i> em cromatismos compasso 6 na proposta final de Eb.....	48
Figura 34 – <i>Legato</i> em sequências de notas não cromáticas no compasso 26 na proposta final de Bb.	48
Figura 35 - <i>Legato</i> em sequências de notas não cromáticas compasso 26 na proposta final de Eb.	48
Figura 36 – <i>Tenuto</i> em notas repetidas em sequência no compasso 19 da proposta em Bb.....	48
Figura 37 - <i>Tenuto</i> em notas repetidas em sequência no compasso 19 da proposta em Eb.....	49
Figura 38 – Tercinas que substituem as síncopes nos compassos 44, 45 e 46 da proposta em Bb.....	49
Figura 39 - Tercinas que substituem as síncopes nos compassos 44, 45 e 46 da proposta em Eb.	49

Figura 40 – <i>Tenuto</i> em frases escritas em semicolcheia no compasso 13 na proposta em Bb.....	50
Figura 41 – Ataque de língua em ‘d’ no compasso 36 na proposta em Bb.	50
Figura 42 – Ligadura para emissão de nota grave no compasso 32 na proposta em Eb.....	50
Figura 43 – Ligadura para salto no compasso 31 na proposta em Eb.	50
Figura 44 - Período repetido nos compassos 8, 9, 10, 11 e 12 da proposta em Bb..	51
Figura 45 - Período repetido nos compassos 14 e 15 da proposta em Bb.....	51
Figura 46 - Período repetido nos compassos 18 e 19 da proposta em Bb.....	51
Figura 47 - Período repetido nos compassos 8, 9, 10, 11 e 12 da proposta em Eb..	51
Figura 48 - Período repetido nos compassos 14 e 15 da proposta em Eb.....	52
Figura 49 - Período repetido nos compassos 18 e 19 da proposta em Eb.....	52
Figura 50 – Ligaduras de duas em duas semicolcheias nos compassos 24 e 25 da proposta em Bb.	52
Figura 51 – Ligaduras de duas em duas semicolcheias nos compassos 24 e 25 da proposta em Eb.	52
Figura 52 – <i>Legatos</i> em cromatismos nos compassos 6 e 7 da proposta em Bb.	52
Figura 53 – <i>Legatos</i> em cromatismos no compasso 6 da proposta em Eb.....	52
Figura 54 – <i>Sforzando</i> articulando a segunda e terceira semicolcheia das síncope no compasso 1 da proposta em Bb.	53
Figura 55 – <i>Sforzando</i> articulando a segunda e terceira semicolcheia das síncope no compasso 1 da proposta em Eb.....	53
Figura 56 – <i>Staccato</i> e <i>legato</i> nas semicolcheias dos compassos 9, 10, 11 e 12 da proposta em Bb.	53
Figura 57 – <i>Legato</i> nas semicolcheias dos compassos 9, 10, 11 e 12 da proposta em Eb.....	53
Figura 58 – <i>Staccato</i> e <i>legato</i> nas semicolcheias dos compassos 14 e 15 da proposta em Bb.....	54
Figura 59 – Ligaduras de duas em duas semicolcheias dos compassos 14 e 15 da proposta em Bb.	54
Figura 60 – <i>Staccato</i> e <i>legato</i> nas semicolcheias dos compassos 18 e 19 da proposta em Bb.....	54
Figura 61 – <i>Sforzando</i> e <i>legato</i> nas semicolcheias dos compassos 18 e 19 da proposta em Eb.....	54
Figura 62 – Trecho da seção C de “Seu Lourenço no vinho” em Bb dos compassos 44, 45, 46 e 47.	54
Figura 63 – Trecho da seção C de “Seu Lourenço no vinho” em Eb dos compassos 44, 45, 46 e 47.	55
Figura 64 – <i>Tenuto</i> em passagem de uma nota para a outra nos compassos 44, 45 e 46 na proposta em Bb.	55
Figura 65 – <i>Sforzando</i> nos compassos 36 e 37 da seção C da proposta em Bb.	55
Figura 66 – <i>Staccato</i> em saltos intervalares no compasso 38 da proposta em Bb. ...	55
Figura 67 – <i>Legato</i> em notas graves nos compassos 7 e 8 da proposta em Eb.....	56
Figura 68 – <i>Sforzando</i> nos compassos 31 e 32 d proposta em Eb.	56

Lista de siglas

DCAMPB – Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

IMS – Instituto Moreira Salles

JRT – José Ramos Tinhorão

MIS – Museu da Imagem e do Som

RCA Victor – (RCA Records) Victor Talking Machine Company – Gravadora dos Estados Unidos, controlada pela Sony Music.

SBACEM – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música

UBC – União Brasileira de Compositores

USP – Universidade de São Paulo

Sumário

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Estrutura do trabalho.....	9
1.2 O gênero Choro	9
1.3 O saxofone: construção e afinação.....	12
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	17
2.1 Articulação	17
2.2 Os compositores das obras analisadas	22
2.2.1 Pixinguinha	22
2.2.2 Benedito Lacerda.....	27
3 METODOLOGIA	30
3.1 Tipo de pesquisa.....	30
3.2 Etapas da pesquisa.....	32
3.2.1 Primeira etapa: escolha das obras.....	32
3.2.2 Segunda etapa: estudo das obras	33
3.2.3 Terceira etapa: registros de áudio	36
3.2.4 Quarta etapa: anotação das articulações primárias.....	36
3.2.5 Quinta etapa: anotação das articulações recorrentes.....	43
4 ANÁLISES	44
4.1 Tipologia das articulações.....	44
4.2 Articulações recorrentes em “Proezas de Solon”	46
4.3 Articulações recorrentes em “Seu Lourenço no vinho”	51
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS.....	59
APÊNDICES	64
APÊNDICE A	64
APÊNDICE B	66
APÊNDICE C	68
APÊNDICE D	70
APÊNDICE E	72
APÊNDICE F	73
APÊNDICE G	74
APÊNDICE H	75
ANEXOS	76
ANEXO A	76
ANEXO B	77
ANEXO C.....	78
ANEXO D	79

1 INTRODUÇÃO

1.1 Estrutura do trabalho

Este trabalho está organizado em cinco partes.

Na primeira parte, nesta introdução, realizamos a exposição do tema na qual se fala sobre o choro quanto a uma pequena parte da sua história, quanto ao gênero e suas características, forma e categorização. Também realizamos uma breve explicação à luz da história do saxofone, quanto a sua construção, afinação característica e transposição de linha melódica.

Na segunda, apresentamos toda a bibliografia trabalhada durante a pesquisa, expondo particularmente aspectos técnicos das articulações no instrumento saxofone associadas ao choro. Também comentamos brevemente sobre os compositores das obras analisadas, Pixinguinha e Benedito Lacerda, destacando pontos importantes das suas trajetórias pessoal e profissional.

Na terceira parte, destacamos a metodologia, as etapas do processo de experimentação nas práticas interpretativas, o processo de gravação e registro das propostas iniciais e também das propostas de recorrências de articulações nas obras analisadas.

Na quarta parte, expomos os resultados da proposta final de recorrências, destacando as articulações usadas no decorrer da pesquisa e pontuando as justificativas para o uso das mesmas nas propostas.

Na quinta e, última parte, apresentamos considerações finais deste trabalho, na qual salientamos aspectos metodológicos da prática do gênero choro e, resumidamente, os resultados finais da pesquisa.

1.2 O gênero Choro

Neste trabalho temos como foco o choro, ou mais especificamente, a articulação interpretada nos saxofones em Bb e Eb. O choro é um gênero bastante original e expressivo da música instrumental, que depende de inúmeros fatores para que se possa comprovar essa afirmação. O choro nasceu no Brasil no século XIX, e incorpora outros gêneros musicais de maneira original, como canções folclóricas e danças europeias (polca, valsa, quadrilha, etc.) e alguns elementos do lundu, que tem origem africana (GOMES, 2007, p. 14; SÈVE, 2019, p. 57-58). Por volta de 1870, o

termo choro já era usado para designar um estilo de se tocar composições instrumentais brasileiras baseadas em danças originárias da Europa, em especial a polca (TINHORÃO, 1991, p. 103 apud SÈVE, 2019, p. 57).

Além do gênero ser conhecido “pelo virtuosismo de seus principais representantes, se demanda do instrumentista um grande desenvolvimento técnico aliado à compreensão do estilo, percepção de seu fraseado próprio, seja na execução da melodia, do baixo, ou do acompanhamento” (SALEK, 1999 apud GOMES, 2007, p. 34), pode-se afirmar que é uma prática urbana da música popular no Brasil.

A estrutura tradicional do choro se assemelha a forma rondó. Um exemplo dessa forma seria o 3º movimento do Concerto em G maior (K. 313), de Mozart, no qual o compositor expõe o tema na sua primeira seção, a principal, e intercala suas repetições com as outras seções contrastantes, que também podem ser chamadas de episódios.

Segundo Gomes (2007, p. 20), existem vários elementos que definem as características de uma obra como pertencentes ao gênero e, de acordo com elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, andamento e instrumentação, o gênero choro pode ainda ser visto como choro-ligeiro, choro-canção, choro-lento, choro-maxixe, polca-choro, choro-estilizado, choro-seresta, samba-choro, ou apenas choro. Na perspectiva de Gomes, essa diversidade de estilos no choro valida toda influência que o gênero teve com o tempo, mesmo sendo bem diferentes um do outro.

Parte considerável dos trabalhos acadêmicos (AMADO, 2014; FABRIS, 2005) tem como foco a história do gênero, no entanto quando se tem como objeto de pesquisa algo relacionado à padrões de articulações, é difícil encontrar algum trabalho direcionado ao saxofone especificamente sobre esse assunto.

No que se diz respeito à estrutura do choro, as articulações são elementos que têm pouca atenção dos instrumentistas quanto à execução consciente. O choro, com todas as suas características relacionadas à expressividade, permite que o músico interprete as músicas de forma mais livre e improvisada, podendo alterar melodia e ritmo de maneira sutil.

Segundo Gomes,

alguns dos recursos que são usados pelos chorões e que definem o caráter do choro na sua interpretação são: a flexibilidade métrica em relação ao pulso – onde ao executar a melodia procura-se alterar o fluxo da melodia fazendo com que não seja necessário coincidir sua métrica com o pulso; a improvisação que se reflete na criação de trechos sobre a harmonia de determinada peça; a ornamentação; as

modificações rítmico-melódicas que alteram uma frase da peça; (GOMES, 2007, p. 34).

Sá, a respeito da flexibilidade rítmico-melódica, diz que:

“está faltando molho”, quando certo choro é tocado de forma muito rígida, isto é, quando o intérprete toca exatamente o que está escrito na partitura. O ‘molho’ se define muitas vezes através de uma mudança de métrica melódica, quando o chorão antecipa ou adianta uma nota ou um grupo de notas (SÁ, 2000, p. 24 apud GOMES, 2007, p. 34).

Segundo o Dicionário Aurélio, articular é tocar com clareza e nitidez. Já a definição do Dicionário Houaiss afirma que articular é “separar (grupos rítmicos ou melódicos) para tornar o discurso musical inteligível” (apud DISSENHA, 2009, p. 1). Já Liebman (1994, p. 33), em seu livro *“Developing a Personal Saxophone Sound”*, menciona que articulação é a parte principal do fraseado, responsável pela rítmica apresentada.

Segundo Salek (1999, p. 11), uma boa interpretação embute a capacidade de o intérprete acrescentar modificações à obra original, tornando a nova versão mais interessante que a primeira e assim sucessivamente, numa recriação contínua.

Por ter essa opção de interpretação mais livre no choro, às vezes, as articulações podem não vir indicadas na partitura.

Fabris (2005, p. 22) afirma que, na prática, o choro tradicional tem como base a “articulação em *legato*, dividida em dois tipos: o primeiro tipo com notas separadas, sendo que para cada uma das notas há a intervenção do golpe de língua, e o segundo, através de notas ligadas, em apenas a primeira nota de uma frase, ou de um grupo de notas, é atacada e as outras são ligadas sob a mesma coluna de ar”, sem que a mesma seja interrompida, ou também podem ser utilizadas as sílabas *tu*, *du* ou *da* para representar os fonemas dessas articulações, tendo o seu uso por conta do instrumentista. Combinando essas articulações citadas, a interpretação do choro é livre e, na maioria das vezes, não se usa apenas um tipo de articulação só a todo momento.

Voltando à forma improvisada de performance do choro, normalmente, o intérprete obedece aos tempos grafados na partitura, salvo raras exceções.

As peças¹ escolhidas como objeto de estudo deste trabalho são “Proezas de Solon” (1946) e “Seu Lourenço no vinho” (1947), ambas compostas por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) e Benedito Lacerda. A escolha dessas peças se deu pela prática das mesmas durante o curso de Licenciatura em Saxofone, e que se uniu ao nosso interesse pelo o gênero e sua interpretação. Neste estudo, questionamos quais os padrões e estratégias de articulações que mais favorecem a fluência da performance do saxofone no gênero choro.

O nosso principal objetivo neste trabalho é experimentar e levantar as recorrências de articulações, além de elaborar uma interpretação para cada tonalidade dos choros escolhidos, tendo como parâmetro fixo a rítmica delimitada na partitura original.

Uma das nossas justificativas para realizar este estudo está na sua contribuição para com a fluidez da prática interpretativa do choro ao saxofone, investigando opções de articulações que favorecem a performance especificamente nos choros “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, em duas tonalidades diferentes do instrumento. Outra justificativa consiste na necessidade de aperfeiçoamento técnico ao saxofone por meio da/na performance do choro, gênero cujo repertório possui ricas opções de interpretação.

Em geral, um músico opera a partir de boa parte da discografia do gênero no qual ele está tocando, como se ele tivesse que respeitar uma série de regras que estão implícitas na discografia, por isso, a maneira como o intérprete escolhe executar a peça deve estar ligada à gramática do gênero e estilo e ao idiomatismo do instrumento, com o qual o instrumentista executa a música.

Com este trabalho espera-se contribuir com o campo pesquisado, visto que há uma necessidade contínua do estudo técnico, no caso, das articulações no saxofone, para o aperfeiçoamento performático do instrumentista.

1.3 O saxofone: construção e afinação

O saxofone foi inventado por Antoine Joseph Sax, conhecido como Adolph Sax, um fabricante de instrumentos de sopro belga, em 1840 (RODRIGUES, 2016).

Moritz (2003) acredita que

¹ Tanto “Proezas de Solon” quanto “Seu Lourenço no vinho” em suas versões 1 e 2 (Bb e Eb) serão analisadas a partir das versões transcritas por Mário Sève e David Ganc, editadas pela Irmãos Vitale, em 2010.

o saxofone surgiu de um experimento, onde ele substituiu o bocal de um Oficleide pela boquilha de um clarinete baixo. Isso já o fez um instrumento grave, levando em consideração o tamanho do tubo usado, porém Adolph construiu saxofones com vários tamanhos e inicialmente sua patente tinha originalmente oito instrumentos de tamanho diferentes (MORITZ, 2003, p. 13).

De uso comum, hoje temos quatro instrumentos, o Soprano, Alto, Tenor e Barítono.

Por mais que seu corpo seja inteiro composto por metal, o saxofone é um instrumento da família das madeiras, devido a origem do seu som ser produzido através de uma palheta, geralmente de madeira (RODRIGUES, 2016, p. 160). Todos os instrumentos da família do saxofone têm a mesma digitação e a mesma escrita e “o modelo de origem do saxofone nunca mudou, embora algumas alterações foram implementadas durante o tempo para o aperfeiçoamento do instrumento (MORITZ, 2003, p. 14).

No mecanismo

foi inserida a chave automática de oitava e a articulação do G#, além e outras vantagens técnicas e anatômicas. A tessitura também foi aumentando, progressivamente, da nota si grave (primeira linha suplementar inferior), estendeu-se para o si bemol e até o lá (no sax barítono). Nos agudos, a tessitura se ampliou do fá (terceira linha suplementar superior) para o fá sustenido e em alguns casos até o sol (no sax soprano) (MORITZ, 2003, p. 14).

Quanto à embocadura, a mudança para a emissão do som, falando da diferença de um saxofone para outro, pede poucas alterações, porque assim como a digitação, é o mesmo conceito em todos os instrumentos da família, mudando apenas a estrutura entre eles, variando em peso e tessitura.

Segundo Carvalho (2015),

o saxofone pode ser considerado um filho da Revolução Industrial, um *enfant terrible* na história dos instrumentos musicais. Com a introdução de processos mecânicos na fabricação de instrumentos de sopro na primeira metade do século XIX, as demandas por sua produção e comercialização em larga escala cresceram exponencialmente na Europa. (HEMKE, 1975) Este fenômeno está diretamente ligado ao movimento de modernização das bandas miliares francesas, e ao protagonismo exercido por Adolphe Sax neste amplo contexto histórico-cultural (CARVALHO, 2015, p. 24; grifos no original).

Adolphe Sax se mudou de Bruxelas para Paris em 1842 com auxílio financeiro de militares franceses para apresentar e executar um projeto de reforma completa de

seu instrumento e ali também montou seu espaço de fabricação próprio. Dois anos depois “o saxofone é exibido pela primeira vez na Paris Industrial Exhibition e, no dia 3 de fevereiro do mesmo ano, Hector Berlioz esboça o arranjo do coral *Chant Sacre*, no qual inclui o saxofone” (MORITZ, 2003, p. 14).

De acordo com Silva (2016, p. 53), os saxofones são construídos com uma mecânica idêntica, o que possibilita usar o mesmo dedilhado para as mesmas notas, apenas soando diferente, dependendo do instrumento e sua afinação. A única diferença seria quanto a coluna de ar e embocadura, ao mudar de saxofone, e às vezes algumas chaves extras que possam surgir, dependendo do modelo. Além dessas chaves, existem variadas digitações que chamamos de alternativas, que possibilitam ao músico reproduzir notas que não estão presentes na extensão original do instrumento como, por exemplo, os superagudos.

O saxofone soprano soa um tom abaixo da tonalidade *in concert*² e é afinado em Bb. Sua extensão sonora vai do A#2 ao F5, e pode ser encontrado tanto na versão mais tradicional, a reta, quanto na curva, sendo que a extensão de seu tubo é a mesma em ambas. O saxofone alto soa uma sexta abaixo da tonalidade *in concert* e é afinado em Eb. Sua extensão real é do C#2 ao G#4, que escrita, fica do A#2 ao F4.

O saxofone alto é normalmente o mais popular dentre os da família do saxofone, sendo o mais procurado por iniciantes no instrumento. E também possui inúmeras referências como, por exemplo, Charlie Parker, Paul Demond, Carlos Malta, Marcelo Martins, Paquito D’Rivera, Candy Dulfer, Sonny Stitt, Paulo Moura, Vinicius Dorin, dentre outros.

A afinação dos instrumentos de sopro depende do tamanho do seu tubo, sendo que, quanto maior é o instrumento, mais grave é sua afinação e, portanto, também, sua sonoridade. O som do saxofone provém de uma palheta fixada na boquilha, que vibra a partir da coluna de ar emitida pelo músico. Essa palheta o classifica como um instrumento de madeira, ao contrário do que muitos pensam ser.

A música escrita para saxofone é grafada em Clave de Sol e o instrumento saxofone, em geral, é um instrumento transpositor, no caso do Soprano, em Bb, e no caso do Alto, em Eb, isso significa que sua escrita na partitura é divergente com o que realmente é emitido. Isso acontece porque “antigamente os instrumentos de sopro eram construídos especialmente para a tonalidade em que era necessário ser tocado,

² *In concert*: quando há uma comparação com um instrumento não-transpositor.

pois se fosse diferente disso, aconteceriam desafinações gritantes” (AQUINO, 2006, p. 40).

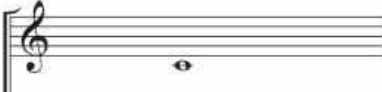
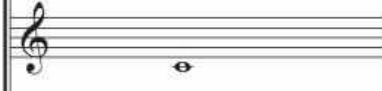
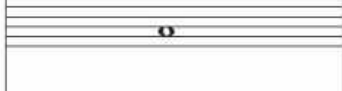
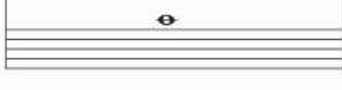
E é daí que temos as famosas famílias de instrumentos, sendo construídas cada uma em uma tonalidade. Com o tempo e com a evolução da teoria musical, começou a se entender a afinação melhor e, assim, foi tornando-se mais fácil de se tocar em tonalidades diferentes. Mas, mesmo assim, com essa evolução no pensamento musical, “notou-se que alguns instrumentos não soavam bem em algumas tonalidades e soavam melhor em outras, como por exemplo, o Clarinete em Bb que superou os seus “familiares” em C, D ou E.” (AQUINO, 2006, p. 40).

Débora de Aquino (2006) também sugere outra explicação para esse fenômeno, que é o fato de eles serem conhecidos por famílias. Um exemplo que ela dá, é de que:

uma nota produzida com um determinado dedilhado terá o mesmo nome em qualquer um deles, mas como os instrumentos possuem dimensões diferentes, os sons produzidos serão naturalmente diferentes. Assim, a dedilhação correspondente ao C, soa C em um clarinete em C, soa Bb em um clarinete em Bb, soa Eb em um clarinete em Eb. O sistema facilita por um lado a execução dos instrumentistas, porém dificulta a leitura e escrita das partituras (AQUINO, 2006, p. 40).

Abaixo, uma tabela de transposição (Figura 1) exposta por Aquino (2006), em uma matéria disponibilizada na “Revista Sax & Metais (Figura 2) que Silva (2016) disponibilizou em sua dissertação para mostrar a transposição dos saxofones em suas devidas tonalidades:

Figura 1 - Tabela de transposição dos saxofones elaborada por Aquino.

	<i>Som Real</i>	<i>Transposição</i>	<i>Notação</i>
Sax soprano Bb		Segunda Maior Acima (1 Tom acima)	
Sax alto Eb		Sexta Maior Acima (4 Tons e meio acima)	
Sax tenor Bb		Nona Maior Acima (1 Tom + 1 Oitava acima)	
Sax barítono Eb		Sexta Maior Acima + Oitava (4 Tons e meio + Oitava)	

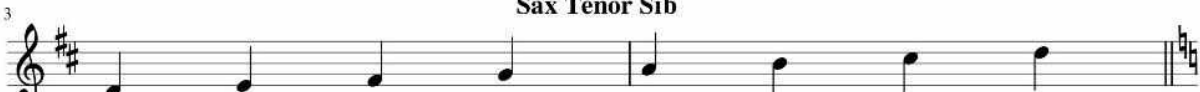
Fonte: Aquino (2006, p. 40).

Figura 2 - Exemplos de transposições: Escalas de Lá, Ré e Dó, respectivamente, apresentada por Silva.

Sax Alto Mib



Sax Tenor Sib



Piano



Fonte: Silva (2016, p. 52).

Segundo Silva (2016), por conta dessa necessidade do músico pensar transpondo, seja para tocar acompanhado de um instrumento em C, ou junto de outro instrumento afinado em outra tonalidade, o saxofonista acaba desenvolvendo a prática de ler transpondo, como se fosse uma leitura à primeira vista, ou apresenta grande facilidade em escrever transposto.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 Articulação

Durante o levantamento bibliográfico para esta pesquisa, percebemos que na literatura da área, articulação é descrita como algo natural para o músico, como se ela só dependesse de prática e de conhecimento teórico, apesar do choro ser sempre associado a execuções complexas e interpretações variáveis. Segundo Fabris (2006, p. 22), são raros os casos em que a articulação do choro vem grafada nas partituras, e sua utilização depende muito do gosto, da técnica, da cultura musical e do julgamento do intérprete.

Articulações vão além do que está escrito nas partituras, e saber tocá-las requer uma boa noção de interpretação e, até mesmo, sensibilidade. Para Harnoncourt, articulação é:

o nome dado ao processo técnico do falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o Lexicon de Meyer (1903), articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras”. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado (HARNONCOURT, 1988, p. 49 apud SÈVE, 2015, p. 33).

Segundo Simões (2006, p. 18 apud TEIXEIRA, 2014, p. 90), a articulação musical resume-se a dois elementos básicos: a sons ligados e a sons separados. A ligadura é a conexão de duas ou mais notas de alturas diferentes através do som, e as notas separadas ou destacadas, de alturas iguais ou diferentes, são conectadas entre si através de pausas. Devemos ter consciência dos três estágios básicos de qualquer som ou nota: ‘começo’, ‘meio’ e ‘fim’. Isto se faz necessário para que se saiba em que etapa da nota o intérprete deve dar maior ênfase, de que maneira e com que finalidade.

O termo “articular” no “Dicionário de Termos e Expressões Musicais” segundo Milet, aparece como:

Maneira de emitir ou atacar a nota. É responsável pelo fraseado musical, e fica na maioria das vezes a cargo do intérprete. Há quem entenda de maneira semelhante à gramática, referindo-se por analogia ao papel das consoantes sobre as vogais, quanto à forma de

ataque das notas: *ta, da, ma, ca* (DOURADO, 2004, p. 32 apud MILET, 2013, p. 18).

Por mais que o timbre de um instrumento já seja característico o suficiente para identificá-lo, a articulação também colabora muito para a identificação da fonte sonora.

A articulação é julgada pelos músicos como algo relativamente natural, óbvio de se fazer, e até intuitivo durante a performance. No período barroco, segundo Harnoncourt, “a música era denominada como a ‘linguagem dos sons’, e as partituras desse período eram livres de notações de *legato*, *stacatto*, acentuações, andamentos e por vez, até dinâmica” (HARNONCOURT, 1988, p. 49 apud SÈVE, 2014, p. 1148). Porém, isso não é algo exclusivo da música barroca, e também acontece na maioria das partituras de música populares, incluindo os choros estudados nesta pesquisa. Sève (2014, p. 1148) diz que tanto na música barroca, quanto na popular, ocorria a transmissão oral, onde o que reinava era a interpretação, “ler o que não está escrito”. Alguns músicos modernos, que tiveram um treinamento musical restrito, limitado a leitura de partituras, tendem a tocar apenas o que está escrito, esquecendo-se de que existe toda essa história da transmissão oral e que, de certa forma, inclui a improvisação.

Tal tradição oral colaborava para que os músicos, em especial os chorões, construíssem um vocabulário interpretativo, com seus ornamentos, técnicas, floreios e respostas, como se fosse um contraponto, para os choros tocados. Esse método era quase que exclusivo, porém não podemos deixar de confirmar que o registro de partituras era importantíssimo para a popularização do choro, levando em consideração toda sua história. Assim, as partituras,

com melodias e indicações de gênero somente, serviam como “um suporte para a memorização da estrutura básica da música, a ser ‘contemplado’ por outros aspectos não escritos como ‘colorido’, ‘improvisação’ etc.” (ibid.: 164). Ou seja, sem marcações de articulação, acentuação, ornamentação e aspectos rítmicos relacionados ao fraseado musical (normalmente aprendidos por tradição oral), elas serviam como uma espécie de esboço, ou de script (COOK, 1995, p.13 apud SÈVE, 2016, p. 1306).

No caso do choro, raramente se lê tudo que está escrito na partitura, e se toca apenas o que está lá. Independentemente de quem interpreta o choro,

em suas ornamentações, improvisos e variações, costumam recorrer a arpejos, inflexões — como notas de passagens, bordaduras,

escapadas, apojaturas, suspensões, cambiatas, cromatismos etc. —, além de mordentes, grupetos, glissandos e outros efeitos. Assim como as articulações e acentuações, dificilmente aparecem grafados em partituras do gênero (SÈVE, 2016, p. 1310).

Inclusive há melodias que são grafadas aproximadamente parecidas com o que se escuta, quanto ao seu ritmo, isso porque existem notações rítmicas que simplesmente “não cabem” num compasso, seja para que ela seja compatível com o acompanhamento, seja por questões interpretativas.

Temos como exemplo, na música brasileira, a “figura rítmica sincopada” (semicolcheia, colcheia, semicolcheia), recorrente em uma grande quantidade de choros. A flautista Andréa Ernest Dias (1996) recomenda que “a colcheia seja encurtada e diz que a figura pode ser tocada quase como três colcheias em quiálteras” (DIAS, 1996, s.p apud SÈVE, 2016, p. 1306).

Um bom exemplo para esse encurtamento, sonoramente falando, demonstro no choro “Proezas de Solon”. Na parte C, dos compassos 43 ao 47 (Figura 3), vemos a escrita sincopada, que vez ou outra, noto sonoramente que é reproduzida como quiálteras de 3 colcheias.

Figura 3 - Escrita sincopada transcrita por Sève (2010).



Fonte: Sève (2010, p. 12).

Segundo Weffort (2002, p. 26), a síncope no choro está, em sua interpretação, entre a síncope e a tercina. Outras figurações rítmicas são executadas com exatidão em andamentos ligeiros, mas tendem a ser modificadas em andamentos mais lentos, apresentando, seguidamente um conjunto de modos de variação das divisões rítmicas.

Ciavatta diz que a

capacidade de compreender um movimento musical está diretamente relacionada às habilidades de um músico e, compreender ou não um movimento musical, [...] explica a aquisição do que chamamos de *swing*, um conceito impreciso, cujo a existência é impossível negar (CIAVATTA, 2009, p. 48).

Um “problema que acontece na interpretação de ritmos, é o da falta do que chamamos de ‘balanço’, ‘suingue’ etc. Em alguns casos o ritmo soa precipitado, nervoso, indeciso... em outros, ele soa como um robô, com suas respostas frias e rígidas” (ROCCA, s/d, p. 15 apud CIAVATTA, 2009, p. 48).

Essa interpretação (ver Figura 3) associa-se com a questão da interpretação de colcheias no *jazz*, *swingadas*. A representação que podemos fazer pode ser próxima da reprodução de colcheias, onde se acentua a segunda nota e liga a mesma com a nota do tempo seguinte. O Dicionário Grove de Música define síncope como “o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso” (GROVE, s.d. apud SÈVE, 2015, p. 42), ou seja, um desvio do pulso ou da acentuação métrica normal.

Inclusive, inúmeras composições do choro possuem anacruse característica de três semicolcheias e, segundo Dias, a reprodução “deve ter sua primeira nota acentuada, garantindo ‘a precisão e estabilidade rítmica’” (1996, p. 40 apud SÈVE, 2016, p. 1307). Este apontamento reforça a questão da “valorização das arsis (tempo fraco ou não acentuado) e nas ênfases em movimentos anacrústicos”.

Há em inúmeros trechos nos choros aqui estudados, a forma desenhada ‘pausa-colcheia-semicolcheia’, e que vemos com certa constância durante a interpretação, a acentuação da primeira nota, ao mesmo tempo que se encurta sua duração. Esse encurtamento coincide

com as articulações de padrões rítmicos. Assim, nos choros, além desse encurtamento de sínopes dentro de um tempo, percebe-se muitas vezes, em finais de motivos, encurtamento de sínopes (ou antecipações) entre tempos (SÈVE, 2016, p. 1307-1308).

Quanto ao fraseado, a separação dos grupos de notas é feita de maneira que “as valorizem através da flexibilização rítmico-melódica” (SÈVE, 2016, p. 1309). Sève (1999, p. 11) ainda afirma que outra característica muito comum dos choros é que toda vez que se vê um grupo grande de semicolcheias juntas, elas são executadas com precisão quando num andamento mais rápido, porém quando num andamento menor, o chorão tende a alterar sua rítmica.

Segundo Teixeira (2014),

as articulações realizadas nos instrumentos de sopro se sujeitam a uma relação estética quando a qualidade da articulação aparece associada a um critério de pessoalidade do músico e na escolha do

material, seja do próprio instrumento ou de acessórios, como bocal, cabeça, tudel ou uma boquilha especial (TEIXEIRA, 2014, p. 94-95).

Com relação à técnica do saxofone, Fabris (2005) diz que a articulação pode ser dividida em quatro categorias distintas: **Os golpes de língua**, em que a língua toca a palheta rapidamente quando interrompe de maneira sutil a coluna de ar; **os golpes de sopro**, quando a palheta vibra pelo ar impulsionado pelo diafragma; **os golpes de meia-língua**, quando o golpe de língua reveza com outros através do estreitamento, ou obstrução parcial da cavidade bucal por meio da parte de trás da língua; a **articulação do tipo “dl”** em que ela liga a segunda colcheia de um grupo de duas colcheias com a primeira do grupo seguinte, que pode ser chamada de colcheia “*swingada*”.

A opção de utilizar fonemas para representar as articulações é algo bem comum, e didático - *du* ou *da*, para um ataque mais suave, e *tu* ou *ta* para ataques mais incisivos por exemplo.

No choro é comum que se utilize o *legato*, e também algumas maneiras de se articular as notas, seja usando um ataque próximo ao *tenuto* para separar todas as notas, seja atacando a primeira nota e ligando as demais, ou até invertendo essa ordem. Tanto a utilização dessa mistura de articulações quanto a utilização dos fonemas citados acima, cabe à interpretação do músico e ao estilo o qual ele está habituado a interpretar.

Para Fabris (2005), a utilização da articulação (ataque e interrupção de som) no choro tradicional é mais próxima daquela utilizada na música erudita, na qual há a preferência, por parte dos saxofonistas, de articularem com a língua e terem como resultado sonoro notas mais claras evidenciando contrastes de articulações quando desejado.

Para Couto (2014)³,

O Choro é considerado um gênero musical genuinamente brasileiro, mas como no surgimento de todo novo gênero musical ele se origina a partir da mistura de outros ritmos que quando executados por músicos inseridos em outro contexto cultural e utilizando diferentes formações instrumentais, acaba por consolidar-se em algo diferente e inovador (COUTO, 2014, s.p.).

³ Link: <http://www.rogeriocouto.com.br/blog/variados/o-chorinho-e-a-improvisacao-musical-brasileira>
Acesso em: 13 nov. 2019.

Visto a importância do choro e de sua interpretação, temos alguns compositores que se tornaram influências que colaboraram para a popularização do choro como um gênero nos anos 1920, como forma e elementos delimitados.

2.2 Os compositores das obras analisadas

2.2.1 Pixinguinha

Pixinguinha foi um instrumentista, compositor e arranjador de grandes choros, sambas e valsas, incluindo as obras “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, junto de Benedito Lacerda, que são analisadas neste trabalho.

Esse compositor é uma das figuras mais importantes no cenário da música brasileira. Com sua maneira de misturar ritmos africanos, com a polca, valsas e modinhas, ele deu por definir a forma em que o choro foi nacionalmente popularizado e é um dos maiores representantes do gênero. Seu nome na realidade é Alfredo Rocha Vianna Filho (GASPARETTO, s.d.)⁴, e vale ressaltar que seu apelido é resultado de um “nome derivado de um dialeto local que sua avó Edwiges, africana, deu a ele, ‘Pizindin’, que significava ‘menino bom’, que deu por virar Pixinguinha” (FRAZÃO, 2019, s.p.).

Pelas biografias desse compositor vê-se que Pixinguinha, nunca gostou muito de estudar. Seu pai era um flautista, que também trabalhava no Departamento Geral dos Telégrafos, e promovia algumas serenatas em casa. Era algo que Pixinguinha cresceu escutando, e as valsas lundus e polcas que presenciava, sempre o fascinaram (FRAZÃO, 2019, s.p.)⁵.

Em seus depoimentos e entrevistas, Pixinguinha estabelece como marco inicial de sua atuação como músico a idade de onze anos. “Com onze anos de idade eu já tocava meu cavaquinho. Fazia um Dó maior e um Sol Maior, ensinados pelo meu irmão Henrique. Lá em casa, uns tocavam violão, outros, cavaquinho. Gostavam muito de mim porque era garoto e tinha um ouvido muito bom. Ainda tenho, graças a Deus”, diria Pixinguinha em seu depoimento ao MIS (IMS)⁶.

Foi presenciando essas rodas de choro e serenatas que ele decidiu mudar de instrumento, e partir para os sopros. A princípio, ele almejou uma clarineta pequena, chamada “requinta”, porém estava fora do orçamento de seu pai. Então, seu pai lhe

⁴ Link: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/pixinguinha-pai-do-choro-pixinguinha-renovou-a-musica-brasileira.htm> Acesso em: 13 nov. 2019.

⁵ Link: <https://www.ebiografia.com/pixinguinha/> Acesso em: 13 nov. 2019.

⁶ Link: <https://pixinguinha.com.br/vida/> Acesso em: 13 nov. 2019.

deu uma flauta de flandres⁷, que serviu para que seu pai notasse o seu potencial. Foi aí que ele decidiu colocar o garoto e seus irmãos para estudar música com César Bórges Leitão⁸. O único que “vingou” nas aulas de música foi Pixinguinha, visto que seus irmãos foram desistindo aos poucos, um por um. Sua formação é pouco habitual entre os músicos populares da época, a qual teve o estudo formal da teoria musical, o que o permitiu ler e escrever partituras.

Como muitos outros músicos populares do século XX, Pixinguinha desenvolveu uma *escuta aberta*, onde ele incorporou à sua música, novas sonoridades – oriundas do contexto urbano, da música popular produzida em outros países e divulgada através do disco e da edição de partituras, bem como da rítmica de origem africana, presente nos rituais religiosos afro-brasileiros conservados à época na cidade do Rio de Janeiro -, ao mesmo tempo em que participava, conscientemente ou não, da construção de uma nova “tradição musical brasileira” (BESSA, 2005, p. 10-11).

Aos 14 anos, ele foi para o grupo Carnavalesco “Filhos da Jardineira” (FRAZÃO, 2019, s.p.) e foi lá que “conheceu Donga e João da Baiana, parceiros importantes em toda sua trajetória” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).⁹ Também tocava em diversos cabarés do bairro boêmio da Lapa e na orquestra do Cine-Teatro Rio Branco, e tempos depois foi contratado para tocar na casa de chope da Lapa. Assim ele foi fazendo seu nome na vida noturna carioca. Segundo sua biografia online, “Pixinguinha foi convidado pelo violonista Artur Nascimento para tocar com a orquestra do Maestro Paulino no Teatro Rio Branco. No teste, mostrou perfeita harmonia com a orquestra e logo garantiu seu lugar. Estreou tocando na peça ‘Chegou Neves’, com o melhor elenco da época” (FRAZÃO, 2019, s.p.).

Foi nessa época que ele experimentou bebida alcoólica pela primeira vez, e em uma entrevista à revista Manchete, em 1970, ele disse que “naquele tempo não havia Juizado de Menores e ele já trabalhava. O sujeito para trabalhar em música, no meio dos músicos, tinha de beber alguma coisa. Era para se inspirar melhor. Então, fui me habituando” (CABRAL, 1997 apud IMS, s.d.).

Cabral conta que “na volta das festas, com o dia amanhecendo, os companheiros do conjunto desintoxicavam-se consumindo o leite deixado em latões

⁷ Rudimentar flauta de folha de flandres (uma flautinha de brinquedo).

⁸ Bombardinista e amigo de Alfredo Vianna nos Correios e Telégrafos.

⁹ Link: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12197/pixinguinha> Acesso em: 13 nov. 2019.

na porta dos consumidores”, coisa que Pixinguinha disse que não fazia junto deles (CABRAL, 1997 apud IMS, s.d.)¹⁰.

Em 1911, ele compôs sua primeira canção, o choro “Latinha de Leite”, inspirada na prática dos colegas, o que lhe rendeu uma flauta especial importada da Itália, um presente de seu pai, que estava orgulhoso com sua composição. Em 1914 edita uma canção de sua autoria chamada ‘Dominante’ e, em 1915, grava pela primeira vez para a Casa Falhauber com o grupo “Choro Carioca”, a canção “São João Debaixo d’Água”, de autoria do seu professor Irineu de Almeida. Mais tarde, em 1917, gravou o seu famoso choro “Sofre porque Queres”, e a valsa “Rosa”, em parceria com Alfredo Vianna (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019)¹¹.

No ano seguinte, ocorreu um passo promissor em sua carreira quando ele e Donga montam o grupo “Oito Batutas”, que se apresentou em turnê nacional, e também fora do país, em Paris e Buenos Aires, em 1922. O grupo era formado por “Pixinguinha na flauta, José Alves (bandolim), José Palmieri (pandeiro), Nelson dos Santos (cavaquinho), Donga e Raul Palmieri (violão), Luís de Oliveira (bandolim e reco-reco) e China (canto, piano e violão)” (FRAZÃO, 2019). Eles estrearam em 1919 no saguão do Palais, para formar uma pequena orquestra para a sala de espera do cinema.

Além de se apresentar constantemente com seu regional, ele fez diversos arranjos e, um importante, foi composto para a peça “Tudo Preto”, de João Cândido. Trabalhou com orquestrador para a indústria fonográfica e também gravou vários discos como instrumentista, incluindo suas próprias composições autorais.

Segundo sua biografia, na Enciclopédia Itaú Cultural (2019), por volta dos anos 1940, ele trocou a flauta pelo saxofone, tendo realizado suas últimas gravações com a flauta, em 1942, em um disco de 78 rotações. Houve várias especulações sobre sua troca de instrumento, como a de que ele teria perdido a firmeza da embocadura por conta de problemas com os dentes ou então de que estaria com as mãos trêmulas (em decorrência do alcoolismo) e já não conseguia portar a flauta com a mesma precisão e, segundo Cabral (1997 apud IMS, s.d.), Pixinguinha, em um sarau em Botafogo, onde insistiam para que tocasse flauta, explicou assim a troca de

¹⁰ Link: <https://pixinguinha.com.br/vida/> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹¹ Link: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12197/pixinguinha> Acesso em: 13 nov. 2019.

instrumentos: “Um dia, cismeí que não tocava mais como queria. Comecei a ter medo. Medo de que notassem os defeitos que eu notava na minha execução”¹².

Uma pessoa fundamental que surgiu para ajudar Pixinguinha nesse período difícil foi exatamente Benedito Lacerda, que conseguiu contato com a editora Irmãos Vitale, propondo que ele voltasse a rotina de trabalho e, assim, surgiu o livro de onde tiro os choros que inspiram esta pesquisa. “Proezas de Solon” é um dos choros mais conhecidos de Pixinguinha, e, segundo relatos do IMS¹³, foi editado em 1947 pela Vitale com coautoria de Benedito Lacerda por motivos extramusicais. Em 1938 já havia sido editado pela Mangione, onde consta apenas o nome de Pixinguinha como autor. Existe ainda um arranjo do próprio compositor para dois sax altos, sax tenor, dois trompetes, trombone, piano, violino e contrabaixo, editado também pela Vitale, e seu nome é inspirado em um sargento e dentista do exército, que tratou dos dentes do compositor.

Já “Seu Lourenço no vinho”, segundo a mesma fonte, foi editada em 1948 pela Vitale, com coautoria de Benedito Lacerda por razões extramusicais, e foi feito em homenagem ao dono da empresa “Vinhos Únicos”, que era um dos patrocinadores do programa “O Pessoal da Velha Guarda”, um programa da rádio Tupi, do RJ. Ambas compostas por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), e Benedito Lacerda (Figura 4).

Figura 4 - Foto promocional da RCA Victor autografada por Benedito Lacerda (à esquerda) e Pixinguinha (à direita).



Fonte: IMS_JRT_pixinguinha105 / Acervo Tinhorão, IMS).

¹² Fala de Pixinguinha (IMS, s.d.) Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/vida/> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹³ Link: <https://pixinguinha.com.br/vida/> Acesso em: 13 nov. 2019.

Benedito era um admirável flautista e Pixinguinha, com seu contraponto refinado ao tenor, transformaram a música popular brasileira. Segundo Canhoto, um cavaquinista, no livro “Pixinguinha, filho de Ogum bexiguento” (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1998 apud IMS, 2019), “a ideia da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda foi do Benedito, porque o Pixinguinha já estava esquecido, ninguém mais falava nele”.

Na biografia “Vida e Obra” de Sergio Cabral (1997 apud IMS¹⁴, 2019) menciona que, por volta de 1951, ele estava dando aula de música na Escola Municipal Vicente Licínio Cardoso, mas que oficialmente era “oficial administrativo”, status que só foi corrigido quando foi nomeado pelo prefeito do Rio de Janeiro como professor de música.

E, dois anos depois, virou cliente assíduo do Bar Gouveia, o qual veio a frequentar até seus últimos dias, se tornando praticamente seu escritório, e onde ele teve sua própria cadeira cativa nomeada. Quem o apresentou o lugar foi seu cunhado e, em sua biografia, o próprio Pixinguinha relata o momento:

Fui tomar um negócio e fui ficando acostumado, porque não gosto de ficar mudando de ponto”, relata o frequentador mais ilustre do bar. “O velho Gouveia tinha um armazém na frente, depois foi se modificando. Parece até emprego. Você chega lá e me encontra. Na época da cachaça, eles não me cobravam nada (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1998 apud IMS, 2019).

Há uma entrevista¹⁵ do ano de 1983, publicada no Folhetim em 1997, realizada pelo professor do departamento de antropologia da USP, João Baptista Borges Pereira, realizou com Pixinguinha, no seu adorado bar. Nela, ele conta um pouco da sua história, carreira, rotina, festa de aniversário, e ele fala que a comemoração de seu aniversário durava três dias de comemorações e festa, que seus amigos oferecem. Essa entrevista fez parte da última parte da tese de doutorado do professor João Baptista.

Pixinguinha perdeu sua mulher, Betty, em 1972, devido a complicações cardíacas, que a mantiveram internada durante um certo tempo.

Durante sua internação, Pixinguinha também teve um princípio de infarto, sendo internado pelo filho no mesmo hospital. Para não preocupar a esposa, trocava o pijama do laserj pelo terno na hora de visitá-la, para que ela pensasse que ele estava vindo de casa. “Tudo que se tem, tudo quanto se fez, não é nada quando se perde o amor.

¹⁴ Link: <https://pixinguinha.com.br/vida/> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹⁵ PEREIRA, João Baptista Borges. Pixinguinha. **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, 42: 77-87, 1997.

O nosso grande amor”, disse o viúvo Pixinguinha (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1998 apud IMS, 2019).

Segundo sua biografia no IMS (2019), no dia 17 de fevereiro de 1973, ele foi à igreja batizar o filho de seu amigo Euclides Souza Lima, junto de seu filho Alfredinho, logo após receber a visita do poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho, do fotógrafo Walter Firmo e do músico Eduardo Marques. Quando é dado o momento em que ele se prepara para assinar o livro do batismo, Pixinguinha cai, devido a um infarto fulminante. Seu velório aconteceu na sede do Museu da Imagem e do Som e o sepultamento, às 16h do dia seguinte, se deu no Cemitério de Inhaúma. Segundo sua biografia, não houve discurso ou benção, mas sim uma multidão entoando sua composição “Carinhoso”. O gênero musical de Pixinguinha, relativo ao contexto em que ocorreu a sua carreira, contribuiu de forma significativa para a música brasileira e para o crescimento do choro.

2.2.2 Benedito Lacerda

Benedito Lacerda também é compositor das obras “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho” juntamente com Pixinguinha, que são analisadas neste trabalho. Foi um dos flautistas mais atuantes na música brasileira, além de compositor e regente, que se fez bastante influente na “época de ouro” do rádio. Foi uma pessoa fundamental em toda a estruturação do conjunto regional.

Semelhante a Pixinguinha, também cresceu em um ambiente onde o samba e o choro eram presenças constantes. Ele começou musicalmente no Estácio, onde, na “década de 1920, o samba passou do sotaque “amaxixado” para uma cadência mais apropriada aos desfiles de carnaval na rua e também se deu a fundação do bloco Deixa Falar, que entrou para a história como ‘a primeira escola de samba’ ” (IMS, 2019)¹⁶. Não por coincidência é, nesse mesmo grupo, no qual Benedito aparece tocando o instrumento de percussão grave, surdo, “que teria sido criado por este grupo para ditar o andamento do samba nos desfiles e que, inicialmente, era feito com uma lata de manteiga ‘encourada’” (IMS, 2019). Porém, sua atuação musical começou na banda “Nova Aurora” em sua cidade natal, Macaé, Rio de Janeiro.

Aos 17 anos, se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, onde começou a estudar flauta tendo Belarmino de Sousa¹⁷ como professor. Também se formou em

¹⁶ Link: <https://pixinguinha.com.br/perfil/benedito-lacerda/> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹⁷ Professor de flauta, pai do compositor Ciro de Sousa.

flauta e composição no Instituto Nacional de Música. Iniciou sua carreira militar em 1922, na polícia, na qual também participou da banda do batalhão. Depois se transferiu para a Escola Militar do Realengo, como “músico de primeira classe”, onde se tornou solista. Deu baixa dos serviços militares em 1927, onde seguiu atuando “com o grupo ‘Boêmios da Cidade’ em cinemas, orquestras de teatros e cabarés chegando a se apresentar com Josephine Baker, célebre cantora e dançarina norte-americana, naturalizada francesa. Benedito também tocou saxofone em algumas orquestras de jazz” (BARANOV, 2014, s.p.)¹⁸.

Em 1930, formou “o conjunto Gente do Morro, para tocar samba em gravações da Brunswick”¹⁹ (IMS). Nelas, o próprio Benedito canta em alguns momentos, quando o próprio grupo não acompanhava o cantor Ildelfonso Norat. Devido a esse ocorrido, em 1934, ele criou o que serviria para acompanhar choros, sambas, marchinhas, chamado “Conjunto Regional”. O grupo foi uma

importante base de acompanhamento na história da música popular. O grupo contou com diversos integrantes até 1937, quando se estabilizou com ele próprio na flauta, Dino e Meira nos violões, Canhoto no cavaquinho. Essa formação se manteve até 1950, ano em que Canhoto assumiu a direção do conjunto, mudando o nome para “Regional de Canhoto” (BARANOV, 2014).

Enquanto Benedito vinha ganhando notoriedade na cena do choro, nesse mesmo período, Pixinguinha se afastou do instrumento e, segundo Cabral (1997 apud IMS)²⁰, ele

viveu uma fase difícil na primeira metade da década de 1940, em decorrência da bebida, deixou a Rádio Mayrink Veiga, sumiu de circulação e quase não se falava dele. Tratava-se de um alcoólatra. Estava trabalhando pouco e gastando muito com o álcool, o que começou a atrasar o pagamento das prestações da casa. Sua dívida cresce e ele passa a ser ameaçado de perder a casa em que vive com Betty e Alfredinho (CABRAL, 1997 apud IMS).

Como citado no tópico anterior, foi nessa época que Pixinguinha troca a flauta pelo saxofone, surgindo assim diversas especulações sobre tal fato.

E, visto esse cenário na vida do músico, Benedito foi uma figura importante na trajetória de Pixinguinha, e aparece para trazê-lo de volta para a carreira e rotina musical. Segundo Lago (1977, p. 117 apud BESSA, 2005, p. 193), Benedito Lacerda,

¹⁸ Link: <https://jornalggn.com.br/noticia/benedito-lacerda-o-bene/> Acesso em: 13 nov. 2019.

¹⁹ Brunswick Records é uma gravadora norte-americana.

²⁰ Link: <https://pixinguinha.com.br/vida/> Acesso em: 13 nov. 2019.

aliás, era um dos principais “compradores” de samba do Rio de Janeiro. Dominando como poucos a escrita musical, era procurado por muitos sambistas para pôr na pauta suas composições em troca de parceria. Outras vezes, apropriava-se pura e simplesmente de certas composições.

Em contato com a editora Irmãos Vitale (a mesma que publicou os Duetos utilizados nessa pesquisa), Benedito negocia o valor que Pixinguinha precisava para quitar sua grande pendência financeira. O acordo feito pelo Benedito era de 25 discos no total, que seriam gravados por ele na flauta, e Pixinguinha no saxofone tenor, na RCA Victor, e também previa que Benedito seria parceiro de Pixinguinha em todas as músicas que gravassem, mesmo naquelas compostas por Pixinguinha antes do encontro deles. “Benedito passou a ser atacado por se tornar parceiro de Pixinguinha. O acordo entre os dois, não muito estranho para a época, foi considerado absurdo para pessoas de décadas posteriores” (LEME, 2013, s.p)²¹. Depois do lançamento do material, eles se tornaram atração principal do programa musical de auditório “O pessoal da Velha Guarda”, da Rádio Tupi, transmitido semanalmente, entre 1947 e 52.

Lembrando que “em 1942, foi um dos fundadores da UBC (União Brasileira de Compositores) e, em 1947, transferiu-se para a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), da qual foi eleito presidente em 1948 e reeleito em 1951” (DCAMPB)²².

É importante mencionar que, além de gravar inúmeros choros, como “O gato e o canário”; “Proezas do Solon”; “Sedutor”; “Sofres porque queres”; “Segura ele”, Benedito também compôs inúmeras marchinhas de carnaval, como “A jardineira” e “Eva querida”, além dos sambas “A Lapa”, “Falta um zero no meu ordenado”, “Adeus, mocidade”, “Coitado do Edgard” e “Despedida de Mangueira”.

Benedito morreu novo, aos 55 anos, de câncer no Rio de Janeiro, numa terça de carnaval.

²¹ Link: <https://radiobatuta.com.br/programa/benedito-lacerda-na-vida-de-pixinguinha/> Acesso em: 13 nov. 2019.

²² Link: <http://dicionariompb.com.br/benedito-lacerda/dados-artisticos> Acesso em: 13 nov. 2019.

3 METODOLOGIA

3.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa está localizada no campo das práticas interpretativas. Este campo “apoia-se mais sobre o desempenho técnico dos músicos em seus instrumentos, sobre a maneira como esses conhecimentos se realizam e são assimilados pelo indivíduo e, ainda, na maneira específica como estes conhecimentos são transmitidos aos alunos” (SISTE, 2009, p. 14). Isso significa que a maneira como esse tipo de pesquisa é realizada, apesar de poder se apropriar da metodologia de distintas áreas, terá também que criar sua própria metodologia, além de organizar seus argumentos sob outros critérios. No entanto, como diz Siste,

não se trata, obviamente, de inventar do nada, já existem experiências em todos os ramos do saber humano, mas a consistência de pesquisas voltadas às Práticas Interpretativas está mais em jogo do que aquelas realizadas em áreas já mais cristalizadas, pelo menos em nosso país, áreas como a Musicologia e a Educação Musical (SISTE, 2009, p. 15).

De acordo com Cano (2015, p. 74), a pesquisa na “práxis interpretativa” pode incluir a análise de técnicas instrumentais e de estilos de interpretação de determinadas músicas, épocas e lugares. Como é o caso desta pesquisa, ele diz que geralmente, há de se realizar “análises comparativas entre diferentes interpretações de uma mesma obra, a caracterização do estilo interpretativo de um músico em especial [...]”.

Na perspectiva desse autor, a pesquisa em arte por si só representa um processo de elaboração que surge sobretudo da prática. No entanto, existem algumas divergências de ideias quanto ao propósito da pesquisa artística. Alguns estudiosos afirmam que “toda criação artística deve ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas [...]”, outros defendem a especificidade da pesquisa artística como uma atividade distinta da criação ou pesquisa acadêmica (CANO, 2015, p. 71).

Cano (2015, p. 72) afirma que a pesquisa artística é, sem dúvida, uma “atividade acadêmica formal [...], que não questiona os processos criativos no trabalho científico, nem os processos reflexivo-investigativos dos artistas”, e ao mesmo tempo, afirma que “nem tudo na arte é criação, existe uma grande quantidade de reprodução acrítica de técnicas, cânones estéticos e clichês”.

Por esse ponto de vista, “nem toda criação artística implica em uma pesquisa”, e Henk Borgdorff delimita que

A prática artística pode ser qualificada como pesquisa caso o seu propósito seja aumentar nosso conhecimento e compreensão, levando adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos. A pesquisa em arte inicia fazendo perguntas pertinentes ao contexto da pesquisa e ao mundo da arte. Os pesquisadores adotam métodos experimentais e hermenêuticos que mostram e articulam o conhecimento tácito que está localizado e encarnado em obras e processos artísticos específicos. Os processos e os resultados da investigação são documentados e divulgados de maneira apropriada para a comunidade acadêmica e o público mais amplo (BORGDORFF, 2012, p. 53 apud CANO, 2015, p. 73).

Vemos que, ao mesmo tempo que a pesquisa “precisa” apresentar algo novo, que vá beneficiar a área artística, observamos também que todo esse processo deve estar devidamente documentado, explicitado e divulgado.

Quando se trata da pesquisa artística no campo musical, Cano (2015) menciona que a área enfrenta três problemáticas:

a primeira seria a inserção das artes no contexto das instituições de educação superior junto com a adaptação de suas peculiaridades às exigências acadêmico-administrativas das universidades; O segundo problema tem relação com a crise própria da música erudita ocidental (um público que envelhece ao mesmo tempo que diminui, sua crise de representatividade como um dos pilares da cultura ocidental; sua estagnação num repertório canônico e fechado; seus obsoletos rituais performáticos ancorados numa cultura pré-digital e pré-audiovisual pouco atrativas para a maioria dos espectadores contemporâneos. [...]). O terceiro problema é o da academização da música popular e da sua inserção nos programas de formação superior (CANO, 2015, p. 70).

Além de essa pesquisa estar situada no campo, utilizamos um outro processo musical para a realização desta pesquisa, que é o da experimentação. Este é um campo forte para o desenvolvimento das artes, onde acontece o rompimento da tradição com a sugestão de novas formas de representação.

Para Iazzetta (2015, p. 142), a experimentação em arte tem duas perspectivas que são levadas em consideração: a ideia do experimento, mais próxima do método científico e a prática no âmbito artístico. A primeira consiste na “imposição de ações planejadas sobre coisas e processos, na observação de seus resultados e no estabelecimento de leis gerais que regem o funcionamento do mundo”, enquanto a

segunda consiste em “tomar como experimentais as práticas criativas apoiadas numa ação de contraposição a algo pré-estabelecido”. Ambas perspectivas

partem daquilo que é conhecido e estabelecido para buscar algo novo e promovem uma forte relação com a tradição. Em qualquer das duas perspectivas não é possível pensar experimentação sem levar em conta a tradição. No primeiro caso, a tradição constitui-se no conhecimento a partir do qual se concebe o experimento, pois seja em arte, seja em ciência, só podemos experimentar com aquilo que de alguma forma já conhecemos. No segundo, é a tradição que serve de contraposição ao experimentalismo. Em ambos os casos, tradição e experimentação representam configurações estéticas (IAZZETTA, 2015, p. 142).

O papel da experimentação do próprio instrumento musical como lugar de problematização, reflexão, teste e comunicação da pesquisa é considerável. Em alguns casos, a própria interpretação musical é analisada a posteriori, como se os músicos-pesquisadores fossem analistas independentes do intérprete (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 196 apud CANO, 2015, p. 75).

A análise que realizamos nesta pesquisa é feita com uma metodologia diferente das análises convencionais, “não se pretende explicar as características formais ou funcionais das obras, senão fundamentar ou gerar ideias para a interpretação” (CANO, 2015, p. 76).

É importante salientar ainda que consideramos neste trabalho que a interpretação é um ato criativo. Uma peça “só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta” (ABDO, 2000, p. 20). Manica afirma que “o ato performático sintetiza o encontro do “horizonte” presente no sistema designos musicais (notação) com o “horizonte” do intérprete, esse ato criativo/interpretativo é música” (2018, p. 1030).

3.2 Etapas da pesquisa

3.2.1 Primeira etapa: escolha das obras

Esta pesquisa foi realizada em 5 etapas.

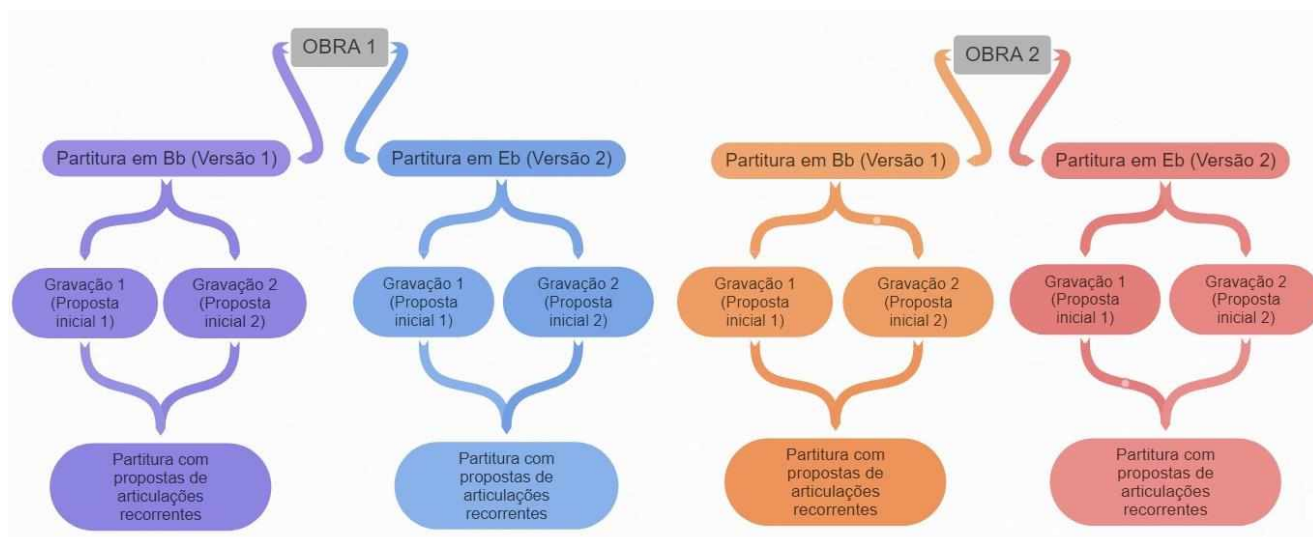
A primeira etapa se resumiu na escolha das obras musicais. Com o objetivo de realizarmos um estudo sobre articulação e interpretação desse aspecto no choro, era necessário escolhermos as peças para realizar tal estudo. Para isso, era

importante obras que abrangessem os seguintes critérios: diversidade de caráter, que abarcassem diferentes tonalidades e tessituras do instrumento, além de variedade de padrões rítmicos e de contorno melódico.

A partir desses critérios selecionamos as obras “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, ambas composições de Pixinguinha e de Benedito Lacerda. As partituras das obras foram publicadas pela Editora Irmãos Vitale, escritas para instrumentos afinados em C, com transposições para instrumentos em Eb e Bb. Essas versões utilizadas foram escritas por Mário Sève e Davic Ganc.

Para esta pesquisa, utilizamos as partituras de “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, que estão grafadas para instrumentos afinados em Eb e Bb. Assim, inicialmente, foram gravadas duas propostas de articulações, sendo que, depois dessas duas, foi criada uma nova proposta (terceira) com as articulações recorrentes e adequadas. Esse processo – desde a escolha das obras e os procedimentos realizado nas etapas posteriores – está representado na figura abaixo:

Figura 5 - Representação do processo metodológico da pesquisa.



Fonte: Figura elaborada por Monamares Copetti (2019) para esta pesquisa.

3.2.2 Segunda etapa: estudo das obras

Após a escolha das obras, na segunda etapa, foram iniciados os estudos práticos sobre as mesmas, executando cada uma das duas obras nas duas tonalidades diferentes (Eb e Bb). O estudo das quatro partituras foi realizado nessa mesma etapa: primeiro as partituras destinadas para instrumentos em Bb, depois as destinadas para instrumentos em Eb, tendo sido determinado um andamento mínimo

de 60 bpm no metrônomo e, com a melhora perceptível da execução das passagens, o andamento foi aumentado gradativamente.

Durante o estudo, com as partituras em tonalidades diferentes, percebemos que a partitura de ambas as obras, destinadas para saxofone alto, são escritas em uma região grave da tessitura do instrumento, de difícil emissão sonora, levando em consideração o meu nível de prática no instrumento saxofone alto (Figuras 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e 13)²³.

Figura 6 - Compassos 14 e 15 de “Proezas de Solon” em Eb.



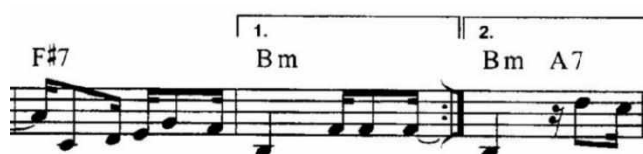
Fonte: Sève (2010, p. 12).

Figura 7 – Compasso 28 de “Proezas de Solon” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 12).

Figura 8 – Compassos 32, 33 e 34 de “Proezas de Solon” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 12).

Figura 9 – Compasso 2 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

²³ Exemplos musicais devem ser lidos em clave de sol.

Figura 10 – Compasso 7 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

Figura 11 – Compassos 14 e 15 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

Figura 12 – Compassos 18, 19, 20, 21 e 22 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

Figura 13 – Compasso 30 de “Seu Lourenço no vinho” em Eb.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

Para solucionar temporariamente esse problema, a obra foi executada repetidamente nas referidas regiões com o metrônomo em um andamento inferior para que o som ficasse mais limpo e claro quanto a emissão sonora. Além dessa medida, durante a experimentação das peças, observamos que usar *legato* em toda a peça ajudava bastante na execução, embora assim, ela perdesse um pouco da expressividade que o gênero necessita.

Além das ligaduras para os saltos, foi experimentada uma técnica que consiste em “preencher totalmente o vértice do maxilar com ar enquanto estiver soprando, para que o som conseguisse sair mais robusto” (LIEBMAN, 2014, p. 21). Isso ajudou bastante na emissão das notas graves. Vale lembrar que a afinação pode cair com essa técnica, precisando ser corrigida pela laringe.

Depois de ligar as notas, as ligaduras foram intercaladas com golpes de língua em “*ta-da*” para dar mais “*swing*”²⁴ entre as passagens e deixar a audição mais agradável.

3.2.3 Terceira etapa: registros de áudio

Depois dessa experimentação, a terceira etapa foi iniciada, na qual foram realizados os registros das execuções em áudio, que ajudariam nas anotações das sugestões (duas propostas para cada versão das duas obras) e recorrências das articulações (uma proposta para cada uma das duas obras). As gravações foram realizadas em um aparelho celular e a ordem não foi pré-determinada.

Foram gravadas duas propostas para cada uma das quatro partituras, uma seguida da outra. A primeira proposta (inicial 1) das partituras em Bb foi gravada linha por linha na qual já ocorreu uma tentativa de anotar as propostas de articulações, o que não foi tão eficaz, assim optamos por descartar essa primeira proposta. Então, foi feita a gravação da proposta inicial 1 novamente, e assim como na segunda proposta (inicial 2) da partitura em Bb, as gravações foram feitas sem interrupções, de forma contínua. Já as gravações das partituras em Eb foram feitas em três trechos, primeiro a seção A, depois a B e, por fim, a C, de cada obra, resultando em 12 gravações. Isso ocorreu devido à dificuldade da emissão sonora da tessitura presente nas partituras, e também por ter me condicionado um semestre todo tocando apenas as peças em Bb.

3.2.4 Quarta etapa: anotação das articulações primárias

A quarta etapa consistiu em anotar nas partituras, “versão 1” e “versão 2”, das duas obras e suas respectivas tonalidades, as articulações executadas nas gravações feitas na etapa anterior – duas propostas (inicial 1 e 2) para cada versão das obras e após, compará-las, foi realizada outra tendo em vista as articulações recorrentes.

As articulações anotadas a partir da análise dos áudios gravados se deram com base no quadro (ver Figura 14) presente no método “Desenvolvendo uma sonoridade pessoal no saxofone” (LIEBMAN, 2014, p. 35) de “*Developing a Personal Sound*” (LIEBMAN, 1994), e também de informações sobre articulações retiradas do

24 “O nome swing veio do ‘swing feel’, onde a ênfase está no pulso fora da batida ou mais fraco da música.” Link: <https://conceito.de/swing> Acesso em: 1 dez. 2019. Para mais informações sobre “*swing*”: ver (MELO, 2010).

livro “Teoria da Música (MED, 1996, p. 44-49) localizadas abaixo (Figuras 15, 16, 17, 18 e 19)

Figura 14 – Articulações propostas para o saxofone por Liebman.

Pratique quartos de tom, iniciando de forma lenta e a diferentes intensidades:

	Staccato	Tenuto	Acentuado	Staccato-Legato
<i>Staccato Leve</i>				
<i>Intensidade Média</i>				
<i>Intensidade Forte</i>				
<i>Quase Legato</i>				
<i>Lingua</i>	1 1	2 1	3 2	1 2
<i>Palheta</i>	2 1	2 2	3 3	1 1

Combinções Possíveis

Amplie a extensão e aumente a velocidade gradativamente

Fonte: Quadro elaborado por Liebman (2014, p. 35).

Figura 15 – Ponto de diminuição apresentado por Bohumil Med.

VII
PONTO DE DIMINUIÇÃO

PONTO DE DIMINUIÇÃO (ou *staccato*) é um sinal que, colocado sobre ou sob a nota, **divide** o valor em som e silêncio.

A palavra *staccato* (Italiano), que significa, em português, destacado, indica que os sons são articulados de modo separado e seco.

Ponto simples de diminuição (ou *staccato simples*) é um ponto colocado acima ou abaixo da nota (próximo à cabeça da nota) que **divide** o valor em duas metades, sendo a primeira de som e a segunda de silêncio.



valor	original
1/2	1/2
son	silêncio

notação:  execução: 

Não existe ponto de diminuição nas pausas: $\dot{\gamma} = \gamma$

Exercício nº 1: Determinar a execução.



Ponto seco ou alongado (ou *staccato secco*, *staccatissimo*, *staccato grande*, *staccato martelado*) é um sinal em forma de triângulo (um acento alongado), apontado para a cabeça da nota, que **divide** o valor em quatro partes, sendo o primeiro quarto de som e os três quartos restantes de silêncio.

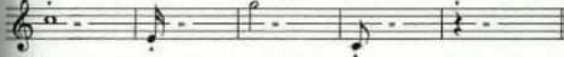


valor	original
1/4	1/4
son	silêncio

44

notação:  execução: 

Exercício nº 2: Determinar a execução.



Ponto ligado ou brando (ou *staccato dolce*, *staccato misto*, *meio staccato*) é um sinal composto de ponto e traço (o ponto é mais próximo à cabeça da nota), que **divide** o valor em quatro partes, sendo as primeiras três partes de som e a última quarta parte de silêncio.



valor	original
1/4	1/4
son	silêncio

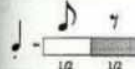
notação:  execução: 

Várias figuras seguidas com ponto ligado:

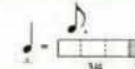


Ponto ligado é também chamado de *portato*. A emissão das notas é feita de uma maneira intermediária entre o *legato* e o *staccato* (por isso a combinação do ponto e ligadura).

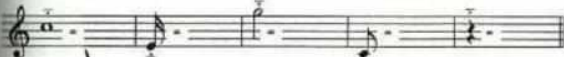
Comparação dos três tipos de staccato: som = ☐ silêncio = ☐







Exercício nº 3: Determinar a execução.



45

Fonte: Med (1996, p. 44-45).

Figura 16 – *Legato* apresentado por Bohumil Med.

Exercício nº 4: Transcrever usando os pontos de diminuição.



Na prática, a diminuição da duração do som não é exata, matemática, mas apenas aproximada e varia conforme o estilo, o andamento e as exigências da interpretação.

46

VIII

LEGATO

LEGATO é uma palavra italiana usada para indicar que a passagem de um som para outro deve ser feita sem interrupção.

LIGADURA é uma linha curva (— ou —) grafada sobre ou sob figuras.

Ligadura de prolongamento é a ligadura colocada entre sons de mesma altura, somando-lhes a duração.



Podem suceder-se duas ou mais ligaduras. Só a primeira nota, ou seja, aquela de onde parte a ligadura, é articulada. As seguintes constituem uma prolongação da primeira.

A ligadura une as cabeças das notas e não as hastes.



A grafia "a" é melhor



* as mínimas de voz são separadas

Ligando mais de duas notas de mesma altura, grafam-se tantas ligaduras quanto forem necessárias para que cada nota seja ligada à nota seguinte.

47

Fonte: Med (1996, p. 46-47).

Figura 17 - *Legato* apresentado por Bohumil Med.

certo: errado:

Ligadura entre pausas não faz sentido.

A ligadura prolonga o efeito do acidente.

Se a ligadura, no entanto, unir a última nota de uma pauta com a primeira nota da pauta seguinte,

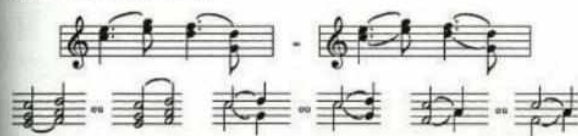
deve-se repetir o acidente na nova pauta.

Ligadura de expressão é a ligadura colocada sobre ou sob figuras de alturas diferentes, as quais devem ser executadas unidamente, sem nenhuma interrupção. Às vezes é também chamada de ligadura de portamento.

O sinal gráfico "ligadura" pode ser substituído pela palavra "*legato*".

"*Non legato*" significa que as notas não são ligadas. Notas não ligadas chamam-se notas soltas.

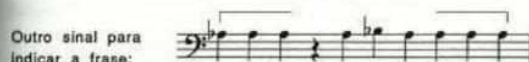
Todas as notas pertencentes à primeira haste estão ligadas a todas as notas da segunda haste.



Ligadura de frase (ligadura fraseológica) indica os limites da frase musical.



Outro sinal para indicar a frase:



Ligadura de quiáltera indica o grupo de notas que formam quiáltera.



Ligadura de ponto ligado



Articulação - diferentes formas de emissão e ataque dos sons (ligados, destacados). A articulação pertence à técnica do instrumento. Não confundir com fraseamento, que é um capítulo da estética.

Exercício nº 1: Analisar as ligaduras.



Fonte: Med (1996, p. 48-49).

Figura 18 - Acentos apresentados por Bohumil Med.

- 4) Os sinais são escritos normalmente sob o pentagrama. No entanto, se o espaço sob o pentagrama estiver preenchido com outra informação, a dinâmica pode ser anotada em cima da pauta.



A diminuição simultânea de intensidade e de andamento:
calando, estinto, mancando, morrendo, perdendosi, slentando, smorzando.

Acento - (do latim *accentu*) é o grau de intensidade atribuído a determinada nota de um desenho ou frase musical.

- é a ênfase dada a um som (alguns sons são mais fortemente acentuados que outros).

Acento métrico ou natural corresponde ao tempo forte ou parte forte do tempo. Não se grafia na partitura.

Acento rítmico é o resultado da divisão dos vários grupos que constituem os membros da frase (*ictus*). Não é grafado na partitura.

Acento dinâmico ou agógico corresponde ao acento indicado pelo compositor como meio de expressão.

Sinais de **acentuação** indicam as notas que são acentuadas.

O sinal  (*marcato*) indica que a nota deve ser atacada com muito vigor e suavizada logo em seguida.



O sinal  indica que a nota deve ser acentuada e em seguida suavizada.



O sinal  ou  (*tenuto*) informa que a nota conserva a intensidade original (sem decrescendo natural) e é sustentada

Figura 19 - Acentos apresentados por Bohumil Med.

rigorosamente até o fim da figura. Não há nenhum acento no início da nota.



Obs.: 1) O termo em francês para o tenuto é "detaché".

2) *Tenuto* é uma advertência para garantir que será dado à nota todo o seu valor. Também subentende geralmente certo grau de ênfase na interpretação.



Sforzato (*sfz* ou *sf*), *Forzato* (*fz*) e *Rinforzato* (*rfz*) significam "reforçado". O som deve ser atacado como muita força.

Tabela dos acentos:

SPORZANDO	FORZANDO ou FORZATO	SPORZATO
<i>sf</i> => da <i>pppppp</i> => <i>f</i>	<i>fz</i> = Δ em <i>mf</i> => <i>f</i>	<i>sfz</i> = Δ em <i>mf</i> => <i>f</i>
<i>fff</i> => em <i>ff</i>	<i>ffz</i> = Δ em <i>ff</i>	<i>fff</i> = Δ em <i>ff</i>
<i>ffff</i> => em <i>fff</i>	<i>ffffz</i> = Δ em <i>fff</i>	<i>ffff</i> = Δ em <i>fff</i>

Rinsforzandissimo (*rfzfz*, *rfzfzfz*, *rfzfzfz*) = muito acentuado.

Obs.: 1) Os acentos são grafados, de preferência, junto à cabeça da nota. O *sforzato* é grafado sob o pentagrama.



218



2) Toda acentuação é proporcional à intensidade geral do trecho. Um acento numa passagem *piano* é sem dúvida menor que um outro numa passagem *forte*.

3) Todos os acentos alteram o início do som.

Forte piano (*fp*) significa que a nota deve ser atacada *forte* e imediatamente prosseguir em *piano* (sem decrescendo).

ffp = fortissimo piano *mf p* = mezzo forte piano, etc.

Obs.: 1) Na música contemporânea existe um acento contrário do acento apresentado neste capítulo. A nota é atacada suavemente e rapidamente aumenta a sonoridade.

2) Articulação é o modo de emitir sons musicais mediante sinais gráficos apropriados (destacados, ligaduras, acentuações, etc.).

Representação gráfica dos sons:



Nota "normal" tem geralmente um pequeno decrescendo e termina um pouco antes.



Nota com *tenuto* não decresce e é sustentada rigorosamente até o fim.

219

Fonte: Med (1996, p. 218-219).

Em ambas as propostas (iniciais 1 e 2) em Bb cada uma das propostas de articulações anotadas de "Proezas de Solon" e de "Seu Lourenço no vinho" em Bb foram realizadas à medida que as gravações foram reproduzidas, e pausando, quando necessário, para anotá-las. Foram marcadas em uma das cópias da versão original as articulações executadas, evidentes na gravação, conseguindo captar as articulações que após internalizadas pelo intérprete, e se fazem presentes durante a interpretação da peça.

É importante salientar que para facilitar a anotação das articulações foi utilizado o software "My speed changer" para "Sistema Operacional Android", no qual é possível colocar o áudio em andamento mais lento, o que possibilitou anotar as articulações que eu reproduzi. Esse procedimento foi realizado tanto na proposta inicial um quanto na proposta inicial dois das duas músicas em Bb.

Quanto às duas propostas de “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, em Eb, foi aplicado o mesmo método utilizado nas propostas em Bb, ou seja, reproduzindo as gravações no aplicativo e repetindo o processo de anotações nas partituras na tonalidade anterior. Houve dificuldades para grafar algumas articulações reproduzidas, quanto ao seu nome, ou intensidade, visto que algumas ficam entre o *staccato* e o *sforzando*. Nessa situação, quando havia esse impasse, acabou por utilizamos o *tenuto* para ilustrar o som desejado. E, quanto às articulações, com um ataque mais seco, porém longo, o que já descaracteriza o *staccato*, foi usado o símbolo de ‘+’, que está indicado na partitura especificando que é uma articulação executada pelo ataque de língua na palheta, reproduzindo o som de ‘T’.

As peças escolhidas possuem variações de andamento. A peça “Proezas de Solon” possui indicação notada na partitura de andamento de semínima a 96bpm, tanto em Bb quanto em Eb, e a “Seu Lourenço no vinho”, de semínima a 120bpm, em ambas as tonalidades.

3.2.5 Quinta etapa: anotação das articulações recorrentes

A quinta etapa consistiu na comparação das duas propostas iniciais de articulações das duas obras em suas respectivas tonalidades, buscando elaborar uma tipologia de articulações utilizadas na interpretação do choro realizada.

Após a comparação das propostas 1 e 2, foram anotadas as recorrências das articulações a partir das duas partituras grafadas durante as escutas das gravações, sendo que para a proposta um suas articulações foram destacadas com a cor azul, a proposta dois com a cor verde e, quando houve articulações em comum, em trechos em comum, as articulações foram destacadas com a cor roxa.

Já os ataques de língua foram denominados abaixo do compasso referente com ‘t’, ou ‘d’. Além disso, quando houve articulações que não foram recorrentes, ou que se repetiam, foi feita uma comparação entre elas, e assim, anotadas as articulações que soavam mais adequadas para determinados trechos.

4 ANÁLISES

Neste capítulo veremos as recorrências e possíveis justificativas para o condicionamento das mesmas nos determinados trechos.

Identificamos as articulações pelo seu ataque, duração da sua nota e como ela soa. Falando de ataque, eles se diferem entre “os mais ou menos marcados. A duração das notas, podem variar desde uma realização mais curta (como no *staccato*), ou mais longa (como no *tenuto* e no *legato*); e o fim da nota, que pode ser obtida através do controle do fluxo de ar ou pelo contato da língua diretamente na palheta interrompendo a sua vibração” (FABRIS, 2005, p. 20).

Algo que notamos, no material estudado do Pixinguinha e Benedito Lacerda, é que as articulações estão ausentes nas partituras, ao contrário das gravações das mesmas.

4.1 Tipologia das articulações

Nesta pesquisa, a tipologia das articulações propostas para os diferentes saxofones, em suas respectivas tonalidades, são as mesmas. No entanto, as propostas de articulações para ambas as tonalidades se diferem porque os padrões e estratégias de articulação que mais favorecem a fluência da performance do saxofone variam de acordo com a região do instrumento, devido ao formato cônico do tubo. Essas variáveis se dão também dependendo do membro da família dos saxofones que é tocado: enquanto determinada passagem pode ser fácil de tocar na região médio-grave do alto, no soprano pode ser mais difícil.

Segundo Keller (1973):

marcações de *legatos* e *staccatos*, em geral, parecem não ter muita relevância na notação, com poucos sinais de articulação, das músicas barroca ou popular. Tais músicas pressupõem que instrumentistas ou cantores possam fazer suas escolhas, mesmo que estas surjam a partir de critérios estilísticos (KELLER, p. 56-57 apud SÊVE, 2015, p. 34).

A articulação na música tem como objetivo, ligar ou separar notas entre si, e está associada à expressão em determinada passagem, ou frase. O fraseado grafado é só um, inalterável, mas existem inúmeras possibilidades para as articulações suprirem a necessidade do intérprete.

Após todo o processo descrito no capítulo três, destacamos o uso recorrente das seguintes articulações²⁵ nas obras estudadas neste trabalho: a primeira articulação recorrente apresentada é a ligadura.

Ligadura (ver Figura 20) é uma linha curva que é grafada sob, ou sobre as notas. Possui três principais denominações, de prolongamento, colocada entre sons da mesma altura, somando-lhes a duração (ou o acidente se esse existir na passagem); de expressão ou de portamento, colocada sob ou sobre alturas diferentes, as quais devem ser executadas unidamente, sem interrupções; e a de frase, que indica os limites da frase musical (MED, 1996, p. 49).

Figura 20 – Ligadura e sua grafia proposta nas obras analisadas.



O *legato* (Figura 21) é usado para unir mais de duas notas, quando a passagem de um som para o outro deve ser feita sem interrupção (MED, 1996, p. 47).

Figura 21 – *Legato* e sua grafia proposta nas obras analisadas.



Sforzando (Figura 22) indica que a nota deve ser acentuada e, em seguida, suavizada (MED, 1996, p. 217).

Figura 22 – *Sforzando* e sua grafia proposta nas obras analisadas.



O *staccato*, ou ponto de diminuição (Figura 23), divide o valor da nota em som e silêncio, dando à nota um som articulado, separado e seco (MED, 1996, p. 44).

²⁵ Fonte: Figuras sem a fonte indicada foram elaboradas por Monamares Copetti (2019) para esta pesquisa.

Figura 23 – *Staccato* e sua grafia proposta nas obras analisadas.



O *tenuto* (Figura 24) indica que a nota conserva a intensidade original (sem decrescendo natural) e é sustentada rigorosamente até o fim da figura. Não há nenhum acento no início da nota (MED, 1996, p. 217-128)

Figura 24 – *Tenuto* e sua grafia proposta nas obras analisadas.



Também ocorreu a alteração rítmica de alguns trechos (uso de quiálteras de três colcheias, ou tercinas, consequentes da mudança de figuras musicais). As quiálteras (Figura 25) são grupos de notas empregados com maior e menor valor do que normalmente representam; são grupos de valores que aparecem modificando a proporção estabelecida pela subdivisão de valores (MED, 1996, p. 206)

Figura 25 – Quiáltera e sua grafia proposta nas obras analisadas.



Nas partituras em que estão as propostas, vemos a presença de articulações que não são originárias da partitura inicial, mas que se fazem presentes durante a interpretação de qualquer músico que esteja performando a obra.

4.2 Articulações recorrentes em “Proezas de Solon”

Na proposta final, a de recorrências, de “Proezas de Solon”, em Bb, existem várias articulações semelhantes com a proposta final de “Proezas de Solon” em Eb.

Em ambas propostas de articulações de “Proezas de Solon”, quando há a presença da figuração “colcheia-semicolcheia”, geralmente no início de uma frase, ou de uma seção (A, A’, B, B’, C OU C’), notamos que a colcheia inicial vem sempre

acompanhada de um *sforzando* a fim de dar uma ênfase maior no trecho que se inicia (Figuras 26 e 27)²⁶.

Figura 26 - Colcheia inicial com *sforzando* presente na anacruse da seção A da proposta final de Bb.

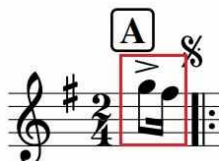


Figura 27 - Colcheia inicial com *sforzando* presente na anacruse da seção A da proposta final de Eb.



Ainda nas semelhanças entre as partituras das duas tonalidades, vemos ligaduras quando há saltos de 2^{as} e 4^{as} (Figuras 28, 29, 30 e 31).

Figura 28 - Ligadura em salto de 2a no compasso 13 da proposta final de Bb.



Figura 29 – Ligadura em salto de 2a no compasso 12 da proposta final de Eb.

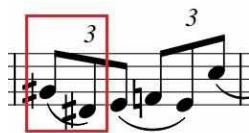


Figura 30 – Ligadura em salto de 4a no compasso 11 da proposta final de Bb.



Figura 31 – Ligadura em salto de 4a no compasso 46 da proposta final de Eb.

²⁶ Fonte: Figuras sem a fonte indicada, foram elaboradas por Monamares Copetti (2019) para esta pesquisa.



Há a presença constante de *legatos*, quando há cromatismos ascendentes/descendentes (Figuras 32 e 33), e *legato* em sequências de notas não cromáticas, em movimentos ascendentes/descendentes (Figuras 34 e 35) também, essas sequências cromáticas ou não, coincidentemente são sempre conjuntos de notas em semicolcheias, onde sentimos ser uma passagem mais “ligeira”.

Figura 32 – *Legato* em cromatismos no compasso 6 na proposta final de Bb.



Figura 33 - *Legato* em cromatismos compasso 6 na proposta final de Eb.

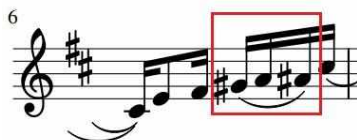


Figura 34 – *Legato* em sequências de notas não cromáticas no compasso 26 na proposta final de Bb.



Figura 35 - *Legato* em sequências de notas não cromáticas compasso 26 na proposta final de Eb.



A presença de *tenutos* quando há notas repetidas (Figuras 36 e 37) em sequências também é constante, isso acontece pois, nessas passagens, existe a necessidade de a nota ser reproduzida no seu valor total de duração, porém com um ataque menos seco e incisivo, como é o caso do *staccato*.

Figura 36 – *Tenuto* em notas repetidas em sequência no compasso 19 da proposta em Bb.

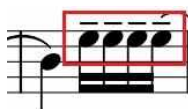
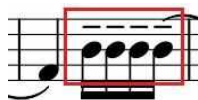


Figura 37 - *Tenuto* em notas repetidas em sequência no compasso 19 da proposta em Eb.



Quanto às tercinas (quíáltera de três colcheias) presentes em ambas partituras, que aparecem no lugar das síncopes da versão original (Figuras 38 e 39), foram ocasionadas sob influência da escuta de versões que possuíam acompanhamento. A levada dos instrumentos harmônicos e percussivos (violão e pandeiro) influenciaram a interpretação deste trecho. Essas tercinas aparecem na proposta da seção C de ambas partituras da obra, onde identificamos o ritmo que tende para o choro sambado, que se assemelha ao ritmo chamado choro (aquém do gênero), característico pelas síncopes sempre presentes, porém com a levada iniciando no tempo forte do compasso.

Figura 38 – Tercinas que substituem as síncopes nos compassos 44, 45 e 46 da proposta em Bb.

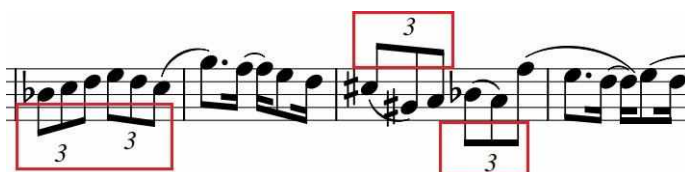


Figura 39 - Tercinas que substituem as síncopes nos compassos 44, 45 e 46 da proposta em Eb.

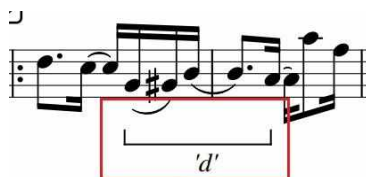


Quanto à proposta 1 e 2 para a partitura em Bb, além da articulação grafada semelhante à da partitura em Eb temos a presença do uso do *tenuto* em trechos rápidos, sendo que as frases estão escritas em semicolcheia (Figura 40), a fim de suavizar a passagem entre as notas, sem que elas percam seu valor de duração. Além do *tenuto*, há também o uso do ataque de língua em 'd' (Figura 41), para a mesma finalidade.

Figura 40 – *Tenuto* em frases escritas em semicolcheia no compasso 13 na proposta em Bb.



Figura 41 – Ataque de língua em 'd' no compasso 36 na proposta em Bb.



A versão em Bb possui a tessitura de mais fácil emissão, com a escrita, geralmente, presente na região central do instrumento, ao contrário da versão em Eb, que possui a escrita na região mais grave do instrumento.

Na proposta de recorrências em Eb, o uso da ligadura está atrelado, além dos exemplos acima, com a emissão das notas graves (Figura 42), e saltos, ascendentes e descendentes (Figura 43).

Figura 42 – Ligadura para emissão de nota grave no compasso 32 na proposta em Eb.

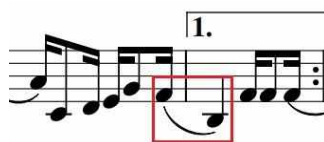


Figura 43 – Ligadura para salto no compasso 31 na proposta em Eb.



Segundo Keller (1973, p. 4 apud SÈVE, 2015, p. 36), a articulação musical deve ser entendida como o fraseado, em analogia à linguagem, mas não exclusivamente. Ele afirma que “há apenas um possível fraseado razoável (para cada peça), mas existem várias possibilidades de articulação”. De acordo com Sève (2015, p. 36-37), Keller fala sobre delimitações de frases e motivos, mas desconsidera [...] “outras opções para a interpretação musical desses grupos — como as que se associam a aspectos relacionados a flexibilidades interpretativas rítmico-melódicas ou a adaptações de melodias a diferentes padrões rítmicos, como acontece na música popular, a exemplo do gênero choro, no Brasil.”

4.3 Articulações recorrentes em “Seu Lourenço no vinho”

Na proposta final de “Seu Lourenço no vinho”, em Bb, existem várias articulações semelhantes com a proposta final de “Seu Lourenço no vinho” em Eb também. Diferente da obra anterior, ela não possui nenhuma articulação pré-estabelecida, ficando todas presentes a cargo do intérprete.

O interessante nessa obra é que ela possui três trechos evidentes nos quais existem a presença de **períodos repetidos** (Figuras 44, 45, 46, 47, 48 e 49)²⁷, que, segundo Mattos (2006, p. 15-16), “é formado por frases idênticas que diferem apenas na cadência. Geralmente, os períodos são compostos por uma frase suspensiva [...] seguida por uma frase conclusiva [...]”. Especialmente nesses trechos de “Seu Lourenço no vinho”, a frase consequente é resultado da transposição da frase antecedente.

Figura 44 - Período repetido nos compassos 8, 9, 10, 11 e 12 da proposta em Bb.



Figura 45 - Período repetido nos compassos 14 e 15 da proposta em Bb.



Figura 46 - Período repetido nos compassos 18 e 19 da proposta em Bb.



Figura 47 - Período repetido nos compassos 8, 9, 10, 11 e 12 da proposta em Eb.



²⁷ Fonte: Figuras sem a fonte indicada, foram elaboradas por Monamares Copetti (2019) para esta pesquisa.

Figura 48 - Período repetido nos compassos 14 e 15 da proposta em Eb.



Figura 49 - Período repetido nos compassos 18 e 19 da proposta em Eb.



Em ambas propostas iniciais 1 e 2 há o uso de ligaduras, em trechos rápidos compostos por semicolcheias (Figuras 50 e 51), que as ligam de duas em duas. Assim como na obra anterior, também há a presença de *legato* para trechos com cromatismos (Figuras 52 e 53), ascendentes.

Figura 50 – Ligaduras de duas em duas semicolcheias nos compassos 24 e 25 da proposta em Bb.



Figura 51 – Ligaduras de duas em duas semicolcheias nos compassos 24 e 25 da proposta em Eb.



Figura 52 – *Legatos* em cromatismos nos compassos 6 e 7 da proposta em Bb.

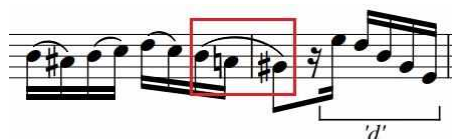


Figura 53 – *Legatos* em cromatismos no compasso 6 da proposta em Eb.

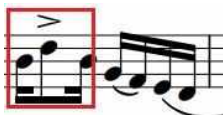


Outra semelhança nas propostas iniciais 1 e 2 em Eb, é a presença do *sforzando* articulando a colcheia das síncopes (Figuras 54 e 55), reforçando o acento rítmico que naturalmente surge no sincopado. “Na prática, a síncope é um pouco maior que o acento do tempo, ou parte do tempo na qual a síncope começa” (MED, p. 144).

Figura 54 – *Sforzando* articulando a segunda e terceira semicolcheia das síncope no compasso 1 da proposta em Bb.



Figura 55 – *Sforzando* articulando a segunda e terceira semicolcheia das síncope no compasso 1 da proposta em Eb.



No primeiro dos trechos nos quais existem os períodos repetidos, que são compostos por semicolcheias e necessitam de execução mais ligeira, na proposta em Bb o *staccato* aparece articulando a primeira semicolcheia e valorizando-a como elemento harmônico, seguido do *legato* articulando as três semicolcheias seguintes, que aparecem como um acompanhamento das semicolcheias destacadas, criando assim um plano “harmônico” (Figura 56), enquanto na proposta em Eb a primeira semicolcheia aparece sem articulação, seguida do *legato* articulando as três semicolcheias seguintes nos compassos 9, 10, 11 e 12, de modo que o fraseado do trecho tenha um aspecto mais suave (Figura 57).

Figura 56 – *Staccato* e *legato* nas semicolcheias dos compassos 9, 10, 11 e 12 da proposta em Bb.



Figura 57 – *Legato* nas semicolcheias dos compassos 9, 10, 11 e 12 da proposta em Eb.



No segundo dos trechos nos quais existem os períodos repetidos, na proposta em Bb a primeira semicolcheia é articulada com *staccato* seguida das próximas três semicolcheias articuladas com *legato*, sob a mesma justificativa da figura 58, implicando uma hierarquização das notas da melodia entre notas destacadas e notas como “pano de fundo” (Figura 58), enquanto que na proposta em Eb o trecho possui as semicolcheias articuladas de duas em duas, mudando a ênfase, com o ataque em duas das quatro notas do grupo. (Figura 59).

Figura 58 – *Staccato* e *legato* nas semicolcheias dos compassos 14 e 15 da proposta em Bb.

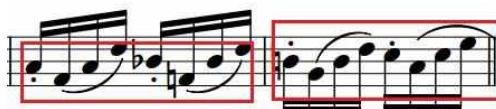


Figura 59 – Ligaduras de duas em duas semicolcheias dos compassos 14 e 15 da proposta em Bb.



No último trecho existem períodos repetidos, na proposta em Bb há a presença do *staccato* articulando a primeira semicolcheia e um *legato* articulando as três semicolcheias seguintes (Figura 60). Já na proposta em Eb, ao invés do *staccato*, vemos a presença do *sforzando*, também articulando a primeira semicolcheia, porém de uma forma menos incisiva, seguido do *legato* articulando as quatro semicolcheias (Figura 61).

Figura 60 – *Staccato* e *legato* nas semicolcheias dos compassos 18 e 19 da proposta em Bb.



Figura 61 – *Sforzando* e *legato* nas semicolcheias dos compassos 18 e 19 da proposta em Eb.



Assim como nas propostas de “Proeza de Solon”, a proposta em Bb de “Seu Lourenço no vinho” possui a tessitura de mais fácil emissão, com a escrita também concentrada na região central do instrumento, ao contrário da proposta em Eb, que possui a escrita na região mais grave do instrumento.

Nessa obra, existe um trecho na seção C (Figuras 62 e 63) que causa grande contraste com os demais trechos da música. A seção C por ser mais “amaxixada”, contrasta imediatamente com esse trecho, que soa mais *cantabile*²⁸.

Figura 62 – Trecho da seção C de “Seu Lourenço no vinho” em Bb dos compassos 44, 45, 46 e 47.

²⁸ Termo musical que significa literalmente "cantável" em italiano.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

Figura 63 – Trecho da seção C de “Seu Lourenço no vinho” em Eb dos compassos 44, 45, 46 e 47.



Fonte: Sève (2010, p. 18).

Na proposta em Bb de “Seu Lourenço do vinho”, além das semelhanças apontadas anteriormente, há a presença do *tenuto*, no trecho denominado *cantábile* acima, usado para suavizar as passagens de uma nota para a outra, sem reduzir a duração das figuras (Figura 64), neste mesmo trecho. Ainda na seção C, há o uso do *sforzando* nos compassos iniciais (Figura 65), que causa uma sensação de repouso precedente às semicolcheias seguintes. Além desta articulação, o *staccato* é usado para melhor emissão de notas provenientes de saltos intervalares (Figura 66).

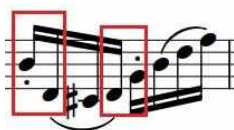
Figura 64 – *Tenuto* em passagem de uma nota para a outra nos compassos 44, 45 e 46 na proposta em Bb.



Figura 65 – *Sforzando* nos compassos 36 e 37 da seção C da proposta em Bb.



Figura 66 – *Staccato* em saltos intervalares no compasso 38 da proposta em Bb.



Ainda na proposta em Bb, quando não há o uso de *legato* em trechos ascendentes ou descendentes compostos por semicolcheia, o intérprete faz o uso do ataque de língua em 'd', a fim de ter uma passagem mais suave entre as notas.

Na proposta em Eb, a presença do *legato* está relacionada com a emissão de notas graves dos instrumentos (Figura 67). Além dos apontamentos semelhantes à proposta em Bb, o uso do *sforzando* em um determinado trecho (Figura 68), criando uma construção rítmica, com ataque no contratempo, levando quase inevitavelmente a uma acentuação, a ideia de valorização da arsis.

Figura 67 – *Legato* em notas graves nos compassos 7 e 8 da proposta em Eb.



Figura 68 – *Sforzando* nos compassos 31 e 32 da proposta em Eb.



Segundo Sève (2015, p. 39), “a articulação está ligada a um sotaque musical. Vários pensadores relacionam o tema articulação, de uma maneira ou de outra, com a linguagem, a pronúncia e a dicção”. O choro apesar de ser, geralmente, música instrumental é, muitas vezes, exemplificado por esses parâmetros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Historicamente, o aprendizado no choro se difere dos processos formais de ensino dos conservatórios e escolas de música. A aprendizagem do choro se dava pela audição, e os músicos se destacavam por conseguir “tocar de ouvido”, que não deixa de ser uma repetição. Inicialmente, essa “imitação” ocorria nas rodas de choro, onde muito se era passado oralmente, de um músico para o outro; posteriormente esta possibilidade se expandiu para a escuta e reprodução de registros fonográficos.

Neste trabalho vimos duas obras transcritas por Mário Sève e Davic Ganc, “Proezas de Solon” e “Seu Lourenço no vinho”, em que as articulações ou qualquer notação de interpretação estão ausentes, o que é praxe em *leadsheets* da música popular como um todo.

Esta pesquisa surgiu do desejo de investigar as possibilidades de articulações para as passagens das obras, e ainda, observar e analisar as recorrências dessas mesmas articulações, através da prática interpretativa e dos estudos de experimentação.

Percebemos que em passagens de tessitura grave (ver Figura 49) e passagens ligeiras (ver Figura 47) é recorrente o uso de *legato*, visto que o intérprete, geralmente, não utilizou de outros ornamentos e articulações nas gravações e uso das ligaduras está presente em passagens ligeiras, com semicolcheias, na finalidade de desenhar um fraseado na interpretação (ver Figura 48).

Vimos que há o uso recorrente do *staccato* para o destaque, e melhor emissão sonora de notas que são provenientes de grandes saltos intervalares (ver em Figura 46). Vimos também a presença do *sforzando*, em trechos que necessitam de ênfase nas notas em anacruse, em *arsis* (ver Figura 26), e em trechos articulando a colcheia das sínopes (Ver Figuras 54), reforçando o acento rítmico que “naturalmente” surge no sincopado.

Também há o uso recorrente do *tenuto* em passagens com notas repetidas e seguidas (ver Figura 36), e em passagens que necessitam de uma articulação e ataque de língua mais suave (ver Figura 64), que colaborou para que a passagem fosse mais fluida.

Apesar do uso dessas articulações isoladas, temos trechos em que mais de uma articulação foi usada, uso esse motivado pela tessitura grafada e saltos intervalares presentes (ver Figuras 44 e 45).

Diante de todas as características expressivas, o choro permite que o intérprete crie enquanto *performa* as obras, podendo assim alterar de maneira sutil sua melodia e ritmo. Por ter essa liberdade, as articulações podem ou não ser grafadas na partitura. Percebemos por fim, que o choro pode ser descrito como uma forma de expressão música popular.

Os resultados desta pesquisa superaram nossas expectativas e possibilitou conhecer melhor esse gênero musical. O tema visto durante essa pesquisa é muito amplo para ser encerrado com o fim deste estudo em questão. Nessas circunstâncias, vemos a necessidade de idealizar novas discussões com possibilidades de continuidade de estudo nos campos interpretativos, com relação ao fraseado e vocabulário do choro.

Neste sentido, esperamos que este trabalho consiga contribuir para o campo das práticas interpretativas do gênero choro.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical**: uma abordagem filosófica. **Per Musi**. Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24, 2000. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf. Acesso em: 2 nov. 2019.
- AMADO, Paulo Vinicius. **A expressividade no choro**: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. 2014. Dissertação (Mestrado em música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9S2M2A/1/amado_paulo_2014_disserta_o_completa.pdf Acesso em: 15 dez. 2019.
- AQUINO, Débora de. Teoria Musical - instrumento transpositor. **Revista Sax & Metais**. Editora Música e Mercado, jun. 2006. Disponível em: https://api.portalmec.c3sl.ufpr.br/v1/learning_objects/32652/download Acesso em: 15 dez. 2019.
- BARANOV, Tamára. **Benedito Lacerda**, o Benê. 2014. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/benedito-lacerda-o-bene/>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- BESSA, Virginia de Almeida. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha - História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação (Mestrado em história) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21032007-151952/publico/dissertacao.pdf> Acesso em: 15 dez. 2019.
- CANO, Rubén López. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Revista de Pesquisa em Arte**. ABRACE ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. V. 2, n. 1 | p. 69-94 | jan. / jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127> Acesso em: 15 dez. 2019.
- CARVALHO, Pedro Paes. **Ao ilustrado público, o saxofone**: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial. 2015. 211 p. Dissertação (Mestrado em música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11117> Acesso em: 15 dez. 2019.
- ClAVATTA, Lucas. **O passo**: música e educação. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009. 146 p.
- COUTO, Rogerio. **O chorinho e a improvisação musical brasileira**. 2014. Disponível em: <http://www.rogeriocouto.com.br/blog/variados/o-chorinho-e-a-improvisacao-musical-brasileira>. Acesso em: 10 nov. 2019.

DCAMPB.. Benedito Lacerda. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. s.d. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/benedito-lacerda/dados-artisticos>. Acesso em: 20 nov. 2019.

DIAS, Andréa Ernest. **A expressão da flauta popular brasileira** – uma escola de interpretação. 1996. Dissertação (Mestrado em música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

DISSENHA, Fernando. **Articulação**. 2009. Disponível em: http://www.dissenha.com/imprensa_art3.htm. Acesso em: 10 nov. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileiras. Pixinguinha. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12197/pixinguinha> Acesso em: 15 de Nov. 2019.

FABRIS, Bernardo Vescovi. **Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega**: aspectos híbridos entre o choro e o jazz. 2005. 38 p. Artigo (Mestrado em música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-7YEN2D/1/catita_de_k_ximbinho_e_z_bodega.pdf Acesso em: 15 dez. 2019.

FRAZÃO, Dilva. **Pixinguinha**: músico brasileiro. 2019. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/pixinguinha/>. Acesso em: 13 nov. 2019.

GASPARETTO, Gilberto. **Pixinguinha** - Pai do choro, Pixinguinha renovou a música brasileira. S.d. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/pixinguinha-pai-do-choro-pixinguinha-renovou-a-musica-brasileira.htm>. Acesso em: 13 nov. 2019.

GOMES, Wagno Macedo. **Chorando baixinho de Abel Ferreira**: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos. 2007. 81 f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-7YHNVN> Acesso em: 15 dez. 2019.

IAZZETTA, Fernando. **Processos musicais**: entre a experimentação e a criação. **Resonancias**, v. 19, n. 36, p. 141- 146. Enero-junio, 2015. Disponível em: <http://resonancias.uc.cl/pt/N%C2%BA-36/processos-musicais-entre-a-experimentacao-e-a-criacao-pt.html> Acesso em: 15 dez. 2019.

IMS Vida [Pixinguinha]. S.d. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/vida/>. Acesso em: 13 nov. 2019.

IMS. Benedito Lacerda. S.d. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/perfil/benedito-lacerda/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

IMS. Proezas de Solon. S.d. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/as-proezas-de-solon/>. Acesso em: 20 out. 2019.

IMS. Seu Lourenço no vinho. S.d. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/seu-lourenco-no-vinho/>. Acesso em: 20 out. 2019.

LEME, Bia Paes. **Benedito Lacerda na vida de Pixinguinha**. Rádio Batuta - Instituto Moreira Salles. 2013. Disponível em: <https://radiobatuta.com.br/programa/benedito-lacerda-na-vida-de-pixinguinha/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

LIEBMAN, David. **Desenvolvendo uma sonoridade pessoal no saxofone**: tradução de Octávio Augusto de Barros. São Paulo: Souza Lima. 74 p. 2014.

LIEBMAN, David. **Developing a personal saxophone sound**. Medfield, Massachusetts: Dorn Publications Inc., 1994.

MANICA, Solon Santana. Análise narrativa no processo de interpretação musical: um estudo teórico interpretativo. In: SIMPOM: Teoria e Prática da Interpretação Musical. 5., 2018. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/7803/6742> Acesso em: 15 dez. 2019.

MATTOS, Fernando Lewis. **Análise musical I**: Apostila. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Matos-Apostila_Analise_1.pdf Acesso em 15 dez. 2019.

MED, Bohumill. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: MusiMed Edições Musicais, Importação e Exportação LTDA. 1996. 420 p. Bibliografia: p. 6.

MELO, Cleisson de Castro. **A influência do jazz**: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935 a 1965. 2010. 200 p. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6460> Acesso em: 15 dez. 2019.

MILET, Roberto Wagner. **A articulação na obra charanga jazz mambo a partir da influência da música afro-cubana**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 2013. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Milet.pdf> Acesso em: 15 dez 2019.

MORITZ, Felipe Arthur. **Saxofone**: reflexões sobre a aprendizagem e a prática deste instrumento. 2003. 72 p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em música) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2003. Disponível em: <http://www.felipemoritz.com.br/wp-content/uploads/2019/04/tcc-felipe-moritz.pdf> Acesso em: 15 dez. 2019

RODRIGUES, Ana Irene Vasconcelos. **O ensino do saxofone no grau de iniciação musical**: problemáticas no início à aprendizagem no saxofone. Escola Superior de Artes Aplicadas. Castelo Branco: Instituto Politécnico Castelo Branco, 2016. 226 p. (relatório). Disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/5018> Acesso em: 15 dez. 2019.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro**. Rio de Janeiro. 1999. Dissertação (Mestrado em música) – UNIRIO, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/11> Acesso em: 15 dez. 2019.

SÈVE, Mário.; GANC, D. **Choros Duetos**: Pixinguinha e Benedito Lacerda, caderno em Bb. São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind. e Com., 2010. V. 1.

SÈVE, Mário.; GANC, D. **Choros duetos**: Pixinguinha e Benedito Lacerda, caderno em Eb. São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind. e Com., 2010. V. 1.

SÈVE, Mário. **Choro e fraseado** — notação, regras e interpretação. In: SIMPOM: Práticas Interpretativas. 3., 2016. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5848> Acesso em: 15 dez. 2019.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro**: uma análise de estilo por padrões de recorrência. 2015. 249 p. Dissertação (Mestrado em música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/370729786/FRASEADO-DO-CHORO-Padrees-de-Recorrencia> Acesso em: 15 dez. 2019.

SÈVE, Mário. O fraseado do choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. In: SIMPOM: Práticas Interpretativas. 11., 2014. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/4717> Acesso em: 15 dez. 2019.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do choro** – estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.

SILVA, K. G. **O ensino do saxofone popular na graduação em música da UFPB**: estratégias e processos didático-pedagógicos. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/11338/1/Arquivototal.pdf> Acesso em: 15 dez. 2019.

SILVA, Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Pixinguinha, filho de Ogum bexiguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SIMÕES, N. DE A. **Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil**. S.d. Disponível em: <https://abt.art.br/uploads/material/artigos/Nailson-Simoes-Artigo-ESCOLA-DE-TROMPETE-DE-BOSTON.pdf> Acesso em: 25 nov. 2019.

SISTE, Cláudia Elena. **A pesquisa em práticas educativas**: estudos recentes nas Universidades Estaduais Paulistas. 2009. 118 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-01022010-204124/publico/dissertacao_mestrado_Claudia_Elena_Siste.pdf Acesso em: 15 dez. 2019.

TEIXEIRA, Helder. Três pontos de articulação na flauta: reflexões fonéticas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 1, p.88-101. 2014. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/teixeira_v2_n1.pdf Acesso em: 15 dez. 2019.

WEFFORT, Alexandre Branco. **Choro - expressão musical brasileira: caminhos de aproximação ao universo do choro**. 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15634088/CHORO_EXPRESS%C3%83O_MUSICAL_BRASILEIRA Acesso em: 12 dez. 2019.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Propostas iniciais 1 e 2 de articulações de “Proezas de Solon” em Bb

Proezas de Solon

Bb v2

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score for "Proezas de Solon" is written in Bb major (two sharps: F# and C#) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), time signature of 2/4, and dynamic markings like 'd' and 'd''. There are also performance instructions like 'D.S. al Coda' and 'D.S. al'. The score is divided into sections labeled A, B, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 12. Section B starts at measure 13 and ends at measure 26. Section C starts at measure 35 and ends at measure 40. The score concludes with a final measure at measure 49.

Proezas de Solon

Bb vl

Pixinguinha e Benedito Lacerda

A $\%$

7

13 Φ Φ Φ **B** 1. 2.

20

27 1. 2.

35 Φ **C** D.S. al Coda

41 3 3 3

49 1. 2. D.S. al Φ Φ

APÊNDICE B

Propostas iniciais 1 e 2 de articulações de “Proezas de Solon” em Eb

Proezas de Solon

Eb vl

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score is written for violin in E-flat major (three sharps: F#, C#, G#) and 2/4 time. It consists of 52 measures, divided into three sections: A, B, and C.

- Section A:** Measures 1-17. It begins with a repeat sign and a percentage symbol (%). The melody features eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. A first ending bracket spans measures 12-13, leading to a second ending bracket in measures 14-15.
- Section B:** Measures 18-31. It starts with a repeat sign. The melody includes several triplet markings (indicated by a '3' below the notes). A first ending bracket spans measures 28-29, leading to a second ending bracket in measures 30-31.
- Section C:** Measures 32-52. It begins with a first ending bracket in measures 32-33, leading to a second ending bracket in measures 34-35. After measure 35, there is a measure rest followed by the instruction "D.S. al Coda". The section continues with measures 38-52, which include triplet markings and first/second ending brackets. The piece concludes with a double bar line and a Coda symbol (two crossed circles).

Proezas de Solon

Eb v2

Pixinguinha e Benedito Lacerda

A %
 6
 12
B
 18
 25
 32
 38
 45
 52
C
 D.S. al Coda
 D.S. al

APÊNDICE C

Propostas iniciais 1 e 2 de articulações de “Seu Lourenço no vinho” em Bb

Seu Lourenço no Vinho

Bb v1

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score is written in Bb major (two sharps: F# and C#) and 2/4 time. It consists of 51 measures across 10 staves. The score includes first and second endings, repeat signs, and dynamic markings like 'd' and 'd' with accents. Section markers A, B, and C are present.

Measure 1: Section A, repeat sign. Measure 2: Repeat sign. Measure 3: Repeat sign. Measure 4: Repeat sign. Measure 5: Repeat sign. Measure 6: Repeat sign. Measure 7: Repeat sign. Measure 8: Repeat sign. Measure 9: Repeat sign. Measure 10: Repeat sign. Measure 11: Repeat sign. Measure 12: Repeat sign. Measure 13: Repeat sign. Measure 14: Repeat sign. Measure 15: Repeat sign. Measure 16: First ending. Measure 17: Second ending. Measure 18: Section B. Measure 19: Section B. Measure 20: Section B. Measure 21: Section B. Measure 22: Section B. Measure 23: Section B. Measure 24: Section B. Measure 25: Section B. Measure 26: Section B. Measure 27: Section B. Measure 28: Section B. Measure 29: Section B. Measure 30: Section B. Measure 31: Section B. Measure 32: Section B. Measure 33: First ending. Measure 34: Second ending. Measure 35: Section C. Measure 36: Section C. Measure 37: Section C. Measure 38: Section C. Measure 39: Section C. Measure 40: Section C. Measure 41: Section C. Measure 42: Section C. Measure 43: Section C. Measure 44: Section C. Measure 45: Section C. Measure 46: Section C. Measure 47: Section C. Measure 48: Section C. Measure 49: Section C. Measure 50: Section C. Measure 51: Section C.

APÊNDICE D

Propostas iniciais 1 e 2 de articulações de “Seu Lourenço no vinho” em Eb

Seu Lourenço no Vinho

Eb v1

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Musical score for "Seu Lourenço no Vinho" in Eb major, 2/4 time. The score consists of 52 measures across 10 staves. It includes first and second endings, repeat signs, and a coda section.

Measures 1-5: First ending (A) with a repeat sign. Measure 6: Second ending (B) with a repeat sign. Measures 11-15: Continuation of the melody. Measures 16-20: First ending (B) with a repeat sign. Measures 21-25: Continuation of the melody. Measures 26-30: First ending (B) with a repeat sign. Measures 31-35: Continuation of the melody. Measures 36-40: Continuation of the melody. Measures 41-45: Continuation of the melody. Measures 46-50: First ending (B) with a repeat sign. Measures 51-52: Second ending (B) with a repeat sign.

D.S. al Coda (35)

D.S. al (52)

Seu Lourenço no Vinho

Eb v2

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Musical score for "Seu Lourenço no Vinho" in E-flat major (three sharps), 2/4 time. The score consists of 52 measures across 10 staves. It includes various musical notations such as treble clef, key signature (three sharps), time signature (2/4), and dynamic markings. Section markers A, B, and C are present. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Measures 1-5: Section A, marked with a repeat sign and a section marker A.

Measures 6-15: Continuation of the melody.

Measures 16-20: Section B, marked with a repeat sign and a section marker B.

Measures 21-27: Continuation of the melody.

Measures 28-34: Continuation of the melody.

Measures 35-40: Section C, marked with a repeat sign and a section marker C.

Measures 41-46: Continuation of the melody.

Measures 47-51: Continuation of the melody.

Measures 52: Final measure, marked with a double bar line and repeat signs.

D.S. al Coda (Da Seguinte al Coda) is indicated at measure 35.

D.S. al (Da Seguinte al) is indicated at measure 52.

APÊNDICE F

Propostas com recorrências de “Proezas de Sólon” em Eb

Proezas de Solon

Eb vf

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Musical score for "Proezas de Solon" in Eb for violin. The score consists of 52 measures across 8 staves. It features various musical notations including treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature, and dynamic markings like 'd' and '>'. The score is divided into sections A, B, and C. Section A starts at measure 1 and ends at measure 11. Section B starts at measure 18 and ends at measure 31. Section C starts at measure 38 and ends at measure 51. The score includes first and second endings, triplets, and a D.S. al Coda instruction at measure 32. The final measure (52) is a D.S. al Coda instruction.

APÊNDICE G

Propostas com recorrências de “Seu Lourenço no vinho” em Bb

Seu Lourenço no Vinho

Bb vf

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Musical score for "Seu Lourenço no Vinho" in Bb major, 2/4 time, for Violoncello (vf). The score consists of 51 measures across 10 staves. It includes various musical notations such as treble clef, key signature (two sharps), time signature, and dynamic markings. The score is annotated with colored boxes (green, purple, blue) highlighting specific melodic and rhythmic patterns. Section markers A, B, and C are present, along with repeat signs and first/second endings. Performance instructions like "D.S. al Coda" and "D.S. al" are included. The piece concludes with a Coda symbol.

APÊNDICE H

Propostas com recorrências de “Seu Lourenço no vinho” em Eb

Seu Lourenço no Vinho

Eb vf

Pixinguinha e Benedito Lacerda

6

11

16

21

28

35

40

47

52

D.S. al Coda

D.S. al

ANEXOS

ANEXO A

Versão original de "Proezas de Sólon" em Bb

PROEZAS DE SOLON

CHORO

B $\flat$ faixas 6 e 19 (base)

Pixinguinha e Benedito Lacerda

$\text{♩} = 96$

melodia

5 G D B/A E7/G# A/G D7/F#

9 G E7 Am B7 E7

13 C#° G/D E7 A7 D7 1. 2. G G

18 B B7/D# Em E7/G# Am Am Em F#7

25 B7 D7 G B7/D# Em E7/G# Am

31 Em B7 1. Em 2. Em D7 Do Ao G G7

36 C Dm7 D7 Fm6/A $\flat$ G7 C C#° G7/D

42 G7 C C/B $\flat$ F/A A7/C# Dm

48 Fm6/A $\flat$ C/G A7 D7 G7 1. C 2. C D7 Do Ao G

Copyright © 1947 by IRMÃOS VITALE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO - 50% ref. o autor Benedito Lacerda

Copyright © 1938 by MANGIONE, FILHOS & CIA LTDA - 50%

Todos os direitos autorais reservados para todos os países.

ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

ANEXO B

Versão original de “Proezas de Sólon” em Eb

PROEZAS DE SOLON

CHORO

Pixinguinha e Benedito Lacerda

E♭ faixas 6 e 19 (base)

Musical score for E♭ saxophone, featuring a melody line and chord progressions across multiple staves.

ANEXO C

Versão original de "Seu Lourenço no vinho" em Bb

SEU LOURENÇO NO VINHO
CHOROB $\flat$ faixas 9 e 22 (base)

Pixinguinha e Benedito Lacerda

♩ = 120

melodia

Chords and structure:

- Measures 1-17 (Section A): A7, D, A7, D, F#7, Bm, E7, A7, B7, Em, B7, Em, Gm6, D, Bb7, Em7, A7, D (1st ending), D (2nd ending).
- Measures 18-35 (Section B): F#7/A#, Bm, F#7/C#, B7/D#, Em, Bm/F#, C#7/E#, F#7, A7, D, F#7/A#, B7, Em, Bm, G7, C, F#7, Bm, Bm, D (1st ending), D (2nd ending), Do, Ao, D.
- Measures 36-50 (Section C): G, Am, B7, Em, B, F#7, B, E7/G#, Am, A7, D7, G, G/F, E°, Cm6/Eb, G/D, Em, Am7, D7, G (1st ending), G (2nd ending), Do, Ao, D.

Copyright © 1949 by IRMÃOS VITALE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO - 100%
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
 ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

ANEXO D

Versão original de "Seu Lourenço no vinho" em Eb

SEU LOURENÇO NO VINHO

CHORO

E $\flat$ faixas 9 e 22 (base)

Pixinguinha e Benedito Lacerda

♩ = 120

melodia

5 C#7 F#m B7 E7

9 F#7 Bm F#7 Bm Dm6

14 A F7 Bm7 E7 A A

18 B C#7/E# F#m C#7/G# F#7/A# Bm F#m/C#

24 G#7/B# C#7 E7 A C#7/E# F#7

30 Bm F#m D7 G C#7 F#m F#m A Do % Ao A

36 C D Em F#7 Bm

42 F# C#7 F# B7/D# Em E7 A7 D D/C B° Gm6/Bb

49 D/A Bm Em7 A7 D D A Do % Ao A

Copyright © 1949 by IRMÃOS VITALE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO - 100%
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
 ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED