

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

A GUITARRA BRASILEIRA DE HERALDO DO MONTE

Eduardo de Lima Visconti

Campinas - 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

A GUITARRA BRASILEIRA DE HERALDO DO MONTE

Eduardo de Lima Visconti

Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado em Música
do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do
grau de Mestre em Música sob a
orientação do Prof. Dr. Antonio
Rafael Carvalho dos Santos

CAMPINAS - 2005

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

V822g Visconti, Eduardo de Lima.
 A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte / Eduardo
 de Lima Visconti – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

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

 1. Musica para guitarra. 2. Musica instrumental.
 3. Musica popular. 4. Improvisação(Musica) 5. Harmonia
 (Musica) 6. Identidade cultural. I. Santos, Antonio Rafael
 Carvalho dos II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
 de Artes. III. Título.

 (em/ia)

Título em inglês: “The Brazilian Guitar of Heraldo do Monte.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Guitar music. Instrumental music. Popular music. Improvisation (Music). Harmony. Cultural identity.

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Prof. Dr. José Roberto Zan

Profa. Dra. Martha Tupinambá Ulhôa

Prof. Dr. Giácomo Bartoloni (suplente)

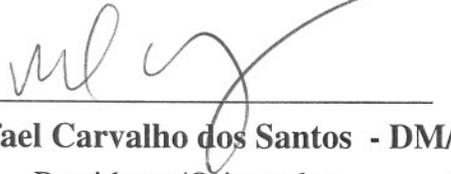
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg (suplente)

Data da Defesa: 10-01-2005

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Eduardo de Lima Visconti** - RA 981004, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dr. José Roberto Zan - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dra. Martha Tupinambá Ulhôa - UNIRIO
Membro Titular

200812772

Ao grande músico Heraldo do Monte que me mostrou a importância da concepção no fazer musical.

Agradecimentos

À minha família, pela confiança e apoio irrestritos.

Ao meu orientador Rafael dos Santos, pela sua calma e dedicação.

Aos professores: Hilton Valente (Gogô), José Roberto Zan, Marcos Cavalcante e Maria Lucia Paschoal.

Ao amigo e colega Almir Cortês pela revisão das transcrições.

A todos os amigos que contribuíram direta e indiretamente com a produção desta dissertação.

À FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre setembro de 2002 e agosto de 2004.

Resumo

A partir da transcrição e análise das composições e improvisos musicais de Heraldo do Monte, embasando-se nos conceitos até hoje estabelecidos para composição e improvisação, investiga-se como o músico articula elementos musicais da música popular brasileira urbana (choro, samba e frevo), das manifestações musicais regionais e do jazz, criando um estilo peculiar e inovador de compor e improvisar na guitarra. Através de leituras sobre o Imaginário Nacional Popular, e de que forma este se manifestou na música popular dos anos 60, busca-se verificar, junto a artigos e entrevistas com Heraldo do Monte, até que ponto essas idéias podem ter influenciado o músico em certas escolhas estéticas que nortearam a fusão das influências musicais citadas para a construção, sob seu ponto de vista, de uma guitarra brasileira.

Palavras Chave: Guitarra, Música Instrumental, Música Popular, Improvisação, Harmonia, Identidade Cultural.

Abstract

From the transcription and analysis of the compositions and musical improvisations of Heraldo do Monte and being based on the concepts so far established for compositions and improvisations, it is investigated how the musician articulates with musical elements of the Brazilian urban popular music (choro, samba and frevo), the regional musical manifestations and the jazz, creating a peculiar and inovating style of composing and improvising in the eletric guitar. Through readings of the Imaginário Nacional Popular and how it has manifested in the popular music in the sixties, it is verified in articles and interviews with Heraldo do Monte to what extent these ideas may have influenced the musician in certain aesthetical choices which guided the fusion of the mentioned musical influences for the construction, in his point of view, of a Brazilian eletric guitar.

Keywords: Guitar music, Instrumental music, Popular music, Improvisation (Music), Harmony, Cultural identity.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. SÍNTESE BIOGRÁFICA.....	3
2. DISCOGRAFIA.....	5
3. O IMAGINÁRIO NACIONAL POPULAR.....	13
4. DESENVOLVIMENTO DE UMA METODOLOGIA PARA AS ANÁLISES MUSICAIS.....	23
5. ANÁLISES	
5.1 Improvisações modais.....	39
5.1.1 Improvisação sobre o modo Mixolídio#4.....	39
5.1.2 Improvisação sobre o modo Mixolídio.....	51
5.1.3 Improvisação sobre o modo Dórico.....	62
5.2 Vim de Santana.....	77
5.3 Forrozin.....	90
5.4 Caboclo Elétrico.....	103
5.5 Giselle.....	123
5.6 Chuva Morna.....	163
6. ENTREVISTA COM HERALDO DO MONTE.....	187
7. CONCLUSÃO.....	199
8. BIBLIOGRAFIA.....	201
ANEXO: Transcrições	

Introdução

Esta dissertação tem como objeto de estudo as composições e improvisações do guitarrista Heraldo do Monte. O estudo de guitarristas brasileiros consiste numa tarefa de grande pertinência bibliográfica na área de música popular, pois até a data de conclusão deste trabalho, praticamente inexistia qualquer estudo ou mesmo artigos que abordassem tal tema.

A escolha e transcrição da obra desse músico possui grande importância no panorama da música popular, não só pelo seu refinamento harmônico, melódico e rítmico mas porque continua bastante desconhecida, mesmo entre os músicos e guitarristas brasileiros. Os discos que contém a maior parte de suas composições e improvisações executadas na guitarra ainda não possuem reedições em cd, principalmente, os discos gravados na década de 80 pelos selos Eldorado e Som da Gente.

Uma questão de fundamental importância e interesse do estudo, foi tentar compreender o que significavam as expressões “Guitarra Brasileira”, “Sotaque Brasileiro” e “Improvisação Brasileira” entre outras, sempre enfatizadas pelo próprio músico. Para tanto o estudo analítico musical não bastava, tais questões ultrapassavam o limite do som.

Partindo da construção “Guitarra Brasileira” alicerçada por uma fusão híbrida onde se articulam elementos da música popular urbana brasileira (choro, samba e frevo), manifestações musicais regionais e jazz, buscou-se verificar até que ponto a fusão dessas influências foi estimulada pelo contato de Heraldo do Monte com o imaginário nacional popular e a canção de protesto no Brasil dos anos 60.

Uma das maiores dificuldades da investigação foi definir uma metodologia para as análises musicais, visto que a bibliografia que trata do assunto com enfoque na música

popular brasileira, ainda é muito escassa. A solução encontrada foi desenvolver uma metodologia própria que foi constituída pela fusão de tópicos específicos de cada método.

A apresentação da pesquisa está dividida em 6 capítulos. No primeiro apresentamos uma biografia resumida de Heraldo do Monte feita através de dados biográficos coletados em revistas, entrevistas e sites da internet.

O segundo capítulo ilustra os discos solos do guitarrista, devido a grande dificuldade em encontrá-los, resolvemos digitalizar e incorporar as capas encontradas para divulgar e facilitar o acesso aos mesmos.

O terceiro capítulo consiste num texto elaborado a partir de um estudo sobre o imaginário nacional popular dos anos 60 e sua relação com algumas escolhas estéticas do guitarrista.

O quarto capítulo descreve o processo de construção de uma metodologia para as análises, citando e explicando as principais bibliografias utilizadas.

O quinto capítulo trata das transcrições e suas análises totalizando oito subcapítulos correspondente as oito transcrições.

O sexto capítulo é a transcrição integral da entrevista feita com Heraldo do Monte que foi estrategicamente realizada ao final da pesquisa, com o objetivo de não tendenciar as hipóteses formuladas desde o projeto. Devido a sua relevância incorporamos esta no corpo da pesquisa.

Em anexo, apresentamos as transcrições completas da músicas analisadas, o que permite uma melhor compreensão e visualização das análises.

Por fim, parafraseando o genial Hermeto Paschoal na ocasião de uma canja no festival de jazz em São Paulo, no ano de 1978 :

“Agora vou chamar um dos melhores guitarristas do mundo, por favor, Heraldo do Monte”.

1) Síntese Biográfica

Heraldo do Monte nasceu em 1º de maio de 1935, na cidade de Recife. Em 1944 foi estudar na escola Industrial de Pernambuco, onde obteve seu primeiro contato com a música, em aulas de teoria e solfejo. Lá também estudou clarinete e requinta, com os quais fez parte da banda de música da escola. Pouco mais tarde, adquiriu um violão pela necessidade que sentia de tirar as harmonias das músicas que ouvia no rádio.

Seus ídolos eram João Gilberto, a orquestra de jazz do maestro Cipó e o guitarrista de jazz Tal Farlow. Sem ter a pretensão de se tornar músico profissional, um dia foi chamado para acompanhar um cantor numa boate de Recife.

Em 1957 o tecladista Walter Wanderlei, que possuía um quarteto ao estilo de George Shearing, convidou-o para tocar em São Paulo. Começou a tocar na noite paulistana, sendo também, muito requisitado para gravações em estúdio.

Nos anos 60, gravou três discos de música instrumental pelas gravadoras RCA e London. Fez parte do Trio Novo, conjunto que acompanhava Geraldo Vandré, com o qual excursionou por todo o Brasil. Dessa formação originou-se o Quarteto Novo, um dos mais importantes grupos de música instrumental brasileira, que gravou o disco Quarteto Novo em 1967.

Tocou ainda com Michel Legrand, Sivuca, Edu Lobo, Elomar, Zimbo Trio, Dominginhos, entre outros.

Na década de 80, além de gravar com o grupo de música instrumental Medusa, grava os discos: Heraldo do Monte (1980), Cordas Vivas (1983) e Cordas Mágicas (1986).

Em 1982, participou do disco ConSertão com Arthur Moreira Lima, Elomar e Paulo Moura. No ano 2000, gravou um disco pelo selo Tom Brasil e em 2001, o disco Viola

Nordestina, participou do projeto “50 anos de baião”, e em 2003 gravou o disco Teca Calazans e Heraldo do Monte.

2) Discografia

2.1) HERALDO DO MONTE e seu Conjunto Bossa Nova: "Batida Diferente"



Gravadora: RCA

Ano: 1960

Faixas:

- 1) Samba de Pizzicatto (H. do Monte, Viana)
- 2) Papaz de Bem (Johnny Alf)
- 3) Raízes (Denis Brean, O Guilherme)
- 4) Amor Em Paz (Tito Madi)
- 5) Zé De Conceição (JR Kelly)
- 6) Maria Ninguém (Carlos Lyra)
- 7) Feio Não É Bonito (Carlos Lyra)
- 8) Batida Diferente (Durval Ferreira, Mauricio Einhorn)
- 9) Je Ne Sais Pourquoi (Fernand Bianchers, Chuvisco)
- 10) Eu Sei Que Vou Te Amar (AC Jobim, V. de Moraes)
- 11) Céu e Mar (Johnny Alf)
- 12) Tamanco No Samba (Orlandivo)

2.2) Heraldo e seu Conjunto: “Dançando com o Sucesso”



Gravadora: Rca

Ano:1961

Faixas:

- 1) La Novia
- 2) Palhaçada
- 3) Al di Lá
- 4) Chorou, chorou
- 5) Sem querer
- 6) El Pañuelo manchado de rouge
- 7) Muy cerca de ti
- 8) Porque me enamore de ti
- 9) Cheiro de Saudade
- 10) Llorando me dormi

2.3) Heraldo e seu Conjunto: “Dançando com o Sucesso Nº. 2”



Gravadora : RCA

Ano: 1962

Faixas:

- 1) Cinderela (Paul Anka)
- 2) Castiguei (Jorge Cosata - Venâncio)
- 3) Cavaleiros do céu "Ridere in The shy" (Stan Jones)
- 4) Fiz o bobão (Haroldo Barbosa - Luiz Reis)
- 5) Hernando's hideaway (Richard Adler - Jerry Ross)
- 6) Brigitte Bardot (Miguel Gustavo)
- 7) Samba que eu quero ver (Djalma Ferreira - Juvenal Fernandes)
- 8) Nena nenita (Joaquin Prieto)
- 9) Chora, coração (Danie Brean - O.Guilherme)
- 10) Lady of Spain (Tolchard Evans - Erell Reaves)

2.4) O violão de Heraldo do Monte



Gravadora: London (LLB 1061)

Ano: 1968

Faixas:

- 1) Casa Forte
- 2) Memórias de Marta Saré
- 3) Mercy, Mercy, Mercy
- 4) Mouanin
- 5) My Cherie Amor
- 6) Que maravilha
- 7) Recit de Cassard
- 8) Se acaso, você chegasse
- 9) Teletema
- 10) Vou me pirulitar

2.5) Heraldo do Monte



Gravadora: Eldorado

Ano: 1980

Faixas:

- 1) Forrozin (Heraldo do Monte)
- 2) Lamento (Vinicius de Moraes - Pixinguinha)
- 3) Serenata (Hermeto Pascoal)
- 4) Pau-de-arara (Guio de Morais - Luiz Gonzaga)
- 5) Chuva morna (Heraldo do Monte)
- 6) Bebê (Hermeto Pascoal)
- 7) Alienadinho (Heraldo do Monte)

2.6) Cordas Vivas



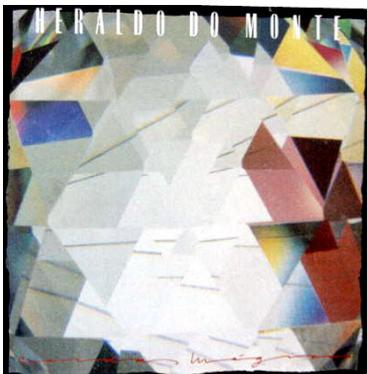
Gravadora: Som da Gente

Ano:1983

Faixas :

- 1) Caboclo elétrico (Heraldo do Monte)
- 2) Mordida de abelha (Heraldo do Monte)
- 3) Moreneide (Heraldo do Monte)
- 4) Valsa pra Tutuca (Heraldo do Monte)
- 5) Mareado (Heraldo do Monte)
- 6) Esperando a feijoada (Heraldo do Monte)
- 7) Pingo a pingo (Heraldo do Monte)
- 8) Coisa de lá (Heraldo do Monte)
- 9) Teia de aranha (Heraldo do Monte)
- 10) Um cantinho e dois violões (Heraldo do Monte)
- 11) Fugidinha pro D'Álma (Heraldo do Monte)
- 12) Giselle (Heraldo do Monte)
- 13) Lágrima nordestina (Heraldo do Monte)
- 14) Dois na brincadeira (Heraldo do Monte)

2.7) Cordas Mágicas



Gravadora: Som da Gente

Ano: 1986

Faixas:

- 1) Trem de Sampa (Heraldo do Monte)
- 2) Doçura (Heraldo do Monte)
- 3) Apimentado (Heraldo do Monte)
- 4) Azul contente (Walter Santos - Tereza Souza)
- 5) Só você (Heraldo do Monte)
- 6) Valsa da dor (Villa-Lobos)
- 7) Nininho (Heraldo do Monte)
- 8) Monte Pascoal (Heraldo do Monte - Hermeto Pascoal)
- 9) Mi-ré-ré (Heraldo do Monte)

2.8) Viola Nordestina



Gravadora: Kuarup

Ano: 2001

Faixas

- 1) Qui nem jiló (Gonzaga,Teixeira)
- 2) Sebastiana (Rosil Cavalcante)
- 3) Darlene triste (Gilberto Gil)
- 4) Rapadura (Heraldo do Monte)
- 5) Primeiro sorriso (Heraldo do Monte)
- 6) Maria Betânia (Capiba)
- 7) Roseira do norte (Pedro Sertanejo)
- 8) Lamento sertanejo (Dominguinhos)
- 9) Estrela maga (Elomar)
- 10) Xanduzinha (Gonzaga,Teixeira)
- 11) Viola nordestina (Heraldo do Monte)
- 12) Cabocolinho (Heraldo do Monte)
- 13) Fanga (Heraldo do Monte)
- 14) Lágrima nordestina (Heraldo do Monte)

3) O Imaginário Nacional Popular

3.1) O Imaginário Nacional Popular na Música Brasileira

O Imaginário Nacional Popular consiste em uma importante questão no debate da música brasileira. Na semana de Arte Moderna de 1922 já se criticavam as tendências europeizantes de alguns compositores brasileiros e se colocava a necessidade de se romper com padrões da música romântica.

Arnaldo Contier, na primeira parte de seu texto, “Música e Ideologia no Brasil”, discorre sobre a importância da publicação do Ensaio Sobre a Música Brasileira (1928), de Mário de Andrade, e como este influenciou o que ele caracteriza posteriormente de uma “nova fase da música no Brasil”: o Nacionalismo musical.

Na segunda parte de seu ensaio, Contier analisa a construção do mito nacionalismo musical em Renato Almeida e Mário de Andrade nas décadas de 30 e 40 :

“...A concepção de “raça brasileira” inter-relacionada com as noções de “povo”, “música folclórica”, “Nação Soberana”, contribuiu para o afloramento da construção do mito da nacionalidade durante as décadas de 1930 e 40 no Brasil. As obras sobre a História da Música Brasileira de Mário de Andrade e de Renato Almeida, publicadas em 1941 e 1942, respectivamente, denotam um programa nacionalista indicativo de uma possível “ruptura” da música brasileira como mera imitação de tendências estéticas estrangeiras. Essa motivação prende-se à elaboração de um projeto estético-ideológico, propondo, assim, uma nova definição da cultura musical brasileira...”. (Contier, 1985)

Os Modernistas preconizavam que a construção de uma música brasileira se daria baseada na música folclórica, rural e “pura”, entendida como manifestação autêntica do povo.

Wisnik, em seu ensaio “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-lobos e Estado Novo)” aponta para a importância que os modernistas relevavam à música rural em detrimento da música popular urbana, pois esta última já estaria carregada dos conflitos de classes, elemento desarticulador da idéia de “Nação” centralizada, homogênea e paternalista do Estado Novo. (Wisnik, 1983)

O Nacionalismo musical durante o Estado Novo no Brasil, consistiu, numa tentativa de consolidar uma unidade nacional, por intermédio da música, com a finalidade de centralizar e unificar a nação. A música como elemento unificador seria a força propulsora desses objetivos, para garantir legitimação do Estado Novo frente à modernidade.

Os compositores nacionalistas e alguns intelectuais, compatibilizados com a política Getulista, almejavam a integração e união entre as massas populares, tendo como ponto de partida o resgate do folclore, viabilizando assim, uma música de caráter nacional.

Tais questões são amplamente observadas nas obras de Villa Lobos e Mário de Andrade, onde a (con) fusão entre os interesses do Estado e os ideais nacionalistas se tornam evidentes.

A partir de 1958, temos um dos movimentos musicais mais importantes da música brasileira que foi a Bossa Nova. Os músicos desse movimento mesclaram harmonias provenientes do jazz norte-americano com a batida do samba carioca. Novas concepções musicais foram criadas e, com o disco Chega de Saudade de João Gilberto, este novo gênero musical foi amplamente divulgado. A tensão entre nacional (samba) e influência

estrangeira (jazz) levou à redefinição do conceito de música nacional, resultando em uma nova corrente “dissidente” da Bossa Nova que será a canção de Protesto.

Medaglia, que tinha uma visão ampla da Bossa Nova, destaca sua importância:

"... como arte autêntica : representativa das exatas características espirituais do povo brasileiro; criativa; pela introdução de novos padrões de interpretação e composição em nossa música; e de exportação, pela importância que ela pode ter, no campo da música popular, em nível internacional." (Medaglia, 1970 : 70)

Novamente questões formuladas pelos modernistas de 22 ganham destaque. A relação entre o Nacionalismo e a Bossa Nova torna-se um tema de importante discussão entre os estudiosos da música popular.

Na década de 60, o Nacionalismo musical aparecerá de uma nova maneira, sem menosprezar os preceitos da semana de 22. Conceitos como povo brasileiro, progresso, influência externa, resgate da música regional, nação entre outros, serão reformulados em decorrência dos novos contextos políticos, sociais e econômicos do Brasil.

Havia uma nova maneira de analisar a situação brasileira concebida por intelectuais da esquerda brasileira, organizada e atuante através de órgãos como Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), Partido Comunista Brasileiro (PCB) e Centros Populares de Cultura da UNE (CPCs), que diagnosticavam uma crise estrutural no Brasil, possuindo como algumas de suas causas : grande dependência econômica (principalmente ao capital norte-americano), grande concentração de terras nas mãos de latifundiários e pela necessidade das “reformas de base” prometidas pelo governo João Goulart (1961-1964).

Alguns artistas e intelectuais influenciados pelo projeto dessa esquerda,

incorporarão consciente ou inconscientemente em suas obras ideais como anti-imperialismo, resgate das raízes regionais, conscientização do povo brasileiro em prol da revolução, entre outros. Ridenti coloca como se deu tal conscientização e progresso no campo cultural:

“...Entretanto no conjunto das atividades culturais, intelectuais e também políticas do período, muitas vezes a utopia do progresso revolucionário ligava-se à busca das autênticas raízes nacionais do povo brasileiro...” (Ridenti, 2000)

Behague, aponta que esse reflexo das possíveis mudanças políticas na cultura foi um fenômeno verificado em vários países da América Latina. No campo musical define da seguinte maneira:

“... Desde a década de 60, festivais de música folclórica em contexto urbano deram origem ao desenvolvimento de um novo estilo de música popular recriando e estilizando certos aspectos da música indígena e mestiça. Como fenômeno estritamente urbano, essa corrente do “revival” da música folclórica e crioula esteve sobretudo a cargo de membros das classes média e alta. Esses músicos se tornaram executantes altamente competentes em instrumentos musicais indígenas e adotaram gêneros autenticamente folclóricos e tradicionais, se bem num estilo mais ou menos livre.” (Behague, 1992/93)

Na música popular brasileira, Contier interpreta como essas idéias se concretizaram:

“...devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional popular era reinventado, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo

socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda...”
(Contier, 1998)

3.2) O Imaginário Nacional Popular dos anos 60 e Heraldo do Monte

Em meio à efervescência ideológica e cultural dos anos 60, surge o grupo Quarteto Novo. Segundo Heraldo do Monte (Visconti, 2000), o grupo foi formado a partir de conversas que tinha com Airto Moreira e Théo de Barros, quando viajavam por todo o Brasil dentro do projeto “Nhô Look”, concebido pelo maestro Rogério Duprat e financiado pela Companhia Rhodia. Este grupo se chamava Trio Novo, e acompanhava o cantor e compositor Geraldo Vandré. (Caldas, 1977: 44-55).

Devido à situação política brasileira naquele período e ao advento da Bossa Nova, a canção de protesto, elaborada pelos músicos que faziam parte do CPC (ou que se identificavam com a política cultural deste órgão), veio a contestar a Bossa Nova, tida como expressão do imperialismo norte-americano. Edu Lobo, Carlos Lyra e Geraldo Vandré, que possuíam uma formação musical abrangente, que incluía a música norte-americana, começaram a pesquisar e compor músicas baseadas em elementos regionais brasileiros, promovendo assim uma fusão entre o regionalismo brasileiro e a influência norte-americana.

Esses músicos acreditavam que tal prática representava uma possível aproximação com o povo, o que poderia ser um meio para a intervenção do artista na realidade social do país, contribuindo para a transformação da sociedade.

Sobre essa questão Contier comenta :

"...Edu Lobo, Carlos Lyra, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamento de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente brasileira

ou nacional : violão, frevo, urucungo, moda-violão) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens...” (Contier, 1998)

Théo de Barros fala sobre a importância de Geraldo Vandré e sua influência nos músicos do Trio Novo:

“...O Vandré foi o Mecenaz do Quarteto Novo. Nós ficamos um ano acompanhando-o, éramos exclusivos do Vandré, e daí aparecia convites de shows em todos os lugares. E todo mundo queria gravar com a gente, se apresentar com a gente...”¹

Com a saída de Vandré e entrada de Hermeto Pascoal formou-se o Quarteto Novo, grupo que tinha entre suas propostas estéticas o resgate das raízes regionais. Em todo esse tempo tocando junto, perceberam a importância deste procedimento para se compor e improvisar. Portanto, durante a existência do grupo, não se permitiam influências estrangeiras. Hermeto afirmou que chegaram ao ponto de destruir discos importados e a mudar de estação de rádio quando ouviam alguma música norte-americana.

Hermeto Pascoal, natural de Lagoa de Arapiraca (Alagoas), e Hermeto do Monte de origem recifense (Pernambuco) absorveram consciente ou inconscientemente o imaginário nacional popular dos anos 60 que redefiniu o olhar desses músicos sobre suas raízes e tradições, e também influenciou certas escolhas estéticas do grupo Quarteto Novo. O guitarrista aborda essa questão da seguinte maneira:

“... Eu tocava clarinete em orquestras no carnaval, em blocos de frevo, e assistia, pois Recife apesar de não ser uma cidade do interior, tudo que é do interior vive por ali, perto do mercado de São José, lá você escuta tudo. Em relação a isso eu era bastante parecido com o Hermeto, nós éramos muito direcionados para a Bossa Nova e Jazz, e essas coisas entravam mais no espírito da gente, pois tínhamos até um certo

¹ Jornaleco. Entrevista on-line de 28/11/02.

preconceito na época, isso é coisa quadrada, a gente mal imaginava que todas essas informações iriam ser úteis para a gente a partir do Quarteto Novo...”²

Nos depoimentos a seguir percebemos nitidamente as intenções do grupo Quarteto Novo sob a visão de Heraldo do Monte:

“ Então tivemos a seguinte idéia : Que tal também criarmos uma linguagem de improviso ?. O Hermeto e eu temos essa coisa de nordestinos e a gente usou essa vivência para criar. Começamos a ouvir folclore , treinar e criar. A coisa mais óbvia que se separava do Bebop era a linguagem nordestina e então a gente se policiava : Cuidado com essa frase que está parecendo Bebop”³

Ainda sobre a influência do jazz norte-americano e o resgate da música regional:

"...A referência era o Oscar Peterson, até para os grupos de bossa nova. Nós não queríamos isso e começamos a experimentar improvisações baseadas no fraseado da música nordestina, dos violeiros do Nordeste, que têm raízes na música ibérica, moura, baseada em outras escalas.....Fazíamos arranjos coletivos. Percebemos que era bom assim, pois era mais fácil decorar, não era nada escrito. E facilitava na hora de improvisar..."⁴

Com o fim do grupo Quarteto Novo, cada integrante seguiu carreira solo, Airto Moreira mudando-se para os Estados Unidos, construindo uma importante carreira musical junto a Flora Purim, Théo de Barros fazendo música para publicidade, Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal seguiram cada um sua carreira, ambos comprometidos aos ideais e escolhas estéticas do grupo Quarteto Novo.

² Idem.

³ *Revista Guitar Player* . Entrevista com Heraldo do Monte.. 06/1996, p. 77-80

⁴ *Jornal Valor Econômico*. Entrevista. 22/04/02.

Em 1978 no Festival de Jazz de São Paulo, um dos acontecimentos marcantes para o ressurgimento da música instrumental brasileira, Hermeto Pascoal se apresenta com seu grupo e Heraldo do Monte toca acompanhado do baixista Cláudio Bertrami.

Em artigo sobre o evento⁵ Hermeto declara que os músicos brasileiros precisam perder seus complexos e deixar de se curvar aos estrangeiros. Sobre os acontecimentos entre Hermeto e os músicos norte-americanos convidados :

“...Hermeto diz as mesmas frases, com igual convicção, após ter dobrado, frente a tantos espectadores brasileiros, a superestrela do guitarrista inglês John McLaughlin, do tecladista Chick Corea e do saxofonista Stan Getz, ambos americanos. Corea abriu mão de uma cláusula de seu contrato que o obrigava a ser a atração de qualquer noite em que se apresentasse, fazendo inevitavelmente o último show. Stan Getz concordou em participar de um ensaio para poder integrar o conjunto de Hermeto como um saxofonista a mais. McLaughlin intrometeu-se pelo número de Hermeto e ganhou o troco: um sinal para fazer silêncio e não perturbar a apresentação, afinando sua guitarra.....Corea me perguntou se meu repertório era todo composto por mim. Ficou impressionado e me disse que nunca antes tinha pedido para tocar com outro músico”⁶

Sobre o vídeo do festival, outros fatos interessantes foram notados. No repertório tocado por Hermeto e seu Grupo e no duo de Heraldo do Monte constavam somente música brasileira, principalmente de influência nordestina.

Na contracapa⁷ do primeiro disco solo de Heraldo do Monte, “não comercial” (segundo o próprio músico), Zuza Homem de Mello relembra a importância do show do guitarrista no Festival de Jazz de São Paulo:

⁵ Jornal do Brasil. RJ, 23/09/1978

⁶ Idem.

⁷ MELLO, Zuza H. Texto do encarte do disco “Heraldo do Monte”, gravado em setembro de 1980 pelo selo Eldorado.

“...Dois dos temas (do disco) foram, inclusive, feitos para o Festival: Forrozin e Alienadinho. Enquanto este, existe a intenção proposital de evitar o esquema harmônico da música nordestina, que segundo Heraldo “senão o pessoal ia ficar pensando que a gente só sabia música de um acorde só”, Forrozin é bem um retrato da música instrumental brasileira gerada pelo som dos violeiros do Nordeste...”⁸

Em uma canja no festival, durante o show de Hermeto Pascoal e seu grupo, o mesmo convida o guitarrista Heraldo do Monte anunciando-o da seguinte maneira “ Vou agora chamar um dos melhores guitarristas do mundo”, depois chama também para a canja, o saxofonista Stan Getz ironizando em cima da frase : “ Vou chamar um cabra da peste”.

No texto de contracapa do primeiro disco de Heraldo do Monte, é possível identificar na carreira artística do músico, a continuidade dos ideais construídos nos anos 60 pelo Quarteto Novo:

“... Nesse ambiente, que é bem diferente do que o cercava na década de 60, Heraldo do Monte cresce como uma das figuras mais impressionantes : não apenas por seu talento, por sua técnica, mas sobretudo pelo exemplo que pode ser visto em sua brava trajetória destes 20 anos, nos quais soube tirar de dentro de si, a riqueza sonora natural que estava escondida com vergonha por tanto tempo. Esse exemplo para todos os músicos brasileiros frutifica neste disco sob a forma mais sólida que ele, Heraldo do Monte, gostaria : uma criação sua.”⁹

Até os dias de hoje, Heraldo do Monte possui um comprometimento com suas raízes regionais, verificado em seu fonograma “*Viola Nordestina*”, lançado em 2001.

A compreensão da construção do Imaginário Nacional Popular auxiliou a contextualizar a obra desse músico que, somada às análises de suas músicas, permitirão um melhor entendimento do que Heraldo do Monte quer dizer quando fala de sua “Guitarra Brasileira”.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

4) Desenvolvimento de uma metodologia para as análises musicais

4.1) Síntese e Objetivos

4.2) Escolha do repertório e transcrição

4.3) Fundamentação Teórica

4.4) Metodologia

4.1) Síntese e Objetivos

As análises musicais buscaram, na medida do possível, abranger uma amostragem significativa que possibilitasse compreender o significado da “guitarra brasileira” citada por Heraldo do Monte. Para tanto foram transcritos e analisados composições e improvisações do guitarrista investigando-se como o músico articula diferentes matrizes musicais.

4.2) Escolha do repertório e transcrição

No início da pesquisa, foi encontrada uma vídeo-aula intitulada “Guitarra Brasileira”, lançada pela MPO vídeo. Com duração aproximada de 80 minutos, o guitarrista toca acompanhado de Luís do Monte na guitarra, exemplificando improvisos musicais longos e três músicas. Devido à ausência de partituras inclusas nesse vídeo, decidi começar minhas transcrições e análises musicais a partir dele, o que foi de grande auxílio para uma posterior análise das composições e improvisos de Heraldo do Monte.

Como o guitarrista coloca logo de início :

“ ...Vamos começar a falar do nordeste onde há fontes que levam a estilos mais distantes e radicais da guitarra internacional, que estamos acostumados a ouvir...”.

A primeira parte deste vídeo aborda a linguagem nordestina, particularmente o baião, tendo como matrizes os violeiros repentistas e as bandas de pífanos.

Estas improvisações estão baseadas nos três modos que o guitarrista considera mais importantes na música nordestina que são: o modo¹⁰ Mixolídio #4, o modo Mixolídio e o modo Dórico.

Neste vídeo, o músico repete várias vezes a expressão “Sotaque Brasileiro” o que seria um dos elementos constituintes de sua “guitarra brasileira”. Depois das análises, ficou mais claro o significado desta expressão, principalmente no que se refere a aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos.

Junto a essas 3 improvisações foi analisado e transcrito também, o improviso da música Vim de Santana, e as seguintes composições : Caboclo Elétrico, Forrozin, Giselle e Chuva Morna.

Segundo Tagg¹¹ a importância da transcrição na música popular abrange o desenvolvimento do ouvido e habilidades práticas de um músico, verificados também em Coker (1970 : 9-22). Esta prática revela estruturas musicais até então desconhecidas pelo pesquisador, funcionando como um material empírico de base onde será realizada a investigação.

O processo de transcrição das músicas teve como um de seus objetivos, fornecer essa base onde as análises foram fundamentadas.

¹⁰ As características de cada modo estão exemplificadas no capítulo de análise dos mesmos.

¹¹ TAGG, Philip. Analysis Assignment Notes. www.theblackbook.net/acad/tagg/texts.html

A concepção de transcrição utilizada na pesquisa levou em conta a impossibilidade de traduzir um fenômeno musical em sua totalidade, relevando apenas aspectos considerados fundamentais nas composições e improvisações. Esse modelo de abordagem é utilizado pelo etnomusicólogo Bruno Nettl, que possui uma visão divergente do semiólogo Tagg¹², que acha necessário a transcrição da totalidade de uma peça para uma melhor investigação.

4.3) Fundamentação Teórica

Foram pesquisados livros para compor uma bibliografia que fornecesse subsídios metodológicos para uma análise melódica, harmônica e rítmica voltada para a música popular brasileira. Foi observada a existência de métodos, no caso da improvisação, para a análise do improviso jazzístico, mas as análises não se concentraram exclusivamente em métodos desse tipo, pois um dos objetivos desta pesquisa é analisar como Heraldo do Monte articula elementos da música popular urbana brasileira (choro, samba e frevo), manifestações musicais regionais e jazz .

Devido à escassez de material bibliográfico na área de música brasileira, recorreremos a um material que pudesse obter resultados mais satisfatórios em uma adaptação a música brasileira.

A solução encontrada para as análises melódicas está baseada na concepção de Schoenberg (1991), onde os motivos de uma melodia devem produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. Os fatores que compõe os motivos são intervalares e rítmicos, combinados de tal maneira que possam produzir uma harmonia inerente aos seus contornos melódicos. Foi utilizado também a concepção de

¹² Idem.

Miller (1997) pelo fato deste autor usar a mesma técnica de análise motívica, só que no contexto da música popular. .

Para as análises harmônicas foi utilizado, a princípio, a tese de Freitas (1995), por abordar de uma forma abrangente e concisa o estudo das cadências harmônicas mais usadas na música popular.

Para as análises rítmicas foi utilizado, a princípio, o livro de Rocca (1986) por exemplificar as células rítmicas e instrumentos de percussão utilizados em diversos ritmos brasileiros.

O método que foi fundamental para a organização da pesquisa foi La Rue (1970) porque aborda de maneira concisa e abrangente a análise musical. O principal motivo de sua presença foi o fato dele sugerir uma organização separada em tópicos da pesquisa musical.

A possibilidade de agregação do método proposto por La Rue com outras metodologias de análise é motivo de destaque logo no prefácio:

“Como o título sugere, *Guidelines* apresenta sugestões, mais propriamente que, diretrizes, lembretes, preferivelmente que, imperativos. Por esta razão não deve haver conflito com outros métodos de análise.”
(La Rue, 1970: viii)

A adequação de *Guidelines* para análise da música popular tem sido utilizada, tendo como base algumas teses e artigos norte-americanos, que usam tal método para a análise do jazz. Entre alguns se faz importante citar : “*Procedures for Style Analysis of Jazz: A Beginning Approach*” (Ph.D. dissertation, University of Minnesota, 1981) de Louise Heen’s, “*Analysis of Jazz: A Method Combining Coker and La Rue*” in C. Brown (ed.) *Proceedings of the Ninth Naje National Convention* (Vol. 2), 1982 de Robert Jackson, *Bill*

Evans: his contributions as a jazz pianist and analysis of his musical style (tese de doutorado), New York University, 1992 e *Wes Montgomery Improvisational Style (1959-1963): The Riverside Years* (tese de doutorado), Universidade de Montreal, Canadá, 1995 de Reno de Stefano.

A compatibilidade do método La Rue com o jazz é especialmente útil para análise do jazz porque ele tenta interpretar a música partindo da visão do performer e do ouvinte. (Stefano 1995, Chapter 4: 2)

Para as análises das improvisações foi usado o método jazzístico de Coker associado a artigos, livros e teses que abordam a improvisação, particularmente na música brasileira.

4.4) Metodologia

Sobre o desenvolvimento dos motivos nas análises melódicas, usaremos uma combinação dos conceitos das duas obras descritas (Schoenberg e Miller), elaborando um resumo que servirá como suporte para as análises.

Tipos de desenvolvimento de Motivos:

- a) Sequencial – repetir o mesmo motivo, começando por uma outra nota. Usualmente, a estrutura intervalar é alterada adaptando-o a nova tonalidade.
- b) Inversão – a distância intervalar entre as notas é mantida. O Intervalo ascendente se transforma em um descendente do mesmo tipo e vice-versa.
- c) Retrógrado – o mesmo motivo começando de trás para frente.
- d) Inversão Retrógrada - a distância intervalar e direção das notas são contrárias como se fosse uma reflexão de um espelho.
- e) Isorritmo – mesma divisão rítmica com direções e notas diferentes.
- f) Isoarticulação – mesma articulação com direções e notas diferentes.
- g) Truncado (Interrompido)– o motivo é transposto, podendo variar sua direção, porém sem alguma nota ao final.
- h) Extensão - o motivo é transposto, podendo variar sua direção, porém com alguma nota adicionada.
- i) Deslocado – o motivo é deslocado para um tempo diferente do compasso que estava o motivo original
- j) Mutação – qualquer mudança com o motivo, a qual pode ser relacionada com o motivo original.

I) O *Ritmo* poderá ser mudado:

- a) Modificando a duração das notas
- b) Repetindo algumas notas
- c) Deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes.
- d) Acrescentando-se contratempos
- e) Modificando o compasso

II) A *Melodia* também poderá ser mudada através de:

- a) Aumentação - aumentando notas do motivo inicial
- b) Diminuição – diminuindo notas do motivo inicial
- c) Tratando o acompanhamento de uma forma semicontrapontística

III) O Motivo pode apresentar repetição:

- a) Literal – preservando todos elementos e relações internas
- b) Modificada – geram variedade e produzem novo material

A análise melódica foi feita agrupando-se os motivos com números e seus desenvolvimentos com subnúmeros .

Exemplo:

Motivo 1

Desenvolvimento do motivo 1 – 1.1

Desenvolvimento do motivo 1.1 – 1.2

A presença de um motivo 2 indica que o mesmo é uma nova idéia musical diferente da idéia 1, e assim consecutivamente.

Todos exemplos musicais estão na clave de sol, e as partituras completas encontram-se no item Anexo: Transcrições.

4.4.1) O método La Rue

Com a finalidade de se obter uma visão macro do objeto de análise La Rue discorre sobre 3 principais estágios da investigação, que são¹³:

- a) Background
- b) Observação
- c) Avaliação

a) Background

Desenvolver uma análise histórica/sociológica da época que a obra está inserida. Comparar com obras da época verificando se possui similaridades ou se contém inovações. Exemplificando:

“A progressão V-I ocorre raramente no século quatorze, quando aparece ela imediatamente atrai atenção, no entanto comentar tal cadência em alguma obra por volta de 1750 se torna completamente supérfluo.” (La Rue, 1970 : 4)

Nesta dissertação este item foi desenvolvido no capítulo 3, onde a partir de um estudo do imaginário nacional popular na música brasileira, foi feita uma reflexão sobre

¹³ A maioria dos termos foram traduzidos.

como tal imaginário se concretizou nos anos 60, relacionando-o com a obra de Heraldo do Monte, principalmente, com os ideais estéticos do grupo Quarteto Novo.

Este estudo permitiu entender melhor o que significa a construção Guitarra Brasileira que o músico enfatiza, chegando a uma conclusão inicial onde o imaginário nacional popular na música brasileira dos anos 60 pode ter influenciado certas escolhas estéticas do guitarrista que se perpetuam até hoje em sua carreira.

Verificaremos que a “Guitarra Brasileira” delineada por Heraldo do Monte consiste numa fusão entre elementos musicais da música popular urbana (choro, samba e frevo), das manifestações musicais regionais e do jazz, ou seja, uma construção híbrida, que devido a forte influência da música nordestina, somada as raízes do músico (Recife) e reforçada por suas escolhas estéticas, pode ser compreendida pelo guitarrista como referência de brasilidade. Em minha qualificação, o Prof. Hilton Jorge Valente (pianista que atuou ao lado de Heraldo do Monte) sugeriu um aprofundamento da música nordestina, questão que abriu novos caminhos para melhor compreensão de aspectos técnicos musicais na obra do guitarrista como para uma reflexão sociológica mais acurada.

Sobre esta questão Heraldo do Monte em seu vídeo Guitarra Brasileira aborda da seguinte maneira:

“...Vamos começar a falar do nordeste onde há fontes que levam a estilos mais distantes e radicais da guitarra internacional, que estamos acostumados a ouvir...”.

Em uma entrevista recente (20/09/2003) ao canal GloboSat o músico reforça esta questão. A reportagem é sobre a propaganda de um show de lançamento de seu disco

Viola Nordestina, com a viola nas mãos a repórter indaga:

“...Então a música Luar do Sertão pode ser entendida como um hino brasileiro...”

Heraldo do Monte responde:

“...Acho que não, o hino do Brasil é o frevo Vassourinhas (tocando trechos da música)...”

b) Observação

La Rue propõe a divisão da peça musical estudada em três dimensões, sendo que nessa dissertação utilizaremos a Grande dimensão para a composição ou improviso de Heraldo do Monte, a Média para as partes da composição como Introdução, Tema, Interlúdio e Improvisação e a pequena para os motivos e frases.

As análises da pequena dimensão estão baseadas, principalmente em Schoenberg, Miller e Coker.

Nas três dimensões são analisados cinco elementos principais que são o Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e o quinto elemento que o autor classifica como Growth¹⁴, o que seria um conceito ampliado da forma musical.

b1) Grandes dimensões

Os aspectos principais que usaremos deste tópico são: mudança de instrumentação na peça (som), contraste e tonalidades na peça inteira (harmonia), conexão melódica das partes (melodia), métrica, tempo, polirritmia (ritmo) e formas, articulação (Growth). Existem termos como dinâmica que podem ser usados tanto no tópico Som como no tópico Growth.

¹⁴ Aqui uso o termo em inglês para não restringir o seu significado

b2) Médias Dimensões

O enfoque é dado sobre as partes individuais da peça. A amplitude desta dimensão não é tão clara como na grandes e pequenas dimensões.

Ela está **entre** os 2 extremos – as grande e pequenas dimensões possuem um limite fixo, a primeira não pode ir além da peça inteira e a segunda possui como limite as notas.

Os limites são sugeridos da seguinte forma :

“O limite superior está nas principais articulações do movimento e o limite inferior consiste na primeira idéia (musical). As Médias Dimensões se restringem a formação das idéias musicais em sentenças, parágrafos, seções e partes de uma peça.” (La Rue, 1970 : 8)

b3) Pequenas Dimensões

Baseado nas menores idéias musicais. Pode ser um motivo (melodia), um ou alguns acordes (harmonia), uma articulação ou dinâmica determinada (Growth).

Se faz necessário tomar cuidado para não relevar demasiadamente os mínimos detalhes, o interessante é estabelecer a relação e contribuição dessas pequenas partes com estruturas e funções maiores (La Rue, 1970: 9).

Os cinco elementos constituintes da obra musical (SHMRG)

Para aprofundar a análise musical, além da divisão da peça em três dimensões, se faz necessário dividir também o objeto em cinco partes manipuláveis: Sound (Som), Harmony (Harmonia), Melody (Melodia), Rythm (Ritmo) e Growth.

Apesar da separação dos elementos musicais ser um recurso metodológico necessário, a combinação dos elementos pode existir.

Às vezes as categorias podem interagir sobrepondo funções como ritmo harmônico (H), ritmo na textura (G), ou ritmo no contorno (melódico-M). Os cinco elementos devem ser associados a todas as categorias que se enquadrarem para descrever uma situação em particular.(La Rue, 1970 :10)

As quatro estruturas (SHMR) na maioria dos casos, não representam funções isoladas, elas agem como elementos interligados. Ao passo que o elemento *Growth* (G) possui uma dupla função, pois pode funcionar separado dos outros elementos, como também estabelecer uma relação muito próxima com os mesmos. A interpretação deste termo abrange uma gama maior de interações musicais que o termo Forma possuindo subdivisões internas para possibilitar uma análise mais precisa.

Subdivisões do elemento *Growth*:

- a) Movimento
- b) Forma

a) Movimento

A definição é entendida pelo autor como uma complexa extensão e variação rítmica que resulta em mudanças de vários tipos, está ligado a fluência da peça. A força do movimento está diretamente ligada na frequência e intensidade das mudanças.

As mudanças são classificadas de três maneiras diferentes:

- I) Estabilidade
- II) Atividade Local – mover-se além de estabilidade, é citado um exemplo curioso onde num concerto para orquestra e solista a interação entre as partes pode ser tão balanceada que pode acabar produzindo uma unidade estável entre solista e orquestra.
- III) Movimento Direcional – movimento cumulativo crescendo ou decrescendo resultando numa direção certa.

Esses processos de mudanças necessitam ser separados analiticamente do trivial, ou seja, mudanças Estruturais ou Ornamentais. Uma regra geral é utilizada: Na ocorrência de eventos menores que a dimensão predominante, estes serão analisados como ornamental ou secundários, ou seja, uma mudança na pequena dimensão se torna ornamental se estivermos analisando as médias dimensões.

b) Forma

A forma será tratada de uma maneira aberta, quer dizer, ela será delimitada por quatro fatores das partes que representam a seqüência (continuidade) da peça, que são: recorrência, desenvolvimento, resposta e contraste. A forma musical pode conter variações, sendo difícil definir a forma de uma peça analisada como por exemplo Sonata, pois pode limitar este aspecto da obra estudada.

Outro fator que está presente na forma consiste na Articulação, a qual pode provocar mudanças na peça. (La Rue, 1970 : 129-132)

c) Avaliação

La Rue propõe uma avaliação intrínseca, comparativa e externa. No caso do guitarrista Heraldo do Monte na avaliação intrínseca concentrei minhas análises nos aspectos técnicos composicionais e improvisacionais.

Através de comparações com composições e improvisações do mesmo estilo musical farei uma análise de algumas composições e improvisações de músicos da época, foi possível verificar até que ponto o músico produziu um estilo inovador e original (este é um dos objetivos desta pesquisa). Na avaliação externa fiz uma pesquisa do impacto e recepção de Heraldo do Monte na música brasileira , melhor descrita no texto da relação do guitarrista com o imaginário nacional popular na música brasileira dos anos 60.

4.4.2) O método desenvolvido por Coker

A partir da própria experiência como músico de jazz o autor teve como um dos objetivos do livro, sintetizar em capítulos (tópicos) o que ele considera mais importantes na formação de um músico de jazz. Coker sentia falta de um método que sugerisse uma organização do estudo, visto que a maioria dos músicos no meio jazzístico, até a publicação deste livro, tiveram seu aprendizado autodidata.

A organização dos capítulos não é cumulativa, podendo o estudante se dirigir diretamente ao assunto que lhe interessa.

O tópico que forneceu subsídios a minha pesquisa situa-se no Cap.2 – Understanding Jazz Styles , onde o autor comenta e sugere um método para a análise de solos transcritos, onde duas técnicas foram extraídas para serem usadas.

A primeira técnica de análise consiste em numerar cada nota da transcrição (1-13) e observar a ocorrência dessas notas numeradas em relação a tônica do acorde do compasso ou tempo. Assim é possível verificar as escolhas de extensões, substituições e estruturas superpostas que o solista faz entre as notas levando em conta a harmonia e o tempo. Deve-se observar também, os padrões ou clichês melódicos utilizados. (Coker, 1978 :13)

A segunda, aborda sobre a importância de se comparar 2 solos do mesmo músico em diferentes momentos de sua carreira, ou a mesma música tocada por 2 solistas diversos, deixando em aberto também para o estudante exercitar outros tipos de comparações.

Coker propõe também um sistema de classificação para a escuta e avaliação do jazz, que será utilizado junto ao método de La Rue devido a algumas semelhanças.

As categorias que usarei são: Som, Técnica, Tempo, Material Tonal, Repertório e Inovação.

5) Análises

5.1) Improvisações Modais

Essas três transcrições foram feitas a partir do vídeo “Guitarra Brasileira”. Essas análises revelaram um melhor entendimento do “sotaque brasileiro” e da “linguagem nordestina” sempre enfatizados pelo músico.

A análise motívica associada com bibliografia pertinente para cada modo, possibilitou um resultado consistente para as análises.

5.1.1) Improvisação sobre o modo Mixolídio #4

a) Introdução

Em seu vídeo Heraldo do Monte comenta que uma de suas referências principais para a improvisação neste modo são os violeiros repentistas do nordeste. Como ele mesmo diz :

“..Os Violeiros nordestinos mais antigos e mais autênticos..... possuem uma voz bem rústica e uma linha melódica quase oriental..... possuem um estilo melódico que é muito estranho para o resto do país...”.

Ao descrever essas linhas melódicas cantadas pelos repentistas o guitarrista explica que eles improvisam sobre a escala de mixolídio com quarta aumentada¹⁵ na tonalidade de Ré:



Essa escala é formada por Fundamental (F), 2M, 3M, #4, 5J, 6M e b7.

Em um estudo sobre a Cantoria Tradicional no Nordeste Brasileiro, Lamas discorre sobre a origem dessa arte poética-musical:

“... Não há como negar a influência do movimento trovadoresco surgido na França no século XI.....Translada para Portugal, a poesia desse pequeno condado do Sul da França alcançou grande desenvolvimento nas cortes de D. Afonso III e D. Diniz no século XIII. Com a colonização do Brasil pelos portugueses, verifica-se a transferência de grande parte dessa literatura de versos cantados herdados pelos galaico-portugueses. E, Assim, podemos constatar muitos traços da cultura provençal remanescentes na arte da cantoria do homem nordestino no Brasil...” (Lamas, 1986 : 30)

Sobre as escalas utilizadas nessa manifestação artística a autora, mediante a análise musical de quatro peças, encontrou três em modo mixolídio e uma tendendo a ser um modo frígio. Em sua conclusão sobre os aspectos melódicos define as melodias como modais, com repetição de intervalos e notas geralmente em graus conjuntos.

Num segundo estudo sobre as Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste feito por Travassos, os exemplos musicais estão, em sua maioria, na escala mixolídio e mixolídio #4. (Travassos, 1989 : 121)

¹⁵ Para maiores informações sobre modos e escalas consultar Aebersold, Jamey. *Como Improvisar e Tocar Jazz..* New Abany, 1992. Edição em português.

Heraldo do Monte faz uma escolha estética ao utilizar somente a escala de mixolídio #4, que pode ser uma peculiaridade no que ele denomina de sotaque brasileiro. Sabendo-se das origens dos violeiros repentistas é possível compreender melhor o significado da explicação que o guitarrista fornece sobre a música desses tocadores, quando fala que as linhas melódicas desses artistas são quase orientais e estranhas ao resto do país. Essas melodias têm uma grande influência ibérica, que foi durante séculos miscigenada com a cultura árabe (oriental).¹⁶

b) Análise

A improvisação é reduzida a um único acorde que é o D7#11.

Para se entender o conteúdo dessa improvisação foi feita uma amostragem com a transcrição de 54 compassos frente a aproximadamente 140 compassos. O andamento é aproximadamente de 90 bpm, e Heraldo do Monte toca acompanhado de Luís de Monte na guitarra.

Obs. Os compassos serão abreviados com a letra c.

¹⁶ SOLER, Luís. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis : Editora da UFSC, 1995.

Motivo 1 (c.1-3)



Motivo 1.1 (c.3-5)



- Motivo Seqüencial Ascendente, nota lá passa ser dó (3m acima), com resolução na nota lá.

Motivo 1.2 (c.5-9)



- Seqüencial Descendente, arpejo de Bm com resolução na nota ré.

Motivo 1.3 (c.9-13)



- Deslocamento rítmico, frase a duas vozes (Contraponto por imitação).

Observações gerais:

Esta primeira parte do improviso está em 12 compassos, sendo que os primeiros 4 compassos (1-4) formam o antecedente¹⁷ e os compassos (5-8) o conseqüente.¹⁸ Nessa relação existe o movimento harmônico Dominante-Tônica, pois a resolução do compasso 4 é na nota lá (5J) e a resolução do compasso 8 é a nota ré (F).

Motivo 2 (c.13-17)



- Predominam terças sobre a téttrade de D7 com, resolução descendente na nota lá.

¹⁷ Segundo Schoenberg a estruturação do início determina a construção da continuação. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas, perfazendo assim, a primeira metade do período. Para maiores informações ver Schoenberg : 51.

¹⁸ O conseqüente pode ser entendido como a segunda metade do antecedente que pode ser construído com alguma repetição do antecedente. .

Motivo 2.1 (c. 17-21)



- Sequencial 3M acima, resolução na nota ré.

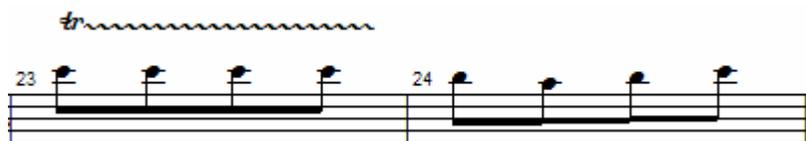
Observações gerais:

Esta segunda parte do improviso está em 8 compassos, nesses relação existe o movimento harmônico Dominante-Tônica, pois a resolução do compasso 16 é na nota lá (5J) e a resolução do compasso 20 é a nota ré (F).

Motivo 3 (c.21-22)



Motivo 3.1 (c.23-24)



- Sequencial em terças acima, isorítmicos.

Motivo 3.2 (c.25-26)



- Isorítmico, descendente em graus conjuntos

Motivo 3.3 (c.26-29)



- Uso de intervalos em terças resolvendo na nota fá#.

Observações gerais:

Motivos isorítmicos, com mudança em graus conjuntos das notas. Resolução F-3M (c.28)

Motivo 4 (c.29-33)



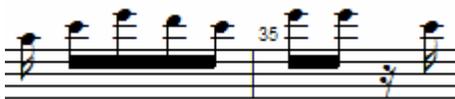
- Repetição literal com resolução na nota ré.

Motivo 4.1 (c.33-34)



- Isorítmico 5J acima.

Motivo 4.2 (c.34-35)



- Isorítmico ascendente.

Motivo 4.3 (c. 35-37)



-Isorítmico

Motivo 4.4 (c.37-41)



- Aumentação e deslocamento rítmico, c.39 e 40 uso de notas repetidas aos pares, resolução na nota ré.

Observações gerais

O motivo 4.4 é o funciona como conseqüente dos motivos anteriores (4,4.1,4.2 e 4.3), resolução mais longa na nota ré (F).

Motivo 5 (c.41-43)



- Ênfase na nota sol#, resolução na nota fá#.

Motivo 5.1 (c.43-45)



- Deslocamento rítmico com mesma notas (c.43), resolução na nota fá#.

Motivo 5.2 (c.45-49)



- Similaridade no uso de ligados, resolução nota si para nota ré

Observações gerais

- Existência de padrões rítmicos (c.43 e 44), o motivo 5.2 funciona como conseqüente dos motivos antecedentes (5 e 5.1), Duas resoluções na nota fá# (3M).

Motivo 6 (c.49-50)



- Repetição da nota dó.

Motivo 6.1 (c.50-51)



- Motivo seqüencial 3M acima.

Motivo 6.2 (c.51-52)



- Motivo seqüencial 3M acima.

Motivo 6.3 (c.52-54)



- Seqüencial 3m acima com aumentação, resolução na nota lá.

Observações gerais

- Motivos isorítmicos e seqüenciais em terças com aumentação no motivo 6.3

Algumas Conclusões

- 1) Grande uso de vibratos imitando os vibratos da voz dos violeiros repentistas.
- 2) Todas as resoluções estão baseadas na téttrade de ré maior com b7 (ré, fá#, lá e dó), sendo que comumente um intervalo de terça precede tais notas finais de resolução.
- 3) Uso de simetria em alguns motivos - 4 compassos antecedentes, 4 compassos conseqüente.
- 4) Uso de padrões rítmicos
- 5) Grande uso de notas repetidas
- 6) Deslocamentos rítmicos com a mesma idéia melódica.
- 7) Predominância de motivos isorítmicos e seqüenciais.

5.1.2) Improvisação sobre o modo Mixolídio

a) Introdução

Heraldo do Monte discorre no vídeo como improvisará sobre esse modo:

“...vou tocar o mixolídio baseado um pouco mais nas Bandas de Pífanos”

Para entender melhor essa linguagem musical, que ele coloca como referência para essa improvisação, buscou-se uma bibliografia que contivesse análises musicais dessa manifestação artística. Foi utilizada a tese “*Banda de Pífanos de Caruaru- Uma análise musical*” de Pedrasse, que define a Banda de Pífanos como:

“...A formação instrumental composta basicamente de pífanos, zabumbas, tarol e outros tambores, sem a participação de outro tipo de instrumento de funções melódico-harmônicas, é comumente chamado de Cabaçal, Zabumba ou Esquenta-mulher..” (Pedrasse, 2002 : 8)

Sobre as escalas e os modos utilizados em amostra musical de sua pesquisa, o autor verificou a ocorrência do modo mixolídio em apenas 21% das peças sendo que 42% eram sobre o modo jônio. Os modos menores ocuparam o restante dessa porcentagem, e serão analisados no item improvisação sobre o modo dórico desta pesquisa.

Possuindo duas linha melódicas devido a existência de dois pífanos, há nas melodias uma relação contrapontística. As duas melodias estão, geralmente, em intervalos de terça maior e menor. (Pedrasse, 2002 :131)

Os movimentos harmônicos estão em sua maioria sobre cadências I-IV, Im-IV, I-V-I e em menor proporção as cadências I-I7-IV, Im-IV-Im e Im-IVm-V-I. (Pedrasse, 2002 :129).

O ritmo tocado pelas bandas são dos mais variados como Frevo, Dobrado, Samba Matuto, Calango, Marcha, Valsa entre outros, sendo que alguns deles possuem uma fusão de mais de um estilo.

A escala musical que o guitarrista utilizará em sua improvisação e a seguinte:



O mixolídio F, 2M, 3M,4J,5J,6M e b7 na tonalidade de ré.

Heraldo do Monte faz uma escolha estética ao utilizar somente a escala de mixolídio, que pode ser entendida como uma peculiaridade na sua maneira de tocar.

b) Análise

A improvisação é reduzida a um único acorde que é o D7.

Para se entender o conteúdo dessa improvisação foi feita uma amostragem com a transcrição de 60 compassos frente a aproximadamente 160 compassos. O andamento é aproximadamente de 120 bpm e Heraldo do Monte toca acompanhado de Luís do Monte na guitarra.

Motivo 1 (c.1-4)



- Repetição literal do mesmo motivo com resolução na nota fá#.

Motivo 1.1 (c.5-8)



- Deslocamento rítmico, resolução na nota lá.

Observações gerais

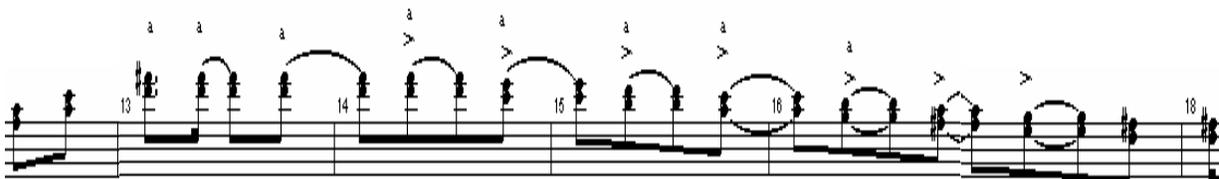
Os motivos estão em 8 compassos divididos em 4 e 4 compassos cada um. O motivo 1 funciona como Antecedente e o motivo 1.1 como conseqüente.

Motivo 2



- Motivo isorítmico em terças “imitando” as linhas de pífanos, resolução nota ré e fá#.

Motivo 2.1 (c.12-18)



- Neste trecho musical a letra a está indicando apogiatura, ou seja, para cada nota que está com essa marcação significa que possui uma apogiatura descendente a nota.

Exemplo: Compasso 13 nota fá# possui uma apogiatura da nota sol para esta nota, e assim sucessivamente dentro da escala de ré mixolídio.

- Motivo com Aumentação do motivo 2, as apogiaturas somadas aos intervalos em terças “imitam” as linhas de pífanos.

Observações Gerais

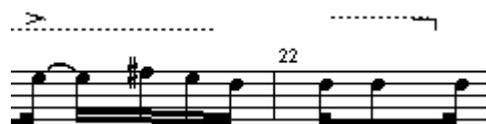
O Motivo 2 e 2.1 possui uma intenção evidente em adaptar a linguagem dos pífanos a guitarra.

Motivo 3 (c.18-21)



- Isorítmico e isoarticulado

Motivo 3.1 (c.21-22)



- Resolução descendente na nota ré.

Observações Gerais

O motivo 3 é o antecedente e o motivo 3.1 conseqüente.

Motivo 4 (c.22-26)



- Motivo seqüencial 3m acima com resolução na nota lá (5J).

Motivo 4.1 (c.26-28)



- Repetição literal dos compassos 23 e 24.

Motivo 4.2 (c.28-30)



- isorítmico com resolução nota si (6M), ré (F).

Observações gerais:

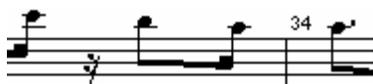
Motivos isorrítmicos com pequena variação nas notas e direções.

Motivo 5 (c.30-33)



- Repetição literal com resolução distinta nota mi (c.31) e nota fá# (c.32)

Motivo 5.1 (c.33-34)



- Resolução na nota lá (5J).

Motivo 5.2 (c.34-36)



- Repetição literal do motivo 5

Motivo 5.3 (c.36-38)



- Resolução descendente, tríade ascendente de ré maior com término na nota fá# (3M).

Observações gerais

Repetição do mesmo motivo diversas vezes, Motivos 5 e 5.2 são Antecedentes e 5.1 e 5.3 consequentes.

Motivo 6 (c.38-43)



- Padrão melódico criado com um intervalo de terça ascendente e quarta descendente.

Motivo 7.1 (c.50-52)



- Deslocamento rítmico e truncado, resolução na nota ré (F).

Observações gerais

O Motivo 7 é antecedente e o 7.1 conseqüente

Motivo 8



- Isorítmico com resolução na nota fá# (3M).

Motivo 8.1 (c.56-60)



- Repetição literal de parte do motivo 8, Aumentação , resolução na nota ré (F)

Observações gerais

O Motivo 8 é antecedente e o 8.1 conseqüente.

Algumas Conclusões

- 1) Uso de intervalos de terças que remetem a linguagem das bandas de pífanos (principalmente com apogiaturas), e da viola nordestina.
- 2) Todas as resoluções estão baseadas na tríade de ré maior (ré, fá#, lá), ênfase nas resoluções na terça (fá#).
- 3) Uso de padrões rítmicos
- 4) Grande uso de notas repetidas
- 5) Deslocamentos rítmicos com a mesma idéia melódica.
- 6) Grande uso de repetições literais.

5.1.3) Improvisação sobre o modo Dórico

a) Introdução

O músico explica que este modo tem um caráter mais “dolente”, cujo sentido será usado em sua improvisação.

A escala dórico utilizado pelo guitarrista segue o modelo abaixo na tonalidade de ré:



É uma escala menor que possui como característica a 3m, 6M e 7m.

Como já citado, os violeiros repentistas e as bandas de pífanos são as referências musicais que, segundo Heraldo do Monte, remetem a uma linguagem nordestina para a improvisação.

Para entender melhor essa improvisação foi realizado um levantamento sobre a relação entre escalas menores dentro dessas manifestações artísticas, e saber se existe algum motivo especial que levou o guitarrista a escolha do modo dórico.

Na música dos violeiros repentistas existem toadas em modo menor como Travassos analisa:

“... Poucos cantadores conhecem rudimentos da teoria musical culta e os aplicam à descrição de seu repertório, referido-se, por exemplo, às melodias que apresentam o III grau formando um intervalo de terça menor com relação à tônica como “toada em menor”. (Travassos, 1989 : 127)

Em uma sextilha cantada em Campina Grande, Lamas identifica o modo frígio na última frase. (Lamas, 1986 : 36)

Na banda de Pífanos de Caruaru, Pedrasse identifica o modo menor em 51% das músicas de sua amostra analisada. Subdividindo-se em 21% no modo dórico, 15% no modo menor harmônico, 10% no modo menor natural e 5% no modo menor melódico. (Pedrasse, 2002 : 125)

Num estudo sobre As Estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira Ermelinda A. Paz, cita que o pesquisador Baptista Siqueira define a utilização dos seguintes modos menores no Nordeste: o frígio, dórico e modo misto menor (mescla de frígio e dórico). (Paz, 1994 : 23)

Heraldo do Monte faz uma escolha estética ao utilizar somente o modo dórico, que pode ser entendido como uma possível intenção para personalizar a sua maneira de tocar.

b) Análise

A improvisação é reduzida a um único acorde que é o Dm7.

A amostra suficiente para se entender o conteúdo dessa improvisação foi feita com a transcrição de 55 compassos. O andamento é aproximadamente de 55 bpm, e Heraldo do Monte toca acompanhado de Luís de Monte na guitarra. Nota-se que o andamento é bem mais lento se comparado as duas improvisações anteriores, o que possivelmente possa explicar o sentido “dolente” caracterizado pelo músico.

Motivo 1 (c.1-3)



- Seqüencial, começo e término na nota lá (5J) em oitavas diferentes.

Motivo 2 (c.3-7)



- Repetição Literal com uma nota modificada, resolução na nota lá (5J).

Motivo 2.1 (c.7-11)



- Isorítmico seqüencial, primeira resolução na nota fá (3m) e Segunda resolução na nota ré (F)

Motivo 2.2 (c.11-15)



- Seqüencial e Mutação, resoluo na nota f (3m).

Observações gerais

Mesma idéia motiva seqüencial com algumas mudanças.

Motivo 3 (c.15-17)



- Motivo com estrutura em intervalos de sextas.

Motivo 3.1 (c.17-19)



- Isorítmico com deslocamento de notas.

Observações gerais

O motivo 3 é o antecedente e o motivo 3.1 o conseqüente.

Motivo 4 (c.19-21)



- Contraponto por imitação em oitavas diferentes (c.20) com pequena variação rítmica no c. 21.

Motivo 4.1 (c.21-23)



- Movimento ascendente e descendente devido como desenvolvimento dos contrapontos do motivo 4, resolução na nota fá (3m).

Motivo 4.2 (c.23-25)



- Contraponto por imitação com variação seqüencial.

Motivo 4.3 (c.25-27)



- Resolução descendente na nota ré (F).

Observações gerais

O motivo 4 e seus desenvolvimentos estão baseados em contrapontos, em sua maioria, por imitação onde a nota mais aguda do primeiro tempo funciona como uma voz independente.

Nota-se ainda a alternância entre Antecedente (4 e 4.2) e Conseqüente (4.1 e 4.3).

Motivo 5 (c.27-29)



- Resolução na nota fá (3m).

Motivo 5.1 (c.29-31)



- Sequencial deslocado com resolução na nota fá (3m).

Observações gerais

O motivo 5 é o antecedente e o motivo 5.1 o conseqüente.

Motivo 6 (c. 31-32)



- Estrutura motívica em terças.

Motivo 6.1 (c. 32-33)



- Isorítmico com pequena variação melódica.

Motivo 6.2 (c.33-35)



- Intervalos de sextas e utilização de uma técnica típica da viola nordestina no compasso 34, resolução na nota fá e ré (3m e F).

Observações gerais

É possível interpretar o motivo 6 com seus desenvolvimentos como uma mistura da linguagem dos pífanos (terças e sextas) e da viola (que possui no intervalo de terça e sexta uma caracterização de sua linguagem).

Motivo 7 (c.35-37)



- Resolução na nota lá (5J).

Motivo 7.1 (c.37-39)



- Seqüencial deslocado com resolução na nota fá (3m).

Observações gerais

O motivo 7 é antecedente e o 7.1 o conseqüente

Motivo 8 (c.39-41)



- Padrão melódico seqüencial.

Motivo 8.1 (41-43)



- Resolução descendente na nota ré (F).

Motivo 9 (c.43-45)



- Motivo em terças com resolução na nota fá (3m) e lá (5J).

Motivo 9.1 (c.45-47)



- Ênfase e resolução na nota fá (3m).

Motivo 10 (c. 48-49)



- Resolução na nota fá (3m)

Motivo 10.1 (c.49-51)



- Seqüencial deslocado com resolução na nota ré (F).

Motivo 10.2 (c.51-53)



- Contraponto usando inversão do c.51 no segundo tempo do c.52, resolução na nota lá (5J).

Motivo 10.3 (c.53-55)



- Contraponto, uso de inversão no c.54, resolução na nota lá (5J).

Observações gerais

O motivo 10.2 é antecedente e o motivo 10.3 o conseqüente.

Algumas Conclusões

- 1) Uso de frases contrapontísticas
- 2) Uso de estruturas em terças e sextas.
- 3) Todas as resoluções estão baseadas na tríade de ré menor (ré, fá, lá).
- 4) Uso de padrões rítmicos
- 5) Grande uso de notas repetidas
- 6) Deslocamentos rítmicos com a mesma idéia melódica.

5.1.4) Conclusões sobre as estruturas Rítmicas, Acentos, Ornamentos e Articulações nas três improvisações

a) Estruturas Rítmicas

A rítmica das três improvisações analisadas, além de possuírem elementos em comum, consiste num dos fatores que caracterizam o sotaque brasileiro proposto pelo músico.

As improvisações estão sobre o ritmo de baião verificado nas levadas de guitarra tocada por Luís do Monte que acompanha Heraldo do Monte.

Segundo Faria o ritmo baião possui uma célula rítmica básica (Ex.1) que quando tocada na guitarra ou violão pode ser variada. (o mesmo autor escreve variações para base do baião no capítulo “Baião” de seu livro).

Ex.1 (Faria, 1995 : 121)



A linha rítmica da nota ré corresponde aos dedos 1,2 e 3 da mão direita.

A linha com a nota sol corresponde ao polegar da mão direita. Este modelo pode ser usado com qualquer acorde.

O ritmo das linhas melódicas são bem variados e encontram-se como subdivisões da semicolcheia, o agrupamento aqui realizado é apenas uma pequena amostra desses elementos.

Para facilitar a escrita usou-se as abreviações: Impro I (Improvisação no mixo#4), Impro II (Improvisação no mixolídio) e Impro III (Improvisação no dórico).

As estruturas rítmicas foram analisadas dentro do compasso de 2/4 no conjunto do primeiro com o segundo tempo. Segue-se alguns s conjuntos rítmicos importantes utilizados.

- 1) Duas síncopas com ou sem ligados e pausas. Impro I (c. 7); Impro II (c.24, 28, 37, 58); Impro III (c.12, 16, 18).
- 2) Uma síncopa com 2 colcheias com ou sem ligados e pausas. Impro I (c.2, 6); Impro II (c.1, 2, 3, 6, 7, 18, 19, 20)
- 3) Variações com semicolcheias, colcheias pontuadas com semicolcheia, colcheias são usadas em praticamente todas as improvisações.

b) Acentos, Ornamentos e Articulações

Esses três tópicos possuem importância fundamental para se compreender o sotaque brasileiro proposto por Heraldo do Monte.

Os acentos podem ser verificados de diferentes maneiras - Impro I (c. 1, 9, 13, 22, 23, 24, 25, 38); Impro II (c.1, 2, 3, 9, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 40, 41, 42, 58, 59).; Impro III (c.34, 40, 44, 46).

Os Ornamentos e Articulações são caracterizados como vibratos, apogiaturas, ligaduras e podem ser verificados em: Impro I (c.1 , 8, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 38, 39); Impro II (c. 1, 3, 5, 6, 13, 14, 15, 16, 17, 30, 31, 32, 45, 47, 48); Impro III (c. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 28, 34, 40).

5.2) Vim de Santana

Música gravada pelo grupo Quarteto Novo¹⁹ no único disco do grupo intitulado *Quarteto novo* (selo Odeon, 1967).

Essa música é uma composição do músico Théo de Barros, baixista e violonista do grupo, a duração é de 5 minutos e 13 segundos. O estilo da composição é um baião²⁰, e consiste na única faixa do disco em que Heraldo do Monte improvisa na guitarra.

A música possui diferentes tempos e andamentos, a transcrição e análise se concentrou apenas no improviso de guitarra.

O método La Rue foi usado em linhas gerais para discriminação dos elementos (SMHRG), não havendo separação entre as dimensões. O método de Coker não foi usado pelo fato da análise motívica ter fornecido suporte adequado aos objetivos da análise.

a) Som e Growth: Sobre a instrumentação e músicos participantes nesta faixa temos:

Flauta e Piano – Hermeto Paschoal

Guitarra e Viola – Heraldo do Monte

Baixo e Violão – Théo de Barros

Bateria – Airto Moreira

Este improviso possui grande variações de dinâmica e articulação. Do compasso 1 ao 25 temos apenas melodias simples (single notes), do compasso 25 ao 30 temos duas

¹⁹ Sobre a formação e importância do grupo Quarteto Novo consultar Cap. 3.

²⁰ Sobre a origem e aspectos musicais do baião consultar a música Forrozin dessa dissertação.

linhas melódicas simultâneas. Do compasso 34 ao 45 temos improvisação com 2 notas em bloco. Do compasso 49 até o final de solo temos improvisação com acordes de 3 notas. Essas variações de textura com esta estruturação variada de densidade de notas garantem a variação de dinâmica.

A articulação tem grande destaque nas acentuações dos compassos 16 a 19, 20 a 23, 49 a 51, 52 a 63.

b) Harmonia: Apesar da progressão harmônica utilizada ser Gm7 e C7, que tem como funções IIm7 e V7, cadência comum na música popular. (Freitas, 1995 : 107)

O improviso soa como estivesse construído em modo menor dórico, subentende-se que o guitarrista utilizou-se o Gm7 como referência tonal – escalar.

c) Melodia: O improviso está construído sobre a escala de Gm dórico. Há o grande uso de recursos rítmicos como deslocamento de notas, repetição de notas, uso de corda solta na guitarra como segunda voz, uso de intervalos com duas notas e acordes, com a intenção de se criar variações. Existe uma grande influência da música dos violeiros repentistas como o vibrato da voz e uso de cordas soltas adaptados para guitarra.

As resoluções, em sua maioria, estão na tríade dos acordes de Gm7 e C7. Temos maior utilização de motivos seqüenciais, deslocados e isorítmicos e com repetição literal.

Motivo 1 (c.1-3)



- Início em anacruse, arpejo de Gm9 com resolução na nota sol (F).

Motivo 1.1 (c.3-5)



- Motivo isorítmico com resolução na nota ré (5J)

Motivo 1.2 (c.5-7)



- Repetição modificada (c.5), isorítmico seqüencial (c.6), resolução na nota ré (5J).

Motivo 1.3 (c.7-9)



- Deslocado e aumentado, resolução na nota lá (9M)

Observações gerais

Os Motivos 1, 1.1 e 1.3 são os antecedentes e o motivo 1.3 o conseqüente.

Motivo 2 (c.9-10)



- Ascendente em graus conjuntos

Motivo 2.1 (11-13)



- Repetição literal com ênfase na nota ré.

Motivo 2.2 (14-15)



- Isorítmico, padrão melódico descendente sobre graus conjuntos.

Motivo 2.3 (16-19)



- Notas deslocadas, isorítmico ênfase na nota ré, uso de vibrato imitando o vibrato dos violeiros repentistas.

Motivo 2.4 (c.20-23)



- Seqüencial ascendente, resolução na nota ré (5J).

Observações gerais

Grande uso de repetição rítmica e de notas. Uso do vibrato.

Motivo 3 (c.23-27)



- Motivo deslocado (notas do e sib) com pedal na nota sol (tocada solta na guitarra), possui uma característica contapontística e polirítmica, esta técnica é muito utilizada pelos violeiros repentistas.

Motivo 3.1 (c.27-28)



- Motivo deslocado sequencial, repetição do pedal na nota sol.

Motivo 3.2 (c.28-29)



- Motivo deslocado, repetição do pedal na nota sol.

Motivo 3.3 (c.29-31)



- Deslocado truncado, repetição do pedal na nota sol, resolução na nota sol (F).

Observações gerais:

Esse motivo possui um caráter polirítmico, seqüencial e deslocado. Baseado na técnica de tocar a viola nordestina, que ao ser transposto para a guitarra é de difícil execução. (A técnica usada na mão direita é a combinação de dedos com palheta)

Motivo 4 (c.31-33)



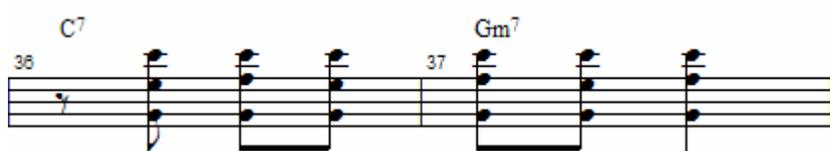
- Motivo com ênfase nas notas repetidas e seus deslocamentos.

Motivo 5 (c.34-35)



- Motivo com estruturas em sextas.

Motivo 5.1 (c.36-37)



- Estrutura em sextas e quintas seguindo um padrão descendente.

Motivo 5.2 (c.38-39)



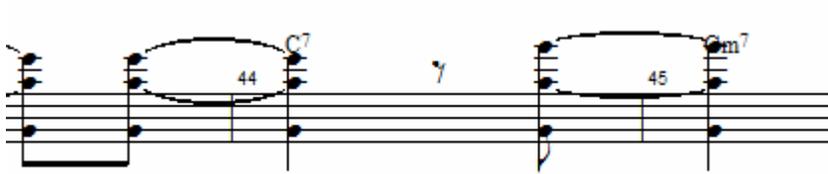
- Isorítmico seqüencial

Motivo 5.3 (c.40-43)



- Motivo estendido isorítmico, o n.1 corresponde a corda mi aguda solta.

Motivo 5.4 (c.43-45)



- Repetição literal

Observações gerais

Motivo intervalar que segue um padrão melódico, devido velocidade da música ser alta funciona como uma efetiva variação rítmica.

Motivo 6 (c.46-47)



- Deslocado com resolução em notas do acorde de Gm9, que possui uma 2M nas duas notas superiores criando um efeito harmônico.

Motivo 7 (c.48-49)



- Acordes tocados com palheta, com repetição do acorde (c.49) para conseguir um efeito rítmico.

Motivo 7.1 (c.50-51)



- Sequencial descendente, os acordes em staccato auxiliam como recurso rítmico.

Observações gerais

Os acordes tocados possuem mais um recurso de variação rítmica do que harmônico. O motivo 7 é o antecedente e o 7.1 o conseqüente.

Motivo 8 (52-55)



- Isorítmico com resolução truncada.

Motivo 9 (55-57)



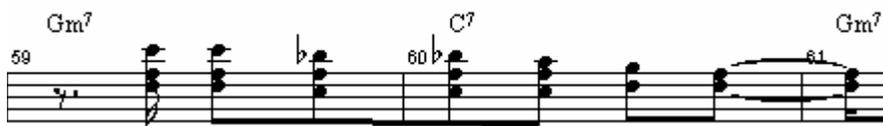
- Repetição rítmica e de acordes.

Motivo 9.1 (57-58)



- Repetição deslocada.

Motivo 10 (c.59-61)



- Isorítmico descendente.

Motivo 10.1 (c.61-63)



- Motivo seqüencial isorítmico com resolução antecipada.

d) Ritmo: O andamento da música durante o improviso é aproximadamente 135 bpm.

Existe uma grande precisão rítmica frente ao andamento rápido. Grande variação de células rítmicas. Deslocamentos feitos através de ligaduras entre as síncopas.

5.3) Forrozin

Esta composição de Heraldo do Monte se encontra no seu disco *Heraldo do Monte*, gravado em maio e agosto de 1980 pelo selo Eldorado. É a primeira faixa do disco, e possui 4 minutos e 50 segundos de duração. Consiste em uma composição instrumental que em seu nome já sugere a sua referência, o Forró.

5.3.1) Forró

O termo Forró de acordo com as próprias letras das músicas, indica o lugar onde acontece a diversão. As composições "Forró de Zé Antão" e "Forró de Mané Vito" de Zé Dantas, em parceria com Luiz Gonzaga, deixam evidente este significado. Há algum tempo, o termo forró ganhou uma amplitude maior passando a ser algo mais genérico, no qual estaria contida uma variedade de ritmos e fusões musicais, tais como o xaxado, o rojão, a toada, o carimbó, o merengue, o baião, o xote, entre outros.²¹

Em entrevista, o sanfoneiro Dominginhos define o Forró segundo sua experiência:

"O Forró é um derivado do Baião. E foi também Luiz Gonzaga que fez a gente saber o que era o Forró. E, ele próprio depois que ele passou a falar muito em Forró, e a tocar Forró, ele deixou o Baião de lado. Porque o Baião tem uma batida mais quadrada e o Forró tem mais tempero só que o Forró que tá se tocando atualmente é um Forró mais ...virado mais pra lambada, uma coisa assim mais sambada, um pouco diferente. Eu acho que é o Forró dos anos 60, na época que às vezes alguns artistas daquela época cismavam de gravar um Baião, e faziam com essa pancada que tem que as bandas estão fazendo agora, entendeu ? Com esse "molho" aí, o Baião dos anos 60 (CERTO) então agora o Forró passou a ser exclusivamente um derivado do Baião, por causa exatamente da pancada, que nós chamamos no meio musical de "quadrada", ela não tem

²¹ www.recife.pe.gov.br/especiais/bricantes

muito molho o Baião, entendeu? É mais então pouca gente está tocando Baião porque nem sabe o que é Baião na realidade, certo? (ISSO) E nem sabe o que é Forró, porque nem sabe nem a batida direito do Forró." ²²

Sobre a origem do Baião, o pesquisador Tinhorão define:

“...O ritmo do baião nordestino, transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 1940, graças ao trabalho de estilização do acordeonista pernambucano Luís Gonzaga e do advogado cearense Humberto Teixeira.....tem sua origem num tipo de batida à viola denominado exatamente de baião.” (Tinhorão, 1974 : 209).

Tinhorão cita a folclorista Marisa Lira que define o baião como o ritmo da viola sertaneja. Tocar baião no Ceará, Pernambuco e Paraíba significa marar(pontear) na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou pelepas.

Cascudo diz que após 1946 com a divulgação do baião nas estações de rádio do Rio de Janeiro pelo sanfoneiro pernambucano Luís Gonzaga, o baião foi modificado devido a influência (inconsciente) dos sambas e das congas cubanas. E mesmo com sua divulgação nacional, ainda conservou células rítmicas e melódicas visíveis dos côcos.

Cascudo cita algumas características melódicas do baião (tocado no sertão e nos centros urbanos) definidas pelo maestro Guerra-Peixe: escala de dó a dó com todos os graus naturais, apenas o sétimo grau abaixado (sib), as vezes com o quarto grau aumentado (fá#), com qualquer mistura desses dois modos e quando em modo menor, dentro da escala menor natural raramente com o sexto grau maior. Sobre os aspectos rítmicos das melodias: semicolcheia, semínima, e mínima prolongada no compasso de dois por quatro. As progressões harmônicas no modo maior, mais comuns são: I, V, IV graus em ordem

²² www.geocities.com/Vienna/Studio/3006/pesquisa

variável; I, II graus com a terça do acorde alterada (fá#) ; modo menor I, IV grau com a terça alterada (fá#). (Cascudo, 1962 : 97).

Sobre a composição Forrozin de Heraldo do Monte temos uma referência escrita por Mello²³:

“...Dois dos temas (do disco) foram, inclusive, feitos para o Festival: Forrozin e Alienadinho. Enquanto este (Forrozin), existe a intenção proposital de evitar o esquema harmônico da música nordestina, que segundo Heraldo “ o pessoal ia ficar pensando que a gente só sabia música de um acorde só”, Forrozin é bem um retrato da música instrumental brasileira gerada pelo som dos violeiros do Nordeste...”

A transcrição e análise foi concentrada no tema da música tendo como um dos objetivos possibilitar uma compreensão da composição instrumental do guitarrista Heraldo do Monte.

²³ MELLO, Zuza H. Texto do encarte do disco “Heraldo do Monte”, gravado em setembro de 1980 pelo selo Eldorado.

5.3.2) Grande Dimensão

Para se obter uma visão abrangente das partes da música *Forrozin* segue o quadro abaixo:

Melodia	Impro Guitarra	Impro Flauta	Melodia
---------	----------------	--------------	---------

- 1) Melodia (c.1-88)
- 2) Improviso de Guitarra (c. 88-146)
- 3) Improviso de Flauta (c. 146-319)
- 4) Melodia (c. 319-409)

a) Som e Growth: A instrumentação e os músicos que participam da faixa são:

Guitarra : Heraldo do Monte

Flauta: Hermeto Paschoal

Violão: Edson José Alves

Baixo: Cláudio Bertrami

Bateria: Dirceu

Percussão: Ubiraci

A instrumentação básica é constituída da guitarra, baixo e bateria, a flauta só é tocada nas improvisações os outros instrumentos estão ao fundo da música.

A melodia é tocada junto a acordes na guitarra, que em sua maioria não possuem a fundamental, prática usada em muitos trios de jazz.

A dinâmica dos instrumentos na melodia está sempre igual não havendo momentos com grande contraste de volume.

Na Coda há um aumento de volume devido a uma maior densidade de notas.

Na parte B tem-se o uso de cordas soltas na guitarra, o que consiste numa transposição de uma idiosincrasia da viola para a guitarra, o que denota claramente a influência dos violeiros repentistas, este recurso está também na improvisação conjunta da flauta e guitarra.

A acentuação da melodia é realizada com o suporte de convenções rítmicas conjunta de bateria, baixo e guitarra (c.23-24;31-32;39-40)

b) Melodia : O contorno melódico está baseado nos arpejos dos acordes (Parte A), sendo estes antecipados em bloco (c.1-2). A linha melódica da parte B é construída baseada na repetição de notas.

A melodia está , em sua maioria, na escala de Gm dórico.

c) Harmonia: A música está baseado no centro tonal de Gm7, o que caracteriza um tom menor dórico.

d) Ritmo: O ritmo da música é o baião e a levada da bateria está próxima ao ritmo de Baião para bateria (Rocca,1986 : 62)



A nota dó representa a caixa (no aro), nota lá o surdo e nota ré o bumbo.

Nota-se que na gravação, devido ao andamento muito rápido da música (180bpm), esta levada é simplificada. Ainda temos o uso do chimbau aberto no contratempo dos dois tempos de cada compasso, e o uso do triângulo.

A rítmica da melodia, em grande parte da composição, é formada pelo conjunto de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e colcheia-colcheia. (c.1.)

5.3.3) Médias e Pequenas Dimensões

O motivo de se conciliar médias e pequenas dimensões nesta análise teve como finalidade evitar redundâncias.

a) Som: A tessitura usada na melodia está entre o do1 e do3. Nas partes A e B a densidade do som se alterna nas partes melódicas apenas com notas (Exemplo c.1) e notas sustentadas por acordes antecipados (c.2)

Na parte C existe uma preparação para os improvisos, feitas apenas com acordes. A

coda é toda sustentada por acordes em trocas muito rápidas devido ao andamento.

b) Harmonia

A música está na tonalidade de Gm7, sendo este acorde o Im7. As funções harmônicas dos outros acordes da música estão ligadas a essa tonalidade menor. (Freitas , 1995 : 37 e 38)

Seguem-se na tabela os acordes da música e suas respectivas funções:

Acorde	Função Harmônica
Gm7	Im7
Ebmaj7	bVIMaj7
Bbmaj7	bIIIMaj7
Abmaj7	bIIMaj7
C7	V7/bVIIIMaj7
D7#5	V7/Im7
Em7(b5)	IIIm7(b5)/Vm7
A7	V7/Vm7
Dm7	Vm7
Fmaj7	bVIIIMaj7
Db7	SubV7/IVm7
Cm7	IVm7
Am7(b5)	IIIm7(b5)/Im7
Gm/F	Im/7
Ab713b9	SubV7/Im7

O acorde Abmaj7 funciona como subdominante substituindo o acorde de Cm7. (Freitas , 1995 : 40-41). O Acorde Fmaj7 é o sétimo grau da escala menor melódica. (Freitas , 1995 : 38).

Fica mais fácil compreender o comentário de Heraldo do Monte na contracapa de seu disco, sobre a intenção consciente de evitar o esquema harmônico da música nordestina nesta composição. Essas progressões harmônicas estariam muito mais próximas das harmonias do Jazz e da Bossa Nova devido a ocorrência de acordes SubV7 e de progressões IIm-V7.

c) Melodia

Para análise melódica seguiu-se a metodologia de análise motivica realizadas nas outras análises. A música está dividida em 4 partes: A (c.1-24); B (c.25-40); C (c.41-48) e D (52-56) Esta composição possui características peculiares na estruturação de seus motivos.

Parte A (c.1-24)

Motivo 1 (c.1-2)



- Motivo com resolução na tríade de Gm com primeira inversão antecipada.

Motivo 1.1 (2-4)



- Motivo aumentado, isorítmico nos compassos (1e 3), com resolução antecipada na 7M e 3M do acorde de Abmaj7.

Motivo 1.2 (c.4-6)



- Motivo isorítmico seqüencial com aumentação no final , antecipação de cada acorde do compasso 6.

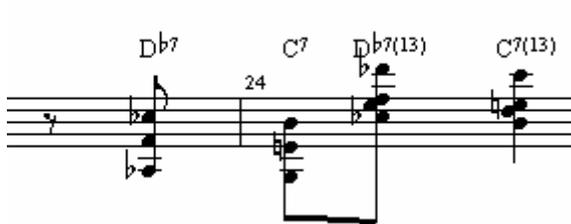
Compassos 9 a 16

- Foi usado a repetição literal do motivo 1 e seus desenvolvimentos adaptados seqüencialmente a tonalidade de Dm7. (A seqüência harmônica segue essa repetição adaptada).

Compassos 17 a 23

- Repetição literal do motivo 1 e seus desenvolvimentos.

Compassos 23 e 24



- Este motivo seria uma preparação para a parte B da música.

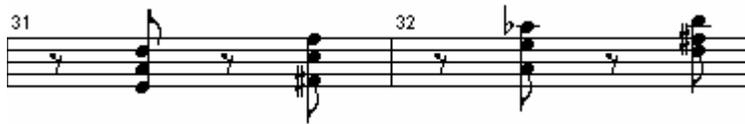
Parte B (c.25-40)

Motivo 1 (c.25-26)



- Motivo criado a partir da corda sol da guitarra solta (remetendo ao som da viola nordestina). Este Motivo é repetido nos c.27-28, 29-30.

Motivo 2 (c.31-32)



- Uso de acordes paralelos como preparação para repetição do motivo 1.

Compassos 33 a 38

Repetição literal do motivo 1.

Motivo 3 (c.39 e 40)



- Acordes paralelos introduzindo a parte C.

Parte C (c.41-48)

Motivo 1 (c.41-44)



- Repetição literal desse acorde de Gm quartal nos compassos 42, 43, e 44.

Motivo 2 (c.44-48)



- Repetição literal desse acorde Ab7 13b9 nos compassos 46, 47 e 48.

Parte D (52-56)

Esta parte é a coda que é formada apenas por acordes, temos um efeito rítmico muito mais evidente que harmônico devido a velocidade da música.

d) Ritmo: Podemos caracterizar parte C da música com baixa intensidade rítmica, as

partes A e B com média intensidade e a coda com Alta intensidade rítmica.

e) Growth: A forma da música na gravação é ABABC-Improvisos-ABCA Coda

Comentário sobre a improvisação

A improvisação dessa música não foi transcrita pelo fato de já ter sido realizada nessa pesquisa uma transcrição e análise similar (modo dórico). O improviso de guitarra está sobre um único de acorde (Gm7) e o modo utilizado é o dórico. Heraldo do Monte usa técnicas adaptadas da viola nordestina como uso de cordas soltas e estruturas em terças. Há também o uso de acordes com grandes variações rítmicas.

A improvisação da flauta possui grande uso de notas percussivas e repetidas, o modo utilizado é o dórico. No meio para o final deste, a guitarra entra, as vezes acompanhando o improviso, e outras vezes, fazendo frases contrapontísticas.

A parte do improviso de flauta em que a guitarra toca junto possui certas estruturas que remetem aos violeiros repentistas devido ao uso de terças, frases com antecedente e conseqüente que muitas vezes parecem estar em confronto.

5.4) Caboclo Elétrico

Esta composição de Heraldo do Monte se encontra no seu disco *Cordas Vivas*, gravado em novembro de 1982 pelo selo Som da Gente. É a primeira faixa do disco, e possui 5 minutos e 44 segundos de duração. Consiste em uma composição instrumental que em seu nome já sugere sua referência, a música dos Caboclinhos.

5.4.1) Caboclinho

O caboclinho ou, cabocolinho é um dos mais antigos bailados populares do Brasil, é também um dos mais importantes componentes folclóricos de Pernambuco, constituindo-se em uma das grandes atrações do Carnaval de Recife. Segundo alguns pesquisadores, este folguedo teria nascido como Auto, elaborado pelos jesuítas, como propósito de catequizar os índios pernambucanos. Essas “tribos”, que se pronunciam como representantes de seus antepassados improvisam músicas e loas (estrofe declamada), dançando, fazem uma representação coreográfica de ritos que simulam as colheitas, caçadas e principalmente as batalhas, em um constante “espírito de guerra”, dos antigos agrupamentos indígenas, contra os conquistadores, os colonizadores europeus.” (Saldanha, 2001 : 37)

A instrumentação desses grupos é composta por apitos de bambu e também de metal, preácas (arco-e-flecha), dois caraxás (antigo maracás) que são uma espécie de ganzá ou chocalho, o tarol que é uma caixa-clara, pequena caixa usada nas bandas de música e orquestras, o surdo que nos caboclinhos é tocado com a maçaneta para percutir na membrana e com o bacalhau (vareta) para percutir no metal do instrumento e inúbia que consiste num superflautim construído de latão.

Sobre a parte musical as melodias tocadas são modais, esclavas no dinamismo da rítmica, sendo sempre em andamento vivo (144-166 bpm). (Peixe, 1991 : 107)

5.4.2) Grandes dimensões

Foi transcrito e analisado a melodia e uma amostra significativa do improviso.

a) Som e Growth: A instrumentação usada na música consiste em dois violões de aço (ambos gravados por Heraldo do Monte), flauta (Hermeto Paschoal) e a seção rítmica com zabumba e triângulo (sem os créditos no encarte).

A forma da música segue a tabela abaixo, os compassos estão entre parênteses:

Introdução (1-8)	Melodia (8-59)	Ponte com percussão (60-73)	Improviso (74-266)	Melodia (266-317)	Improviso até fade out. (317--)
---------------------	-------------------	-----------------------------------	-----------------------	----------------------	---------------------------------------

A Introdução é tocada apenas pelos instrumentos de percussão e o violão fazendo uma levada de cabocolinho bem percussiva. Na melodia existe a dobra do tema entre violão e flauta, sendo que existe outro violão fazendo contrapontos percussivos e melódicos, a levada dos instrumentos de percussão permanece igual da introdução.

A ponte percussiva segue com a mesma levada rítmica. O improviso possui uma característica bem peculiar, dois violões improvisam simultaneamente dialogando com perguntas e respostas ou contrapontisticamente.

b) Melodia: A melodia está construída sobre cada modo dórico do acorde que ela se encontra. A improvisação está sob o acorde de Am7 que possui a função de Im7 baseado no modo dórico. Na parte A existe recorrência temática do acorde de Am para Cm, repetindo-se na parte B.

As partes A e B possuem maior densidade de notas que a parte C, com notas longas (mínimas ligadas).

c) Harmonia: A harmonia desta música é formada somente por acordes menores e possui mais de um centro tonal em sua melodia.

d) Ritmo: O andamento da música é rápido, aproximadamente 140 bpm.

Os ritmos dos instrumentos do Caboclinho transcritos por Rocca²⁴ são:

Sendo que:

n.1 - Caixa

n.2 - Ganzás

n.3 – Maracá

n.4 – Surdo

n.5 – Zabumba

²⁴ ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro : Escola Brasileira de Música, 1986.

5.4.2) Médias e Pequenas Dimensões

a) Som

A tessitura usada na melodia vai no mi² ao sib³, na improvisação esta tessitura é ampliada tanto nas notas graves como agudas.

A articulação do improviso possui recursos importantes como o uso de trêmolos (vibratos) imitando os melismas dos violeiros repentistas (c.79-80;149) , e o uso de ligados próximos a linguagem da banda de pífanos (c.135-140)

b) Harmonia

Existe uma peculiaridade da composição na relação harmonia e melodia. Nos compassos 15-18, 25-28, 35-36,39-40, 43, a melodia fica a uma distância de uma 9M em relação à tônica dos acordes menores.

Apesar da música possuir o acorde de Am7 como um possível centro tonal, foi possível identificar as seguintes relações²⁵ entre os acordes. Para a análise harmônica subdividiu-se a música em 2 partes Parte A e Parte B e C.

A parte A da música possui a relação harmônica seguinte : Am7 – Cm7 –Bm7, a parte B e C Am7 – G#m7 –F#m7 e F#m6.

²⁵ W EISKOPF,W.. Essas relações foram interpretadas dessa maneira como uma via para tentar entender a progressão dos acordes dessa música, tem como embasamento a bibliografia acima, onde o autor analisa a existência de relações em terças entre os acordes de algumas composições do saxofonista John Coltrane.

Se compararmos a parte A com a B e C teríamos a correspondência abaixo:

Am7 (A) – F#m7 ou (6) (B e C)

Cm7 (A) – Am7 (B e C)

Bm7 (A) – G#m7 (B e C)

O intervalo que separa estas harmonias é uma 6M Ascendente ou uma 3m descendente.

Ainda temos similaridades nos compassos 24-25 Cm7-Bm7 e 34-35 Am7-G#m7. A resolução nos dois casos seguem a melodia, e estão no intervalo de 2m descendente.

c) Melodia

A melodia está dobrada em uníssono com flauta.

A melodia que compreende os compassos 8 a 59 foi subdividida em 3 partes Parte A (c. 8-18), B (c. 28-35) e C (35-59) para facilitar o agrupamento dos motivos.

c1) Tema

Parte A

Motivo 1 (c.8-10)

Am7



- Motivo sobre a téttrade de Am7 com 9 com resolução na nota mi (5J).

Motivo 1.1 (10-12)

Am7



- Repetição literal com resolução diferente na nota sol (b7).

Motivo 1.2 (12-18)

obs. compasso 15 a 18 possuem a mesma nota



Am7

- Aumentação com resolução na nota si (9M).

Compassos 18 a 28

- Transposição dos mesmos motivos para a tonalidade de Cm7, com uma única diferença a resolução no compasso 25 tem uma mudança harmônica para Bm7. Possivelmente esta mudança ocorreu para permitir que a melodia continuasse a ser uma 9M em relação a harmonia. (similar no compasso 15).

Parte B (Harmonia Am7, G#m7 (9)), (c.28-42)

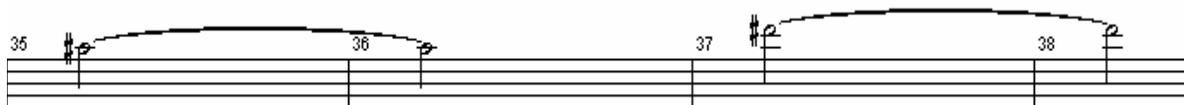
C.28-34, Harmonia Am7

- Repetição igual do motivo 1 com seus desenvolvimentos da Parte A, com uma única diferença a resolução no compasso 35 tem uma mudança harmônica para G#m7(9). Possivelmente esta mudança ocorreu para permitir que a melodia continuasse a ser uma 9M em relação a harmonia.

C.35-42,

Motivo 1

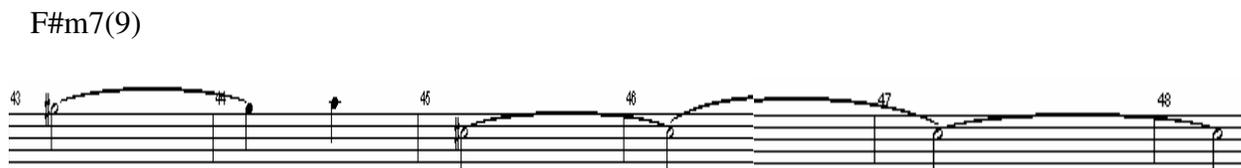
G#m7(9)



- O motivo está baseado na nota la# (9M) do acorde que muda para a nota ré # (5J). Os compassos 39-42 são iguais ao 35-38.

Parte C (Harmonia F#m7, F#m6), (c.43-59)

Motivo 1 c.43-48



- Motivo sequencial aumentado em relação ao motivo 1 (c.35-38), mantém relação simétrica da melodia em relação a harmonia com adição da 3m (9M- 3m -5J).

C.55-58, Harmonia F#m6

Harmonia muda em função da melodia que é a nota ré (6M).

Observações Gerais

Sobre os aspectos rítmicos temos um violão gravado executando uma rítmica igual a rítmica da caixa dos caboclinhos.²⁶ Sobre a melodia predominam colcheias, semínimas e mínimas.

²⁶ Verificar na pg. 109.

c2) Improviso

Para se obter uma amostra significativa da improvisação foram transcritos 88 compassos.

A harmonia está sob o acorde de Am7 que possui a função de Im7 baseado na escala dórico.

O improviso possui dois violões gravados por Heraldo do Monte que no início funcionam como complementação (melhor especificado na análise), e depois possuem caráter contrapontístico. A transcrição analisada é do violão 1 (que funciona como a voz principal), e só em alguns trechos, que se julgou necessário, foi transcrito o violão 2 (segunda voz).

Foi apontado alguns pontos em comum neste improviso:

- As resoluções estão em sua maioria nas notas mi (5J) e do (3m).
- Uso de vibratos, e frases em terças remetendo a viola nordestina e as bandas de pífanos.
- Grande uso de repetições literais.
- Uso de padrões melódicos
- Predominância de motivos isorítmicos
- Recurso de Antecedente e Conseqüente bastante utilizado.

Motivo 1 (c.74-75)



- Tríade de lá menor com resolução na nota mi (5J).

Motivo 1.1 (c.76-78)



- Inversão, o n.2 corresponde ao violão 2 que toca um motivo seqüencial.

Observações gerais

O motivo 1 é o antecedente e o motivo 1.1 o conseqüente.

Motivo 2 (c.78-80)



- Ênfase na nota sol (b7), resolução na nota mi (5J).

Motivo 2.1 (c.81-82)



- Violão 2, Isorítmico

Motivo 3 (c.82-86)



- Padrão melódico ascendente com resolução na nota si (9M).

Motivo 3.1 (c.87-92)



- Padrão melódico ascendente com resolução nas notas dó (3m) e mi (5J). A letra a significa arrastar a palheta nas cordas.

Motivo 4 (c. 93-94)



- Movimento descendente com resolução na nota dó (3m).

Motivo 4.1 (c.95-98)



- Inversão deslocada com resolução na nota dó (3m).

Motivo 4.2 (c.99-102)

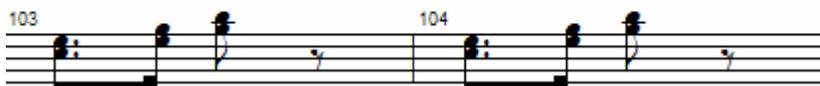


- Sequencial com uso do intervalos de terças, resolução nas nota mi (5J) e sol (b7).

Observações gerais

O motivo 4.1 é o antecedente e o 4.2 o conseqüente

Motivo 5 (c.103-104)



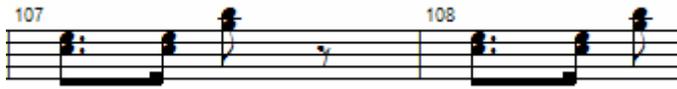
- Repetição literal

Motivo 5.1 (c.105-106)



- Sequencial aumentado com resolução na nota do (3m) e mi (5J).

Motivo 5.2 (c.107-108)



- Repetição literal do motivo 5.

Motivo 5.3 (c.109-110)



- Aumentação com resolução na nota do (3m) e mi (5J).

Observações gerais

Nota-se a repetição do mesmo motivo (5 e 5.2) para dar ênfase nos antecedentes, os motivos 5.1 e 5.3 funcionam como conseqüentes.

Motivo 6 (c.111-114)



- Repetição literal três vezes do mesmo motivo, resolução nas notas do (3m) e mi (5J).

Motivo 6.1 (c.115-118)



- Repetição literal com final deslocado do motivo anterior.

Observações gerais

A repetição do motivo é amplamente utilizada em praticamente 6 compassos.

Obs. Nos compassos 119-125 existe um efeito rítmico usando-se a técnica de abafar as cordas com a mão direita, e utilizando também o atrito da corda com a palheta como recurso percussivo.

Motivo 7 (c.126-130)



- Motivo baseado na melodia da música com resolução na nota mi (5J).

Motivo 7.1 (c.130-134)



- Padrão melódico com resolução na nota mi (5J).

Motivo 8 (c.135-142)



- Motivo com repetição literal evidente com pequena mudança, primeira resolução na nota fá# (6) e Segunda resolução na nota lá (F).

Motivo 9 (c.142-146)



- Repetição literal

Motivo 9.1 (c.147-149)



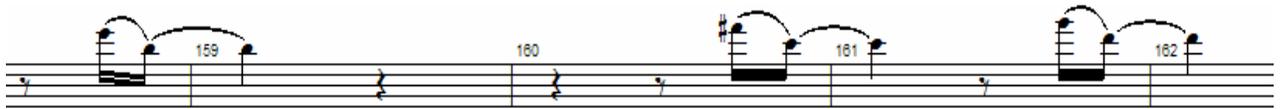
- Repetição literal com resolução na nota mi (5J).

Motivo 9.2 (c.150-154)



- Repetição literal com resolução na nota lá (F).

Motivo 9.4 (c.158-162)



- Deslocado e seqüencial, repetição modificada.

d) Ritmo : As partes A e B possuem média intensidade rítmica caracterizada pelo uso predominante de colcheias. A Parte C possui baixa intensidade rítmica predominando mínimas. A improvisação possui grande variação rítmica.

e) Growth: A forma da música é ABC Improviso ABC Improviso e fade out.

5.5) Giselle

Composição de Heraldo do Monte gravada em seu álbum *Cordas Vivas* (selo Som da Gente), 11/1982. A transcrição apresentada é do disco *Zimbo* do ZimboTrio (selo Clam/Continental), 1978, com participação especial de Heraldo do Monte.

Foi escolhida a gravação com o Zimbo Trio porque ela contém, além do arranjo do tema principal, uma introdução de guitarra solo e um improviso de guitarra .

A gravação do disco *Cordas Vivas* privilegia o arranjo do tema principal sendo bem mais curta e sem improvisação.

O estilo musical desta composição possui algumas características melódicas, harmônicas, rítmicas e da forma próximo ao choro ou a um samba choro. A dificuldade de restringir uma música a um estilo musical único pode limitar o campo de análise, por isto que coloco um estilo próximo ao choro e samba-choro. (La Rue, 1970: 15)

5.5.1) O Choro

Em meados do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, a composição instrumental na música popular brasileira começa a ganhar maior destaque através do surgimento de um novo estilo musical brasileiro, o Choro. Músicos como Callado, Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, compondo e interpretando choros, fizeram com que a música instrumental brasileira começasse a ser consolidada e divulgada através de apresentações e gravações mecânicas²⁷.

²⁷ A investigação histórica do choro não é objetivo desta pesquisa

Sobre alguns aspectos musicais do Choro Cazes define:

“...Em resumo: Choro foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência a forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada.” (Cazes, 1998 : 21)

Num trabalho importante sobre a interpretação do choro, Salek descreve alguns aspectos musicais importantes do choro analisados em sua pesquisa, entre eles, rapidíssimos saltos oitavados, utilização de ornamentos, bordaduras e mordentes (esta característica ligada a interpretação), duplicação de notas, salto melódico da terça, frases descendentes em graus conjuntos e notas de passagem cromática²⁸. (Salek, 1999)

Séve define a estrutura (forma) dos choros da seguinte maneira:

“Um choro típico possui três partes – A,B e C...(cada parte) costuma ter 16 compassos. O Padrão de execução das partes obedece a seguinte ordem A-A-B-B-A-C-C-A...” (Séve, 1999)

Sobre as estruturas harmônicas Séve explica que normalmente há modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos, sendo que nos choros mais modernos ocorrem modulações mais bruscas. As seqüências harmônicas utilizam-se freqüentemente de movimentos lineares descendentes ou ascendentes, diatônicos ou cromáticos, na linha de baixo, podendo também ocorrer acordes diminutos de passagem.

Outro aspecto harmônico muito importante no choro é a ocorrência de inversão dos acordes da harmonia, efetuada principalmente no violão de sete cordas. Braga escreve,

²⁸ Salek agrupa para cada característica citada amostras significativas de choros conhecidos.

logo de início que o baixo do acompanhamento do choro estabelece uma relação de caráter duplo com a melodia principal. O autor ainda propõe que o Choro possui um caráter polimelódico entre as partes envolvidas, denominação mais adequada que contraponto. (Braga, 2002)

5.5.2) Análise Musical

Nessa música utilizo três métodos conjuntos para análise da transcrição. Estes são: Schoenberg , La Rue e Jerry Coker.

Para uma transcrição acurada dividi esta peça em três partes principais tendo como ponto de partida partes onde a guitarra exercia relevância. As partes foram Introdução, Tema e Improviso de Guitarra.

A peça foi dividida de acordo com o método *La Rue* separando em Grande Dimensão – análise da peça inteira sendo cada parte (SHMRG) discutida, Média Dimensão – análise de cada parte discriminando SHMRG e Pequena Dimensão – onde além de comentar SHMRG faço a análise motívica de Schoenberg (tema e improviso) e acrescento o método de Coker no improviso de guitarra.

5.5.2.1) Grande Dimensão

Para se obter uma visão abrangente das partes da música *Giselle* segue o quadro abaixo:

Introdução	Tema	Interlúdio	Improviso Guitarra	Improviso Piano	Tema	Coda
------------	------	------------	-----------------------	--------------------	------	------

- a) Som e Growth: A análise se concentrará na instrumentação e sua influência na estrutura da peça. Os instrumentos usados são : bateria, baixo acústico, piano e guitarra.

A introdução é feita apenas pela guitarra, possuindo um caráter improvisado onde sugere a harmonia da parte B do tema. O Tema está dividido em seção A e B, onde na parte A, a guitarra faz a melodia principal e os outros instrumentos o acompanhamento. Na Parte B, existe um contraste de instrumentação.

O Interlúdio é construído com uma melodia e convenção rítmica diferente do tema, nos primeiros quatro compassos há uma melodia dobrada com guitarra e piano, com acompanhamento de baixo e bateria (esta linha parece ser pré-determinada). Nos 9 compassos seguintes o baixo e a bateria não tocam deixando a guitarra e o piano com a melodia. No compasso seguinte a bateria faz um convenção pré determinada, voltando uma melodia dobrada por baixo, guitarra e piano nos últimos 3 compassos.

O Improviso de Guitarra possui o acompanhamento de bateria, baixo e piano do começo ao final. O Improviso de piano possui acompanhamento de bateria e baixo apenas.

A segunda vez que o tema é tocado, a melodia principal, tanto nas partes A como B, são dobradas pela guitarra e piano. A Coda é uma convenção feita pelos quatro instrumentos, sendo a melodia dobrada em uníssono pelo baixo piano e guitarra.

A Dinâmica do som da peça pode ser interpretada de acordo com o volume e tipo de instrumentação, sendo suave no começo (Intro, Tema), média (Interlúdio, improvisos) e mais carregada (Tema (Segunda vez), Coda).

b) Melodia: De uma maneira geral a melodia em todas as partes se caracteriza por ser diatônica baseada na harmonia tonal da música. No Tema (parte A e B) há o predomínio de graus conjuntos, intervalos de terças e presença de cromatismos.

No interlúdio, devido a ausência harmônica, a melodia composta não segue a característica diatônica do tema.

A recorrência temática é um fator presente no interlúdio, na coda e nos improvisos. Os improvisos tanto de guitarra como de piano possuem um caráter híbrido, contendo tanto elementos do choro como do jazz. Para Salek, um dos motivos principais da diferença entre a improvisação do choro e do jazz está na maneira de interpretar a melodia. No choro, a melodia deve ser a base sobre a qual se apoia a improvisação cabendo ao intérprete realçar e valorizar sua natureza sem descaracterizá-la (Salek, 1999: 19-24). Berliner em seu profundo e acurado estudo sobre a improvisação jazzística discorre sobre alguns aspectos fundamentais de tal prática como o aprendizado das canções (standards) e transcrição de solos dos grandes jazzistas como meio para se criar um vocabulário improvisatório, a melodia (head) da música é entendida como um

meio e não como a base da improvisação, não havendo a obrigação de sua citação na improvisação. (Berliner, 1994)

A denominação híbrida é devida ao fato dos improvisos de Giselle (guitarra e piano) possuírem tanto característica jazzística – são melodias diferentes do tema principal como possuem também características do choro - uso de estruturas rítmicas do estilo (semicolcheias, síncopas), articulação e acentuação do choro²⁹.

A música, em sua totalidade, contém um balanceamento em sua densidade melódica, as atividades rítmico-tonais das notas estão distribuídas uniformemente na peça.

c) Harmonia : Giselle possui diferentes colorações harmônicas, A introdução é feita na tonalidade central de Dm , o tema possui três tonalidades principais:

D Maior (Parte A), Dm e A maior (Parte B) e o Interlúdio Dm e outras sugestões harmônicas como E Maior e B maior (verificado através da linha melódica).

Temos na Introdução uma harmonia em tom menor que possui colorações para seus relativos maiores, na parte A temos uma harmonia diatônica em D Maior, na parte B uma modulação de Dm para Lá maior e no Interlúdio um movimento harmônico dissonante como uma variação para a entrada das improvisações.

d) Ritmo: O andamento na peça inteira está em 80 b.p.m., o compasso utilizado é 2/4, com a acentuação do tempo forte no segundo tempo. (Séve, 1999 : 11).

A rítmica da melodia está, em sua maioria baseada na semicolcheia, ocorrendo também o aparecimento significativo de colcheia pontuada agrupada com semicolcheia e tercinas.

Um recurso interessante usado é a convenção rítmica na parte A onde algumas partes do acompanhamento da harmonia seguem a mesma rítmica da melodia. O interlúdio e o coda apresentam uma combinação rítmica da melodia de semicolcheias com tercinas.³⁰

²⁹ Para aprofundamento desse tópico (Séve: 13)

5.5.2.2) Médias dimensões e Pequenas Dimensões

Serão usadas somente as partes que aprofundarei minha análises que são : Introdução, Tema e Improviso de Guitarra. O motivo de conciliar médias e pequenas dimensões é pelo fato de que sendo a média dimensão a parte e as pequenas dimensões os motivos musicais, uma análise que abrange as duas dimensões melhora a organização e concisão desta pesquisa.

I) Introdução

a) Som : A instrumentação neste trecho é feita somente na guitarra. O instrumento usado é uma guitarra semi-acústica Gibson modelo 335 onde Heraldo do Monte regula o som do instrumento no captador grave, resultando numa sonoridade encorpada e aveludada. A tessitura usada está perto do dó central, Wilmott explica que a tessitura da guitarra da 2^a a 5^a corda é o lugar “seguro” para acompanhamento, justamente ao redor do dó central, nota-se que apesar desta introdução não ser um acompanhamento Heraldo do Monte se preocupa em não exagerar em virtuosismo abrangendo outras regiões do instrumento deixando um caráter de um “quase acompanhamento” ao início da música. (Wilmott, 1994 : 6)

Temos alguns efeitos especiais do instrumento, como o uso de harmônico artificial (c.11) e notas abafadas (c. 6).

A textura do som é variável em acordes elaborados verticalmente (c. 4, 15, 19, 21,22 e 23), horizontalmente (exemplo adequado se encontra no c. 1-4) e com improvisações sobre a harmonia (exemplo c-5-7).

³⁰ Para um aprofundamento sobre convenções rítmicas consultar Berliner,1994, cap.12.

A dinâmica consiste na graduação de intensidade do som (Lacerda, 1961: 49), observada nesta parte da seguinte maneira :

p (c.1-3)	mf decresc (c.4-6)	p (c.6)	mp (c.7)	f decresc. (c.8-11)	mp (c.11-16)	ff (c.17)	mp decresc. (c.18-23)
-----------	--------------------------	---------	----------	------------------------	-----------------	-----------	-----------------------------

b) Melodia : A melodia nesta parte está subordinada a progressão harmônica exercendo o papel da harmonia, exceto nos trechos analisados abaixo, onde se tornam improvisos melódicos. Há muitos poucos cromatismos e as notas tocadas estão em intervalos baseados na tétrades dos acordes. A função temática em relação a existência de um tema principal é secundária. A melodia funciona como voice-leading, ou seja com intuito de fornecer continuidade harmônica entre as vozes superiores dos acordes da progressão harmônica. (Wiltmott, 199 :14).

Nesses dois exemplos, podemos observar que a improvisação está concentrada no acorde dominante de A7, baseado na escala alterada. (c.4-7 e c.13-14)



c) Harmonia: A progressão harmônica é a base da introdução, onde há a presença de acordes tocados verticalmente e horizontalmente. Como exemplo:



Vertical c.4

Horizontal c.3



A tonalidade central é Ré menor, com uma modulação para Lá maior nos compassos 9 e 10. Nota-se que a harmonia da introdução é bem próxima da harmonia executada na parte B do tema. Segue abaixo a análise dos acordes:

Acorde	Análise
Dm	Im
D/C	V7/IVm
Gm/Bb	IVm
A7 (b9)	V7/Im
Bm	IIIm7 (LáM)
Am7b5	IIIm7b5/IIIm
D7	V7/IIIm
C7	V7/bIIIMaj7
Fmaj7	bIIIMaj7
Bb7	V7/bIIIMaj7
Ebmaj7	bIIIMaj7

O acorde bIIIMaj7 (Ebmaj7) funciona como subdominante, pois mantém com o IVm (Gm) uma relação de três notas em comum. (Freitas, 1995 : 43). Uma progressão bastante utilizada é a V7-Im, cadência muito usada desde o século XVIII (La Rue, 1970 : 4) e encontrada em vários choros como Na Glória, Lamentos, Um a Zero, Tico-Tico no Fubá entre outros.

Outra similaridade com a harmonia do choro é o uso dos acordes com inversões (Gm/Bb, D/C, A7/E) e emprego de acordes sem a sétima (Dm, Gm, Bm).

d) Ritmo : Desde a transcrição já começaram a surgir dúvidas sobre a elaboração da partitura da introdução, pelo motivo que este trecho é tocado apenas pela guitarra com um tempo bastante irregular. A primeira questão a se resolver foi a métrica do compasso que optei por 2/4, privilegiando a métrica que se encontrava no tema da música. O andamento foi auxiliado com o uso de fermatas (c.4,8,11,17 e 20), mesmo assim ,pode-se encontrar alguma diferença no ritmo das notas com a audição original. Seguem os tipos de variações rítmicas :

d.1) Alta intensidade (c.4-6) –parâmetro - notas com divisão rítmica superior a semicolcheia.



3. que contém 5 compassos.

Em relação ao Movimento classifíco o 1. com estável o 2. e o3. com atividade local e o

4. com movimento direcional.

II) Tema

a) Som: A instrumentação usada no tema consiste no elemento principal para a análise do timbre e textura, tendo como enfoque o range/tessitura e o contraste entre as partes.

Para melhor visualização dividi o tema em 3 partes :

Parte A (c.2-17)	Parte B1 (c.18-29)	Parte B2 (c.30-32)
------------------	--------------------	--------------------

Na parte A, a melodia do tema é tocada apenas pela guitarra, a bateria, o baixo e o piano fazem o acompanhamento em convenções rítmicas e ritmo linear (choro). Na parte B1 o piano e a guitarra dobram a melodia, o baixo e a bateria fazem o acompanhamento com ritmo linear. Na parte B2 existe uma diferença que está nas tercinas dos compassos 30 e 31, esta divisão é tocada por todos os instrumentos.

Há um contraste entre as partes A e B devido a instrumentação, a parte A tem um caráter mais suave e permite interpretação na melodia. A parte B é mais intensa não permitindo interpretação da melodia.

A tessitura do tema está baseada numa idiosincrasia (exploitation of idiom - La Rue, 1970: 24) da guitarra abrangendo uma extensão de 2 oitavas (mi¹ a mi³) sendo tocada entre a 7^a e 12^a casa do instrumento. Na guitarra a melodia está uma 8^a acima, pois o som do instrumento é sempre tocado uma 8^a do que está escrito (Morgen, 1982 : 66).

A dinâmica está balanceada, não havendo grandes variações entre as partes, exceto com um aumento de intensidade na parte b devido a dobra de piano e guitarra.

b) Harmonia: Esta é uma composição tonal com três centros tonais principais que são Ré maior, Ré menor e Lá Maior. A parte A do tema (c.2-17) está em Ré maior, a Parte B (c.18-32) está em Ré menor com uma modulação para Lá maior. A análise de cada acorde está no quadro abaixo, havendo separação entre parte A e B.

Acorde	Análise (Parte A)
Dmaj7	Imaj7
Dmaj7/C#	Imaj7/7M
C7	SubV7/V7/IIIm7
B7 (b9)	V7/IIIm7
Em7(#5)	IIIm7
A7	V7
Fdim7	SubV7/V7/IIIm7

Acorde	Análise (Parte B)
Dm	Im
Gm	IVm
Em7b5	IIIm7b5/II
A7(b9)	V7/Im
Amaj7	Imaj7
F#m7	VIm7
Bm7	IIIm7
E7	V7/IMaj7
Am7b5	IIIm7b5/IIIm
C7	V7/bIIImaj7
Bb7	SubV7/V7

As progressões harmônicas, em sua maioria, estão na cadência IIIm-V7-Im ou IM, sendo essa uma cadência muito usada no jazz (Coker, 1975: 32) e também na Bossa Nova (Gava, 2002). Há a presença também de características harmônicas do choro (Séve, 1999 : 19) como acordes diminutos de passagem (c.14) e acordes com baixo invertido (c.2) (Braga, 2002 : 33-37).

Motivo 1.2 (c.4-5)



- Motivo conseqüente dos motivos 1 e 1.1, nota ré# 7M (Em7), resolução na terça menor (sol).

Motivo 1.3 (c.5-8)



- Motivo seqüencial dos motivos anteriores, repetição literal e isoritmica..

Motivo 1.4 (c.8-9)



- Motivo conseqüente do motivo 1.3, resolução na 5J (Dmaj7)

Motivo 1.5 (c.9-11)



- Repetição desenvolvida do motivo 1, resolução na terça M do acorde (Dmaj7).

Motivo 1.6 (c.11-12)



- Repetição literal de parte do motivo 1.5.

Motivo 1.7 (c.12-13)



- Repetição modificada do motivo 1.6, resolução na 3^a m do acorde (Em7)

Motivo 2 (c.13-14)



- Nota cromática (1a#), resolução na 7ª M (Fdim7)

Motivo 2.1 (c.14-15)



- Motivo conseqüente ao motivo 2.

Motivo 2.2 (c.13-16)



- Motivo conseqüente ao motivo 2.1

Motivo 3 (c.17)



- Motivo de preparação para parte B.

Motivo 4 (c.18-19)



- Motivo com notas repetidas e presença da 7^a M do acorde de Dm.

Motivo 4.1 (c.19-20)



- Motivo inverso ao 4.2 (notas lá e sol), resolução na tônica (Em7b5)

Motivo 4.2 (c.20-21)



- Motivo inverso (notas mi e fá) e seqüencial.

Motivo 4.3 (c.20)



- Motivo de preparação para motivo 5.

Motivo 5 (c.22)



- Repetição literal do motivo.

Motivo 6 (c.23)



- Escala de lá maior descendente e ascendente em graus conjuntos.

Motivo 7 (c.24-25)



- Movimento ascendente seqüencial, resolução na tônica do acorde (A7)

Motivo 8 (c.25)



- Motivo de preparação para motivo 9.

Motivo 10 (c.29-30)



- Motivo baseado na téttrade do acorde (D7-c.29)

Motivo 10.1 (c.30-31)



- Repetição seqüencial do motivo 10.

Motivo 10.2 (c.31-32)



- Motivo conseqüente dos motivos 10 e 10.1

Algumas conclusões sobre a melodia de *Giselle*

- 1) Há a presença constante de intervalos de terças (M em)
- 2) A parte b possui grande quantidade de notas repetidas
- 3) Recorrências de motivos iguais com desenvolvimento diferentes (motivos 4,5 e 9)
- 4) Presença da extensão #11 em acordes Maj7 (c.9 e 22)
- 5) Antecipação de extensões (c.2, 23)

d) Ritmo: A métrica usada na música é de 2/4, o andamento é 80 bpm. O ritmo da melodia está baseado na semicolcheia, aparecendo também colcheia pontuada com semínima e poucas tercinas.

O ritmo harmônico da parte A, é tocado pelo piano, baixo e bateria junto a algumas figuras rítmicas da melodia. Esta convenção rítmica faz parte do arranjo da música, por este motivo julguei importante sua transcrição³¹.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves of music. Each staff contains a melodic line with notes and rests, and chord diagrams are placed above the notes. The chords are labeled with letters and symbols: Partes A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z, and Partes B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z. The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including semicolcheia, colcheia pontuada, and semínima.

Nos acordes que possuem o sinal /// significa que são tocadas pelo ritmo de choro.

³¹ O programa de edição de partituras apresentou limitações, não sendo possível o aumento dos acordes desta partitura.

e) Growth : A forma do tema está dividida em partes A e B, sendo tocadas consecutivamente. O desenvolvimento do tema está analisado em detalhes no item melodia. Há a presença de recorrência temática observados em alguns exemplos - na parte A (c.1-2,2-3,3-4,4-5, 9-10) e na parte B (c. 18, 22, 26). Não há contrastes na articulação, e sobre o movimento, esta parte se mistura em passagens com atividade local (em grande parte do tema) e outras com movimento direcional, entendido como motivos que preparam para uma outra parte da música (c.17, 25 e 32).

III) Improviso de Guitarra

a) Som: O timbre será o primeiro elemento abordado neste tópico. Segundo Liebman³², as nuances musicais (entendida aqui como fator fundamental do timbre) personalizadas de um músico, é uma combinação entre as características de seu instrumento, somada a sua personalidade e controle técnico que o mesmo possui do seu instrumento. Esta individualidade timbrística funciona como uma “marca registrada” do músico.

Paul Berliner, complementa tal questão dizendo que além do “personal sound” (som personalizado) ser um elemento claramente perceptível ele serve muitas vezes como objeto de imitação para principiantes. (Berliner, 1994: 124-125) Em sua tese de doutorado sobre o guitarrista Wes Montgomery, De Stefano (1995) discorre sobre a importância de como a maneira não convencional deste guitarrista tocar (apenas com o polegar da mão direita) influenciou aspectos técnicos de seu som tais como, grande quantidade de notas ligadas, uso de oitavas entre outros.

No caso de Heraldo do Monte algumas características timbrísticas para a construção de seu som personalizado são descritas da seguinte maneira:

“...Antes, eu usava cordas pesadas e guitarras mais bojudas. O meu estilo era palhetar nota por nota, quase todas as notas palhetadas. Depois, com o tempo, fui sentindo que isso era muito mecânico....Hoje em dia, tenho me dedicado a tocar cada vez mais ligado. Agora tem um negócio, tenho que manter os dois lados porque eu gosto de improvisar utilizando cada vez mais ligados e ao mesmo tempo gosto de tocar frevo e um tipo de choro em que preciso muito da palheta, e estou perdendo um pouco dela. Quando volto a tocar o estilo

³² LIEBMAN, David. *Jazz Rhythm*. www.upbeat/lieb. EX. 5.

antigo, ou alguma composição minha mais antiga, onde está a palheta? Nada. Tem saltos que são impossíveis de fazer só com ligados. Então eu estudo um tempinho ligados, depois volto a tentar tocar frevo e choro...”³³

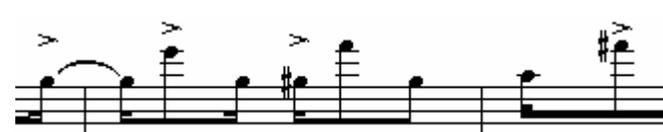
Outro fator de fundamental importância em sua sonoridade é pelo fato do guitarristas ser multi-instrumentista, dominar também bandolim, cavaquinho e viola caipira, adaptando sotaques e elementos técnicos desses instrumentos para a guitarra.

Neste improviso há pouquíssima presença de notas ligadas, sendo a grande maioria palhetada.

A dinâmica analisada no improviso de guitarra se concentrará na acentuação das notas. (Lacerda, 1961 : 50) As notas que apresentam uma diferença notável de acentuação estão marcadas na partitura com o sinal >, somando um total de 8 notas.

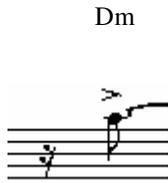
a1) Compassos 13-15

Em7 Em7 Fdim7 F#m7

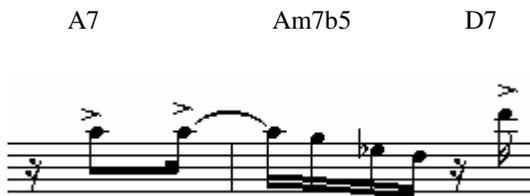


³³ MELLO, Mozart. Entrevista com Heraldo do Monte. *Revista Guitar Player*. Junho, 1996 p.79

a2) Compasso 21



a3) Compasso 28-29



Ao comparar as notas acentuadas nota-se que **todas** pertencem à tríade do acorde do compasso em que estão inseridas, variando entre F, 3ª ou 5ª. Outra questão importante é que aparecem, com exceção na nota sol# (c.14), ou no segundo ou no quarto tempo da semicolcheia.

A tessitura usada na improvisação está numa região médio-aguda para a guitarra abrangendo do Re1 ao F#3.

b) Harmonia: A análise da harmonia do solo é a mesma que a do tema, com um único diferencial no compasso 25 ao invés de termos o acorde de Amaj7 e A7, temos apenas o acorde de A7.

c) Melodia: Segue a análise motívica do improviso.

Motivo 1 (c1-3)



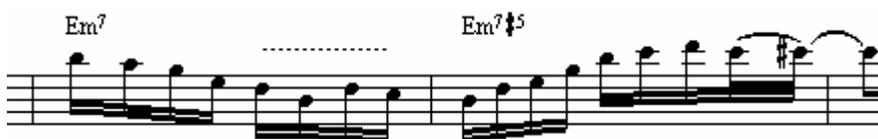
- Ênfase na repetição da nota fá# (3ª M – Dmaj7), repetição interrompida.

Motivo 1.2 (c.4-5)



- Motivo conseqüente ao motivo 1, resolução na 5J – Em7.

Motivo 2 (c.5-8)



- Escala descendente e ascendente a partir da nota si até a nota dó (Inversão). Notas abafadas marcadas com sinal -----.

Motivo 2.1 (c.8-9)



- Motivo conseqüente ao motivo 2, com resolução na 7ª M –Dmaj7

Motivo 3 (c.10-12)



- Escala ascendente em graus conjuntos, uso da extensão #11 (1a#) -Dmaj7 resolução cromática com antecipação da nota dó.

Motivo 3.1 (c.12-13)



- Motivo conseqüente ao motivo 3.

Motivo 4 (c.13-15)



- Motivo seqüencial, resolução na b7-B7.

Motivo 4.1 (c.15-17)



- Motivo conseqüente do motivo 4.

Motivo 5 (17-18)



- Motivo baseado nos intervalos de 3^a e 4^a.

Motivo 5.1 (18-21)



- Motivo conseqüente ao motivo 5, modificado.

Motivo 6 (c.21-23)



- Motivo seqüencial nos compassos 22-23.

Motivo 7 (c.23-24)



- Motivo em graus conjuntos.

Motivo 9 (29-30)



- Motivo com deslocamento rítmico.

Motivo 9.1 (30-31)



- Repetição isorítmica das últimas 2 notas do motivo 9.

Motivo 9.2 (c.31-32)



- Motivo seqüencial isorítmico.

Motivo 9.3 (c.32-33)



- Motivo conseqüente aos motivos 9 e 9.1, resolução na fundamental – Dm.

O método Jerry Coker

Através da análise nota por nota e sua relação com a tônica do acorde que se encontra, foi possível discriminar extensões, escalas, arpejos e notas de resolução mais usadas. Foi feita a numeração das notas (1-13), sendo as notas integrantes do acorde denominadas como T, 3^a, 5^a e 7^a, e as extensões como 9^a, 11^a e 13^a.

Tipo	Número de Ocorrências
T	33
3 ^a	44
5 ^a	31
7 ^a	36
9 ^a	21
11 ^a	14
13 ^a	16

As notas de resolução estão analisadas na análise motívica, ocorrendo na maioria das vezes na tétrede do acorde. Nos acordes dominantes discriminei as principais escalas usadas³⁴:

- B7 – Escala diminuta (c.10) e Tons Inteiros (c.4)
- C7 – Escala Mixolídio (c.10) e extensão #11 (c.4)
- A7- Escala Mixolídio (c.8) e Escala Alterada (c.25)

Há o uso de antecipações de notas verificados nos compassos 8 e 12 (sobre acorde dominante) e nos compassos 15 e 18 (sobre acorde m).

d) Ritmo: De uma maneira geral, primeiramente, foi feito um estudo do ritmo do improvisado de guitarra em relação aos outros instrumentos que o a acompanham (bateria, baixo e piano).

Uma definição desse conceito é proposta por Liebman³⁵:

“O que eu chamo de “time feel” é o que melhor expressa a concepção personalizada de um artista. A maneira como o músico toca (articula) ritmicamente suas frases, em muitas vezes, é mais revelador que o aspecto harmônico e melódico. Isto causa uma certa impressão no ouvinte que é difícil de descrever em palavras.”

³⁴ O uso de escalas de dominantes alteradas é um recurso muito usado na improvisação jazzística. (Coker, 1975, p.13)

³⁵ LIEBMAN, David. www.upbeat/lieb

Liebman ainda explica como que o solista no jazz pode tocar precisamente no tempo, atrás do tempo e à frente do tempo, verificado também em Berliner (1994, cap.6). Após várias audições do improviso de guitarra, constatamos que este improviso tem uma enorme precisão rítmica, sendo tocado praticamente com precisão no tempo.

Sobre a intensidade rítmica, o improviso como o tema, está baseado na semicolcheia, com aparecimento significativo de síncopas (c.11,14,15,28) e sextinas (24,25). Um fator importante é que a intensidade rítmica aumenta gradualmente do meio para o final (c.22-28), tendo nos compassos 24, 25 e 26 a mais alta intensidade.

A métrica do improviso é a mesma do tema - 2/4 e o tempo constante, há o uso de polirritmia nos compassos 23,24,25 e 26 onde são usadas duas sentinas consecutivas num único compasso, sugerindo uma polirritmia de 3 contra 2.

e) Growth: A forma do improviso é a mesma do tema da música Parte A – Parte B. A articulação³⁶ das frases é de fundamental importância, visto que apesar deste improviso, usar algumas concepções que se encontram nos solos de jazz é neste tópico que existe uma diferença substancial. A articulação nos improvisos de jazz tem como fundamento o uso das *eight notes* (colcheias) com o *swing style* (como se fossem tercinas onde a primeira nota é ligada a segunda). (Niehaus, 1981 :1). O tempo forte é entendido como o segundo e quarto tempo, direcionando a articulação das frases³⁷. Na improvisação de Heraldo do Monte o tempo forte é o segundo tempo, subentendendo que a métrica é 2/4³⁸. Como observado no tópico Som, as notas em sua maioria são palhetadas e não possuem a

³⁶ A articulação está ligada diretamente a duração das notas. (Lacerda, 1966, p.40)

³⁷ LIEBMAN, David. *Jazz Rhythm*. www.upbeat/lieb . p.1

³⁸ As frases são construídas sobre esta métrica o que diferencia da acentuação jazzística que possui frases construídas em 4/4.

interpretação jazzística, sendo tocadas como estão escritas. Há ainda o uso de staccatos (c.6) e grande quantidade de repetição de notas.

5.6) Chuva Morna

Este frevo instrumental de Heraldo do Monte se encontra no disco *Heraldo do Monte*, gravado em maio e agosto de 1980 pelo selo Eldorado. É a primeira faixa do lado B do disco, e possui 2 minutos e 36 segundos de duração.

5.6.1) Frevo

Gênero musical incipiente em meados do século XIX, onde não há documentação exata se a dança (passo) ou a música se originou primeiro (Oliveira, 1971: 12). A importância da capoeira na dança se faz tão importante quanto a influência dos desfiles militares, como a Banda de música do 4º Batalhão de Artilharia, pertencente a Guarda Nacional, para o caso musical. Dança e música se interagem através dos desfiles das bandas pelas ruas, com a presença dos capoeiristas acompanhando o ritmo, presença que resultava, muitas vezes, em confronto, caso encontrassem bandas rivais.

Existe uma hipótese que a origem da expressão frevo seria derivada do termo ferver. Nos desfiles das bandas de música a aglomeração e ebulição humana daria a idéia de fervura-frevura, símbolo de alegria, festança e delírio, que com o uso popular, principalmente em noticiários de jornais da época (1909), consolidaria o termo frevo. (Mello & Silva, 1991: 257).

As composições de frevo, em sua grande maioria, possuem autoria registrada, o que as difere das músicas folclóricas que, muitas vezes, possuem compositor desconhecido. O músico e pesquisador Guerra-Peixe, ressalta que acima de tudo, o compositor de frevo tem

que possuir conhecimentos consistentes de música, que pelo menos saiba distribuir as notas pelos naipes principais de uma banda.³⁹.

No início o frevo era executado pelas fanfarras, exclusivamente para instrumentos de metais : pistões, trombones, tubas, trompas, bombardinos e outros (sem saxofones). Mais tarde aparece os saxofone e clarinetas nas instrumentações, predominando até hoje os metais.

A ampliação da divulgação do frevo começou na década de 20 com algumas gravações na Odeon por nomes consagrados do rádio como Francisco Alves, Carlos Galhardo, Cyro Monteiro. Foi com o impulso da Rádio Clube de Pernambuco e posteriormente com a gravadora Rozenblit (situada em Recife, com filiais em todo o país), nos anos 50 que o frevo atinge seu apogeu, composições de Capiba e Nelson Ferreira na voz de Cláudio Germano fizeram muito sucesso, o que perdurou até o final dos anos 60 com o falência da gravadora.

Nos anos 30, com a consolidação do termo frevo, surge a divisão do gênero em *frevo-canção*, originário da ária, com introdução orquestral semelhante ao frevo-de-rua e uma segunda parte em andamento moderado destinado ao canto; *frevo-de-rua* derivado da polca-marcha e do dobrado, em andamento rápido, instrumental, dividindo-se em duas partes, com 16 compassos cada, feito para ser executado por orquestra característica formada por 36 músicos (1 requinta em mi bemol, 5 clarinetas em si bemol, 2 saxofones alto em mi bemol, 2 saxofones tenores em si bemol, 7 trompetes em si bemol, 10 trombones em si bemol, 2 tubas em mi bemol, 1 tuba em si bemol, 1 bombardino em dó, 1 caixa-clara, 1 surdo, 1 pandeiro, 1 reco-reco e 1 ganzá); *frevo de bloco (marcha de bloco)*, executado pela orquestra de “pau e cordas” (cordas e madeiras, violões, violinos, cavaquinho, banjos, clarineta, contrabaixo e percussão), atualmente com metais, derivados

³⁹ Texto do encarte Nelson Ferreira/Capiba n.44 da coleção Musica Popular Brasileira (Ed. Abril).

dos ranchos de reis, possuem uma introdução alegre e saltitante, seguindo de uma segunda parte em andamento moderado que dá margem ao cântico de um coro de vozes femininas. (Saldanha, 2001: 60-61).

O *frevo de rua* ainda possui mais três subdivisões⁴⁰ conhecidas popularmente como *frevo-ventania*, *frevo-coqueiro* e *frevo-abafó*. *Frevo-Ventania* é um frevo exclusivamente de semicolcheias, mais complexo, exemplo “Tempestade” de Joaquim Wanderley; *frevo-coqueiro* é um frevo de elevada tessitura, exemplo “Picadinho” de Artur Gabriel, *frevo-abafó* predomínio de trombones e trompetes, usado com a finalidade de uma banda abafar o som da outra, quando se encontravam, exemplo “Freio de ar” de Paulo Ramos, o *frevo-coqueiro* também é usado com esta finalidade.

Existem algumas hipóteses sobre as matrizes musicais do frevo, a primeira consiste na marcha do Zé Pereira, música popular dos carnavais de Pernambuco anterior ao frevo, que possuía similaridades com a quadrilha. Outra versão é sobre a influência da marcha-polca nos frevos, presentes nas composições do maestro Zuzinha, considerado como o responsável em estabelecer a linha divisória entre frevo e marcha-polca. A diferenciação entre os dois gêneros se deu a partir da introdução sincopada presente no frevo, elemento que não existia na marcha-polca, ainda é possível notar a influência da marcha-polca presente na segunda parte de alguns frevos. (Mello & Silva, 1991: 256). Identificável também elementos da modinha, do dobrado e do maxixe. (Oliveira, 1971: 28-31).

⁴⁰ Idem.

5.6.2) Análise Musical

Este frevo instrumental pode ser considerado como frevo-de-rua, pois já no início da faixa, entre barulhos de multidão na rua, há a presença de uma conversa entre Hermeto Paschoal e Dominginhos explicando que chuva morna é uma chuva de fevereiro que cai quando as pessoas estão “brincando de liberdade” . Esta liberdade é o carnaval pernambucano , onde um dos componentes principais desta festa é a banda de frevo. Mello, em seu comentário sobre a música reforça esta característica :

“...O frevo pernambucano para a banda grande...onde Heraldo faz questão de deixar clara a diferença com o frevinho baiano dos trios elétricos...”⁴¹ .

A presença dos metais (trompetes e trombones) no arranjo, garantem a proximidade com as bandas de frevo-de-rua.

A música foi dividida de acordo com o método *La Rue* separada em: Grande Dimensão – análise da peça inteira sendo cada parte (SHMRG)⁴² discutida, Média Dimensão e Pequena Dimensão juntas – onde além de comentar SHMRG faço a análise motívica da melodia ,baseado no método de Schoenberg.

⁴¹ Encarte do disco escrito pelo jornalista Zuza Homem de Mello.

⁴² Usarei estas sigla para Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Growth

5.6.2.2) Grande Dimensão

Para se obter uma visão abrangente das partes da música *Chuva Morna* segue o quadro abaixo:

Parte A (2 vezes)	Parte B (2 vezes)	Parte A (2 vezes)	Parte B (2 vezes)	Parte A	Coda
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---------	------

a) Som e Growth: A ficha técnica dos músicos e instrumentos são:

Guitarra: Heraldo do Monte

Violão: Edson Alves

Baixo: Gabriel

Bateria, pandeiro: Dirceu

Trompetes: Sebastião Gilberto, Dorival Auriani e Geraldo Auriani

Trombones: Walter de Azevedo e Severino da Silva

A introdução é feita, conforme descrito, com uma simulação de um ambiente carnavalesco. Na música inteira a guitarra toca a melodia usando um recurso de sobreposição, para dar mais “peso” a melodia, Heraldo gravou seqüencialmente a

mesma melodia uma sobre a outra⁴³. Isto consiste numa técnica de instrumentação, pois a guitarra está fazendo o papel das palhetas duma banda de frevo-de-rua. O tema está dividido em partes 2 partes A e B. Em ambas as partes a instrumentação é a mesma, com a guitarra fazendo a melodia principal e os metais dobrando alguma parte melódica com a guitarra. Os trechos que possuem metais e guitarra possuem uma dinâmica diferenciada, pois o volume de som se eleva bastante em contraste com as partes que a melodia está apenas na guitarra.

A Coda possui contraste de volume e acentuação, devido ao fato de todos os instrumentos estarem tocando ao mesmo tempo.

b) Melodia: O início da melodia está em anacruse, característica do gênero (Saldanha, 2001: 106). A tessitura é elevada principalmente para a guitarra (a nota mais aguda é a mi3), se assemelha com as características musicais do frevo-coqueiro. O contorno melódico possui escalas ascendentes e descendentes em graus conjuntos, e contém algumas características intervalares com predomínio do intervalo de 4° e 5°. O uso de Perguntas e Respostas da estrutura melódica é feito com a guitarra, substituindo as palhetas, e metais. No gênero como um todo, este recurso é feito entre esses dois naipes. (Saldanha, 2001: 107). Foi usado como referência musical para confirmar este recurso melódico presente no frevo-de-rua, a audição da coleção Frevos de Rua Vols. 1,2 e 3 da banda do maestro Duda, em quase todas as faixas existe a relação entre os naipes citada acima.

⁴³ Este recurso é usado com certa frequência em gravações de estúdio, observado em alguns discos de João Bosco (Zona de Fronteira, 1991, Sony music), onde o músico grava 2 vezes a mesma melodia e a coloca sobreposta como produto final.

- c) Harmonia: Oliveira define o frevo como um gênero viril, sacudido devido, em sua maioria, de ser composto em modo maior. Os que estão em tonalidade menor fogem a regra geral, para legitimar tais afirmações ainda cita o maestro Zuzinha ,que dizia que nos frevos em modo menor falta garra, adocica-se e deixa de ser pernambucano. (Oliveira, 1971: 37)

Para uma investigação acurada , com o objetivo de entender melhor tais afirmações, foi feito um levantamento dessa questão tendo como suporte o Songbook de Frevos Vol1, material de fundamental importância para pesquisa no gênero. É uma compilação de 50 frevos, divididos em frevos-de-rua, frevos-canção e frevos de rua de importantes compositores como Nelson Ferreira, José Menezes e Duda.

Há 30 frevos-de-rua no livro, sendo 19 em tonalidade maior e 11 em tonalidade menor, média contrastante com as afirmações de Oliveira.

Chuva Morna é um frevo em tonalidade de Sol Menor, como descrito, ele não foge a “regra geral”, visto que tal regra é um conceito discutível que precisa ser aprofundado em pesquisas. No mesmo Songbook existem dois frevos na tonalidade de Sol menor que são “Duas Épocas” de Edson Rodrigues e “Último dia” de Levino Ferreira.

Na composição de Heraldo certos acordes como no compasso 3 e 27 são antecipados, há ainda o uso de 3 acordes por compasso (c.4) sendo no valor de uma semínima o primeiro, e os outros dois em uma colcheia cada.

Não existe modulações, a harmonia segue a linha parecida com as harmonias do songbook, com resoluções V-I e uso de inversão de acordes para dar maior movimentação as linhas de baixo.

d) Ritmo: O andamento na música inteira está próximo a 154 b.p.m., o compasso utilizado é 2/4. A rítmica da melodia está, em sua maioria baseada na semicolcheia, ocorrendo também o aparecimento significativo de colcheia com duas semicolcheias e 2 colcheias juntas, a síncopa aparece apenas nos compassos 4, 36 e 37.

A acentuação rítmica constitui parte fundamental da composição, predominando acentos em colcheias no contratempo, exemplo nos compassos 4, 6 e 8.

“...Frequentemente , a rítmica (no frevo) se diverte em deslocar tempos fortes e fracos, desarticulando a métrica” (Oliveira, 1971: 59). Segundo a descrição de Neto sobre análise do frevo “Nas Quebradas” de Hermeto Paschoal, a acentuação é novamente, motivo de destaque:

“... a melodia parece que brinca de esconde-esconde com o tempo, dificultando saber onde está o primeiro tempo de cada compasso...” (Neto, 2000 :12)

Há a presença de convenções rítmicas onde algumas partes do acompanhamento da harmonia e da caixa da bateria⁴⁴ seguem a mesma rítmica da melodia.

⁴⁴ Em conversa com o pianista recifense Sérgio Godoy, o mesmo esclarece que o acompanhamento da caixa de frevo se faz, muitas vezes, concomitante com a melodia, raramente segue o mesmo padrão rítmico do começo ao final da música.

5.6.2.3) Médias e Pequenas Dimensões

O motivo de se conciliar médias e pequenas dimensões nesta análise tem como finalidade evitar redundâncias, visto que este frevo possui apenas três partes (A, B e Coda).

a) Som

Parte A

A tessitura usada na melodia abrange desde o ré1 (c.15) até o ré3 (c.10). O uso de 3 oitavas diferentes nesta parte está de acordo com as características do gênero, mas não é comum para a idiosincrasia da guitarra.

O contraste de textura é feito, principalmente nas partes de guitarra + metais, resultando em alterações de dinâmica e timbre.

a1) Exemplo 1: (c.5,7 e 9):

The image shows three musical staves. The first staff is labeled '5' and has a 'Gm7' chord above it with two accents (>) on the notes. The second staff is labeled '7' and has a 'D7' chord above it with two accents (>) on the notes. The third staff is labeled '9' and has a 'Gm7' chord above it with one accent (>) on the note.

A alteração de dinâmica, com o aumento de volume fica bem claro. O som dos metais (trompetes e trombones) chega a ser mais alto que da guitarra.

a2) Exemplo 2 (c.13-15)

The image shows a single musical staff with measures 13, 14, and 15. Measure 13 has a 'Gm7' chord above it. Measure 14 has a 'G7' chord above it. Measure 15 has a 'Cm7' chord above it. There are accents (>) on notes in measures 13, 14, and 15.

Neste trecho, os metais seguem a frase do compasso 13 e tocam semínimas sobre a acentuação (>), participando também do movimento harmônico - os blocos de acordes tocados pelos metais são antecipações do acorde do compasso seguinte.

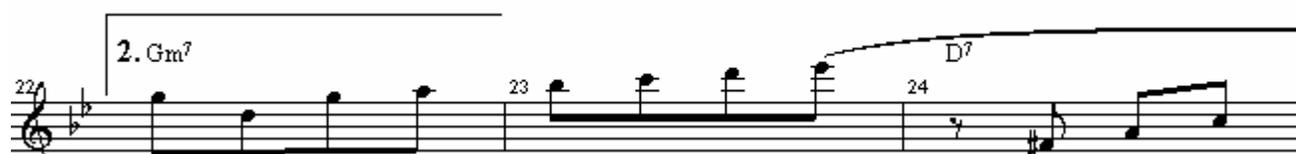
a3) Exemplo 3 (c.21)



Guitarra fazendo a nota superior, junto ao bloco de metais, finalização para volta da parte

A.

a4) Exemplo 4 (c.22-24)



Apenas os metais (em bloco) tocam nos c.23 e 24, foi transcrito só a primeira voz. Presença de um glissando que vai até o compasso 25 da parte B.

Parte B

Como na Parte A, o contraste de textura é feito, principalmente nas partes de guitarra + metais, resultando em alterações de dinâmica (volume) e timbre. Existe uma diferença de arranjo em relação aos metais na parte b, eles aparecem apenas nos compassos 30, 31 e 32.

a5) Exemplo 1 (c. 30 a 32)



- Presença exclusiva dos metais, aumento de volume – contraste de dinâmica.

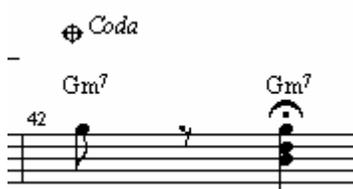
O restante da parte B é tocado pela guitarra não havendo contrastes de dinâmica, timbre e textura.

a6) Coda

Caracterizada apenas em um compasso, é tocada apenas pelos metais realizando uma fermata com grande estridência.

O término da canção no acorde I da tonalidade consiste numa característica do gênero (Saldanha, 2002 : 66).

a) Exemplo 1



- Contraste de volume, “breque” no primeiro tempo para realçar o volume na fermata no segundo tempo.

b) Harmonia

Composição sem modulações com centro tonal no acorde de Gm7 baseado nos graus provenientes da escala menor natural, segue abaixo a análise de cada acorde:

Acorde	Análise
Gm7	Im7
Gm7/Bb	Im7/3
Cm7	IVm7
Cm/Bb	IVm/7
D7	V7
D7/A	V7/5
G7	V7/IVm7
Am7b5	IIm7b5

A cadência mais usada foi a V7-Im, uso da cadência Im-IVm7-V7-Im7 (c.2-5), estas cadências são constantemente utilizadas nas composições do Songbook de Frevo Vol.1, como por exemplo os frevos “Duas Épocas” e “Último Dia”.

c) Melodia

Para análise melódica usarei a divisão do tema em motivos, baseado no livro Fundamentos da composição musical de Schoenberg.

Motivo 1 (c.1-2)



- Início em anacruse, escala descendente em graus conjuntos.

Motivo 1.1 (c.3-4)



- Motivo sequencial e isorítmico (c.3)

Motivo 1.2 (c.5)



- Motivo conseqüente aos motivos 1 e 1.1.

Motivo1.3 (c.6)



- Motivo antecedente

Motivo 1.4 (c.7)



- Motivo conseqüente

Motivo 1.5 (c.8)



- Repetição sequencial do motivo 1.3, isorítmico.

Motivo 1.6 (c.9)



- Motivo conseqüente ao motivo 1.5, isorítmico o motivo 1.4.

Motivo 1.7 (c.9-10)



- Repetição literal do motivo 1.

Motivo 1.8 (c.11-12)

Musical notation for Motivo 1.8 (c.11-12). The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure starts with a fermata over a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure starts with a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Chord symbols are placed above the staff: Cm7 above the first measure, Cm/Bb above the first measure, D7/A above the second measure, and D7 above the second measure. A fermata is placed over the final note of the second measure. Measure numbers 11 and 12 are written below the staff.

- Repetição literal do motivo 1.1

Motivo 2 (c.13-14)

Musical notation for Motivo 2 (c.13-14). The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure starts with a fermata over a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure starts with a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Chord symbols are placed above the staff: Gm7 above the first measure, G7 above the first measure, and Cm7 above the second measure. A fermata is placed over the final note of the second measure. Measure numbers 13 and 14 are written below the staff.

Motivo 2.1 (c.14-15)

Musical notation for Motivo 2.1 (c.14-15). The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure starts with a fermata over a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure starts with a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. A chord symbol Gm7 is placed above the first measure. A fermata is placed over the final note of the second measure. Measure number 15 is written below the staff.

- Motivo seqüencial e isorrítmico.

Motivo 2.2 (c.15-17)



- Motivo seqüencial estendido

Motivo 2.3 (c.17-18)



- Repetição literal do motivo 2.

Motivo 2.4 (c.18-19)



- Repetição literal do motivo 2.1.

Motivo 2.5 (c.19-21)



- Repetição modificada do motivo 2.2.

Motivo 3 (c.22-23)



- Motivo isorítmico, escala ascendente em graus conjuntos.

Motivo 3.1 (c.24-25)



- Motivo isorítmico seqüencial.

Motivo 4 (c.26-27)



- Motivo com repetição deslocada, modificado no 2º tempo do c.27.

Motivo 4.1 (c.28-29)



- Motivo isorítmico seqüencial.

Motivo 5 (c.30-31)



- Repetição modificada do motivo 3.

Motivo 5.1 (c.32-34)



- Motivo seqüencial isorrítmico.

Motivo 5.2 (c.34-36)



- Motivo seqüencial e isorrítmico.

Motivo 5.3 (c.36-37)



- Motivo conseqüente aos motivos 5, 5.1 e 5.2.

Motivo 5.4 (c.37)



- Repetição modificada do motivo 5.3.

Algumas considerações sobre a melodia:

A melodia está construída sobre a escala de sol menor natural, havendo modificações em algumas notas para se adequar a determinados acordes (c.4,7,12,17, 20, 24, 25, 27, 31, 33, 37 e 40).

Há predominância do uso ascendentes e descendentes em graus conjuntos, uso do intervalo de 3° - exemplo nos c. 4,12 e 24, e presença de intervalos de 4° e 5° nos c. 15 e 18.

Os motivos mais usados são dos tipos seqüenciais, isorrítmicos e presença significativa de repetições literais.

As resoluções dos motivos estão, em sua maioria, na 5° do acorde (c.4, 14, 15, 18,19), com resoluções também na fundamental (c.8,12,21 37) e em extensões do acorde (c.2, 26, 28,32, 35).

d) Ritmo

Devido ao andamento rápido (154 bpm) e a predominância da semicolcheia na melodia, existe uma precisão rítmica evidente, reforçada por um pandeiro que acentua os contratempos – lugar em que estão concentrados os principais acentos, exemplo nos c.4, 5 e 6.

Nos compassos 14-15 e 18-19, há uma convenção rítmica executada pelos metais e instrumentos de percussão, enquanto a guitarra faz a melodia.

C.18-19



- A convenção é tocada por metais+percussão nos acentos marcados.

O ritmo harmônico é outro elemento utilizado, o recurso mais usado consiste na antecipação do acorde de contratempo do segundo tempo do compasso anterior, verificados nos c. 3,15,16, 18, 19 e 26.

Para as variações rítmicas temos frases com:

d1) Alta Intensidade (semicolcheia) – exemplo c.1-2



6) Entrevista com Heraldo do Monte

Esta entrevista foi realizada em 01/08/04 na sua casa em São Paulo-SP, e teve como objetivo focalizar questões contundentes a minha pesquisa.

Eduardo Visconti (EV)- Quando você começou a tocar a guitarra elétrica? Na época qual era o panorama da guitarra no Brasil?

Heraldo do Monte (HM) – Foi no final da década de 50, eu não sei exatamente o ano. Na época já existiam alguns guitarristas que tocavam e gravavam com guitarra elétrica na música brasileira como o Zé Menezes e o Garoto. Tinha o Poly, o Boneca, o Jota Rocha, tinha um cara chamado Betinho, e um tal de Nestor que tocava com o Waldir Calmon, isso no Brasil de uma maneira geral. Tinha também o Bola Sete, que depois foi para os Estados Unidos.

EV- Qual deles você mais ouvia?

HM- Os que eu mais gostava era o Zé Menezes e o Bola Sete.

EV- Você cita o Zé Menezes em outras entrevistas, a influência dele era a partir das apresentações ao vivo ou discográficas?

HM- Era a partir dos discos da Orquestra do Radamés , do Sexteto do Radamés, de discos solos onde ele tocava guitarra elétrica.

EV- Você tirava de ouvido as músicas desses discos?

HM- Eu nunca fui muito de tirar músicas de discos, era muito difícil eu fazer isso. Eu me lembro de tirar uma parte de um improviso do Tal Farlow e analisar. A música era Yesterdays, mas não tirei o improviso completo tirei apenas uma parte tentando analisar a relação do improviso com a harmonia.

EV- Sobre seu início musical, a prática veio como?

HM- Foi em Recife nas rodas de choro do meu bairro.

EV- Que bairro você morava em Recife?

HM – Era o Mostardinha, não vá hoje lá não que você não sai vivo, atualmente dizem que está muito barra pesada. Então tinha um pessoal do bairro ligado em chorinho, eu saía de cavaco ou bandolim para tocar com o pessoal do violão.

EV- Tudo isso anterior a guitarra.

HM- Sim, eu comecei com a clarineta, foi onde eu aprendi teoria, leitura e um pouco depois eu comecei a estudar os instrumentos de cordas em geral.

EV- Qual era o repertório dessas rodas de choro?

HM- Era Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo e Pixinguinha, essas músicas conhecidas de rodas de choro.

EV- Tocava-se frevo nesses rodas? A pergunta me é pertinente porque eu conheci um bandolinista de Olinda chamado Marcos César que toca frevo com formação do regional?

HM- Não, era mais Jacob , o repertório mais característico do choro. Nessa época só o pessoal de sopro se interessava pelo frevo, nas orquestras. Se bem que eu tocava clarinete num bloco do meu bairro, e tinha que tomar cuidado com o pessoal fazendo o “passo” porque às vezes me empurravam e eu batia minha boca no bocal do clarinete.

EV- Você lembra que idade você tinha nessa época?

HM- Tudo isso antes dos vinte anos.

EV- Recife possui uma cultura regional muito forte, como o frevo, maracatu, caboclinhos, os violeiros repentistas, como foi a sua vivência com essas manifestações?

HM- Na época a gente não tinha curiosidade de pesquisar o maracatu, eu assistia essas coisas, como qualquer pernambucano que fosse assistir. Eu era ativo só tocando frevo em alguns blocos do meu bairro, como o Teimoso. Eu não fiz parte de nenhum maracatu, caboclinho, mas a gente estava dentro, escutando tudo. Apesar de Recife ser capital, o pessoal do Sertão sempre estava lá.

EV- Naquela época, você escutava outros instrumentistas de jazz, além do Tal Farlow?

HM- Eu escutava muito a orquestra do Stan Kenton, os músicos adoravam, tinha um maestro lá de Recife que se chamava Clóvis Pereira que, segundo sua impressão, a orquestra do Stan Kenton era a única orquestra afinada do mundo. Essa orquestra era muito avançada desde os anos 50, porque já tinha aquelas coisas de bitonalidade de Ré sobre Dó.

EV- E da guitarra no jazz ?

HM- Tinha o Tal Farlow como citei, o Jim Hall o Barney Kessel, aquele disco do Barney Kessel com a Julie London que é muito curtido aqui no Brasil. Eu tinha alguns discos deles, eu me lembro da faixa *Cry me a river* do disco da Julie London, o jeito que o Barney Kessel harmonizava. Eu escutava mas não tirava , mas é aquela coisa você escuta um cluster do Barney Kessel desta faixa , pega a guitarra e faz junto, vai descobrindo as relações das coisas.

EV- Você acha que os guitarristas de jazz da época de 50 tinha uma atenção mais voltada para a harmonia?

HM- Sim, mas a música popular americana de uma forma geral tinha mais harmonia é só ver as músicas da Broadway, Cole Porter, Gershwin, de lá para cá ela decaiu muito, assista a um Grammy para ver como anda a música popular americana.

EV- Com sua mudança para São Paulo, como era sua vida na cidade?

HM- Tocava com o quinteto do Walter Vanderlei durante a noite na boate Michel que ficava na rua Major Sertório, eu era muito restrito, não saía pela cidade, a formação era aquela coisa que eu já trazia de Recife. Muito de vez em quando havia uma brecha, a primeira vez que eu vim eu era solteiro e morava numa pensão, não tinha como ouvir discos. Eu conheci o Carlos Conde, um radialista que hoje tem um programa de jazz na Rádio Cultura FM, então ia à casa dele escutar as novidades.

EV- O fato de ser multi-instrumentista, principalmente tocando o bandolim, o cavaco, a viola reformula o jeito de você tocar guitarra?

HM- A técnica de um instrumento ajuda a técnica do outro. Por exemplo, no bandolim você não tem muito sustain então você é obrigado a palhetar todas as notas. Mas da guitarra para o bandolim fica difícil porque ele não obedece muito os ligados, a guitarra, por causa dos ligados, dá para pronunciar melhor.

EV- Sobre aquele solo de guitarra na música *Vim de Santana* do Quarteto Novo (transcrita e analisada em minha pesquisa), tem aqueles ponteados de viola.

HM- É uma forma bem óbvia de você ir para o universo nordestino. Como os repentistas não tocam guitarra, você traz o universo deles. Eu participei recentemente de um encontro de viola em Goiás e estávamos discutindo que no nordeste não existe essa tradição da viola de determinadas afinações como cebolão, a viola daqui já tá feita, tem uma história. Eu estava falando em entrevistas que a viola do nordeste tem grandes diferenças da viola daqui. No nordeste cada repentista tem um jeito de afinar a viola, tem uns que tiram as cordas duplas, deixando só cordas simples para afinar mais facilmente, então essas coisas que aqui seriam não autênticas, porque aqui tem uma certa patrulha da autenticidade, lá não tem, a viola nordestina é mais aberta. Por exemplo se eu juntar dez repentistas e decidirmos que a viola vai ter cordas de náilon , ela vai começar a ter, quer dizer ela ainda não está feita. Eu afino a viola como guitarra, porque me permite improvisar fazer acordes, a viola daqui tem muita música em mi maior ou ré maior dependendo da afinação, eu acho restritivo. Aliás eu nunca gostei de tocar sozinho, gosto de me apresentar pelo menos em duo porque você toca em qualquer tom que você quiser, e não só nas tonalidades que tem cordas soltas.

EV- Sobre essa questão de tocar sozinho, me veio uma questão. Você possui umas gravações com arranjos de guitarra solo como *Pau de Arara*, e eu já vi você tocando um arranjo solo da música *Bebê*. Mais recentemente, quando você tocou com o Hélio Delmiro, você fez um arranjo solo para Pedacinhos do Céu, você chegou a se apresentar na noite tocando guitarra sozinho?

HM- Não, eu procuro sair fora quando é um show inteiro de guitarra, se eu não gosto de assistir porque que eu vou gostar de tocar. Um dos poucos que eu gosto é do Joe Pass , que ele não tem aquela preocupação de ficar preenchendo o tempo todo, ele pode ficar dez minutos tocando single notes, sem se preocupar se o público está acompanhando a harmonia ou não. Ele bate o pezindo dele e vai, desse jeito eu gosto, agora aquele negócio de ficar tentando preencher eu não gosto. Eu gosto de tocar sozinho em tempo rubato, mais livre.

EV- Como foi a sua relação com o Geraldo Vandré durante os anos 60?

HM- Não era complicada não, ele tinha essa coisa política e eu e o Hermeto éramos meio fora disso, pelo menos não queríamos ser ativos. Às vezes o Vandré ia a uns encontros da esquerda católica e nos convidava, a gente sempre saía fora, ainda mais porque estávamos sob ditadura. Na verdade, do Quarteto Novo e do Trio Maraiá, ia só o Hilton do trio Maraiá que tinha essa coisa mais politizada. O Trio Maraiá era um trio vocal que acompanhava o Vandré junto com o Quarteto Novo. O Vandré ajudava muito a gente, incentiva muito o Quarteto Novo para fazer um disco solo, claro que o maior interesse dele era que a gente o acompanhasse. No disco do Quarteto Novo ele estava doido para participar de alguma coisa, e a única coisa que a gente deixou ele fazer no disco foi fazer arrá, arrá (dar um pequeno berro) na faixa o *Ovo*.

EV- Mas tem a composição *Fica Mal com Deus* no disco, que é dele.

HM- Ah, Sim.

EV- Você acha que a busca pelo regional se intensificou depois dos anos 60?

HM- Naquela época havia um preconceito contra a música folclórica principalmente contra a viola, ninguém queria saber de viola na cidade grande, a intelligentsia, os formadores de opinião detestavam tudo que fosse para esse lado. Não estava no gosto da classe média essas coisas, o Quarteto Novo foi responsável por empurrar a base do povo da viola e misturar com o jazz, o erudito, aí eles aceitaram. A gente teve que empurrar a viola e dar uma sofisticada nela, aí eles aceitaram viram que poderia ser feito coisas com a viola, com o caxixi, com o cabelo de burro.

EV- No disco Quarteto Novo, qual faixas você toca guitarra?

HM- Tem a faixa *Algodão* que tem uns trechos de guitarra, é que estava um som tão acústico que parece um violão, e o solo de *Vim de Santana*.

EV- Sobre o Quarteto Novo, essas escolhas estéticas voltadas para a música nordestina. Como eram os shows, qual a reação do público e dos outros músicos?

HM- Todo mundo ficou apaixonado, afinal era uma coisa nova com instrumentos velhos. Maestros e músicos em geral gostavam muito, a gente conquistou um respeito muito grande entre o público também. No meio daquela guerra entre torcidas rivais no teatro da Record, quando o Blota Júnior anunciava um cantor que ia ser acompanhado pelo Quarteto Novo

todo mundo fazia silêncio.

EV- Em entrevistas você e o Hermeto enfatizam essa coisa dos trios de Bossa Nova da época terem como modelo o trio do Oscar Peterson, e outros trios de jazz americano.

HM- Sim , os trios tocavam Bossa Nova mas na hora que iam improvisar era somente frases de Bebop, não havia essa coisa de abrazeirar, nós do Quarteto Novo que tivemos atitude para mudar.

EV- Nas mesmas entrevistas sobre o Quarteto Novo, o foco que sempre é ressaltado consiste na tentativa de vocês buscarem uma linguagem brasileira para a improvisação, e sobre os arranjos e acompanhamentos?

HM- Acho que foi feito de uma maneira geral, no caso dos arranjos eram feitos coletivamente, mas o que eu tive maior participação foi na faixa *Fica Mal com Deus*, que tem uma introdução com uma espécie de frevo na viola. A gente não fala muito disso, porque os próprios trios faziam coisas bem brasileiras na exposição do tema, era samba, bossa nova, a novidade foi mesmo na improvisação.

EV- Gostaria de saber sobre sua relação com o Hermeto Paschoal. Em 2002 na série Hermetismos do Sesc de São Paulo (dedicada a músicos que seguem essa linha) me surpreendeu o fato de você se apresentar também, no meu entendimento vocês conviveram junto, e depois seguiram carreiras próprias, inclusive criando cada um a seu modo, certas peculiaridades musicais. No Festival de Montreux de São Paulo em 1978 fica claro a admiração que o Hermeto tem por você “vou chamar um dos melhores guitarristas do mundo”.

HM- Na verdade eu e o Hermeto tivemos expostos a mesma influência folclórica e cada um desenvolveu a sua maneira. Não é que o Hermeto fez o trabalho e eu me influenciei com ele, nós construímos junto essa coisa no Quarteto Novo.

EV- Eu pensei nesta pergunta pois na minha concepção sua música tem muitas diferenças em relação a música do Hermeto, como por exemplo a maneira de harmonizar.

HM- Evidente. A gente se conhece desde Recife da Rádio Jornal do Comércio, ele começou a tocar piano comigo, eu que incentivei ele, pois precisava de um pianista para a boate que eu tocava. Ele não tinha a mão esquerda do piano, quando o dono da casa passava eu precisava esconder a mão dele. E ele foi estudando durante as tardes na boate, aí que ele se tornou pianista.

EV - Qual foi o impacto musical e artístico do Festival de Montreux? Quando você se apresentou tocando em duo com o baixista Cláudio Bertrami. O repertório basicamente formado por composições suas como Forrozin, Alienadinho entre outras, carregado de referências nordestinas.

HM- O pessoal parece que gostou, não me lembro. Eu toquei depois do Pepeu Gomes que fez uma festa, um negócio de xeta, xeta, xeta, o público dançando acompanhando, gritando. Eu fui o primeiro músico sério a entrar, e tive que enfrentar essa baixada de bola. Depois os outros como o Barney Kessel e o Joe Pass pegaram a coisa mais calma.

EV- Não sabia que esses dois guitarristas tinham tocado nesse evento.

HM – Eu não sei se foi no primeiro ou no segundo, mas acho que foi no primeiro.

EV- E a reação deles em relação a música brasileira tocada na guitarra?

HM- O Barney Kessel era uma pessoa a parte, o Joe era mais aberto, eu já tinha tocado na guitarra dele lá no camarim e tudo, tínhamos conversado. Quando eu voltei para o camarim do meu show, ele estava cantando uma frase minha. Depois ficamos amigos, quando ele vinha a São Paulo reservava lugares no show para mim e para minha mulher, nos encontrávamos no hotel que estava hospedado.

EV- Você acha que essa escolha pela música regional, particularmente a música nordestina, foi concebida no Quarteto Novo e se perpetuou na sua carreira e na do Hermeto?

HM- Na verdade nos sempre estivemos expostos à essa cultura nordestina, como a gente tocava na noite éramos obrigado a tocar jazz, standards, repertório que fazia parte do músico padrão de boate .Tanto o Hermeto como eu, tocávamos All the Things You Are, standards,mas foi o Quarteto Novo que fez eclodir essa coisa na gente. A idéia do Quarteto Novo surgiu quando eu, o Théo de Barros e o Aírto Moreira viajávamos pelo Brasil inteiro fazendo parte como músicos, de uma tentativa de lançar uma moda brasileira, concebida e financiada pela Companhia Rhodia. A gente nunca tinha pensando em música regional, eu nunca tinha pensado em tocar viola, até resistia um pouco por dentro, na época eu tinha uma auto imagem de guitarrista de jazz. Até eu, tinha um preconceito contra a viola, e durante essa viagem eu fui colocando aquela coisa de dentro para fora, e não de fora para dentro, interiorizando aquele idéia. Foi a partir daí, que a gente começou a trazer a música regional, o que Tchaicowsky fazia lá na Rússia dar um lustre no folclore para os salões de concerto, a gente começou a fazer isso com o Quarteto Novo.

EV- E isso continuou na sua carreira?

HM- Sim, porque é muito forte uma vez que foi desperto. Você vê no Hermeto também, ele sai uma vez ou outra mas a base é a música regional brasileira, nordestina.

EV- Então depois dessa viagem pelo Brasil essa “auto imagem” foi colocada de canto.

HM- Exato.

EV- O motivo da pergunta que eu fiz sobre a reação no festival de Montreux era justamente sobre esse ponto, como o público, os músicos brasileiros e americanos olhavam essa idéia de se tocar música brasileira na guitarra.? Pois em entrevista você disse que a guitarra é um instrumento muito ligado a música americana , ao blues, ao jazz.

HM- Ainda hoje é estranho, pois a imagem e sonoridade da guitarra é ligada a esses estilos. Ainda soa estranho, mas quem sabe daqui uns anos isso muda.

EV- Em minha qualificação o pianista e prof. Hilton Valente (Gogô) comentou sobre a dificuldade de se tocar guitarra e piano em conjuntos de música popular, devido aos choques harmônicos e rítmicos. E quando ele tocava com você na noite paulistana, isto era facilmente resolvido, devido a grande capacidade que você tem para se adaptar ao estilo de qualquer pianista. Ele definiu essa questão com uma expressão muito apropriada : “O Heraldo sempre foi um camaleão harmônico”, como você chegou a essa desenvoltura?

HM- É, você tem que ter muito cuidado quando toca com piano para não chocar, evitar tocar acordes muitos gordos, prestar atenção na região que o pianista está tocando. É um jeito que você vai acostumando aos poucos com muita prática.

EV- Você foi o primeiro guitarrista da Orquestra Jazz Sinfônica?

HM- Sim eu inaugurei, toquei um ano lá.

EV- Minha tese de mestrado possui o título “A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte”, termo empregado em muitas entrevistas suas. O que você quer dizer quando fala “minha guitarra brasileira”?

HM- O meu jeito de tocar, algumas escolhas tanto técnicas como de uma filosofia por trás do que eu estou fazendo.

EV- Essa filosofia seria uma concepção estética?

HM- Sim, uma auto obrigação de tocar e levar minha carreira de determinado jeito. É até bom isso porque dá menos trabalho, porque você se disciplina, quando você tem 80 mil caminhos você fica meio perdido. As pessoas notam que você está perdido, quando você elimina uma porção de caminhos, você fica mais conciso, mais convencido de seu caminho.

EV- Seria uma forma de dar uma direção estética.

HM- Isso mesmo.

7) Conclusão

Recapitularemos sinteticamente as principais questões enfocadas neste trabalho verificando como se desenvolveram as hipóteses formuladas desde o início, e que adequações foram necessárias para possibilitar uma amostra consistente da obra de Heraldo do Monte.

Primeiramente, foi realizada uma audição completa dos discos do guitarrista com a finalidade de selecionar as composições e improvisações que iriam ser transcritas e analisadas, escolhendo-se em seguida quatro composições e quatro improvisações priorizando os gêneros nordestinos, que são um dos elementos principais constituintes de sua “Guitarra Brasileira”.

Para analisar as transcrições foi necessário elaborar uma metodologia de análise que circunscrevesse as diferentes matrizes musicais articuladas pelo músico. O desenvolvimento do método foi um processo em constante transformação, pois no decorrer da pesquisa fomos tomando conhecimento de diversos tipos de metodologia, tendo que optarmos por um modelo que fosse eficiente, e não se restringisse a determinado gênero musical. Uma das soluções encontradas foi a mistura de algumas metodologias específicas, tendo sempre como referência o gênero que tinha sido transcrito. Assim, foi possível entender que a construção “Guitarra Brasileira” é a articulação da música popular urbana (choro, samba e frevo), das manifestações musicais regionais e do jazz.

No decorrer da investigação musical, fizemos a leitura de textos que abordavam o imaginário nacional popular na música brasileira, e como este ocorreu nos anos 60, partindo da premissa que certas escolhas estéticas voltadas para a incorporação de elementos brasilidade no estilo do guitarrista poderiam ter sido estimulada por este

imaginário.

A contextualização sociológica somou-se as análises musicais permitindo compreender que certas escolhas estéticas feitas por Heraldo do Monte foram concebidas principalmente nos anos 60, durante o grupo Quarteto Novo, e tal concepção se perpetuou em sua carreira até os dias de hoje. A idéia da conciliação entre uma análise sociológica e musical veio a comprovar que no caso de Heraldo do Monte, tais escolhas não são aleatórias e foram concebidas como direção estética de sua carreira musical, podendo ser interpretada também, como um meio encontrado pelo músico de sobrevivência e destaque no mercado.

A entrevista com o músico, deixada intencionalmente para o final da pesquisa, tanto na sua realização, como também no corpo da dissertação, garante legitimidade às hipóteses formuladas inicialmente.

Por fim, no último contato com o músico soubemos que o mesmo tinha acabado de finalizar seu mais recente disco, com produção independente do seu filho Luís do Monte, para possível lançamento em 2005 - o nome do disco: *Guitarra Brasileira*.

8) Bibliografia

- ADORNO, T. Adorno. *Col. Grandes Cientistas Sociais, G.Cohn (org)*. São Paulo: Ática, 1994.
- AEBERSOLD, Jamey. *How to Play and improvise*. Vol. 1. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1986.
- ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- BAKER, David. *Jazz improvisation*. Van Nuys: Alfred Publishing, 1988.
- BEHÁGUE, Gerard. *Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana*. Revista Brasileira de Música : UFRJ, vol.20, 1992/93.
- BERLINCK, Manoel. *CPC: Centro Popular de Cultura*. Campinas : Papirus, 1984.
- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de 7 Cordas*. Rio de Janeiro : Lumiar, 2002.
- CALDAS, Waldenir. *Acorde na Aurora : música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo : Ed. Nacional, 1977.
- CANECA, Marco Antônio da Silva . *O pífabo da feira do Caruaru: Contexto; Características; Aspectos educativos* .CBM, 1993 (Tese, Mestrado em Música).
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo : Ed. 34, 1998.
- CHAUI, Marilena de Souza. *Seminários. (Col. O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Vols. 1 e 2. São Paulo : Lumiar, 1988.
- COKER, Jerry. *The Jazz Idiom*. E. Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1978.
- CONTIER, Arnaldo Daraya . *Brasil Novo: música, nação e modernidade*. São Paulo : FFLCH/USP , 1986. (Tese de Livre Docência).
- _____. *Edu Lobo e Carlos Lyra : O nacional Popular na canção de protesto (os anos 60)*. São Paulo : Anpuh/Humanitas, vol. 18, 1998.
- _____. *Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição*. In: *Tempo e História*. São Paulo : Cia. das Letras/ Secr. Mun. de Cultura, 1992.

- _____ . *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo : Novas Metas, 1985
- CROOK, Hal. *How to Improvise*. Boston : Advanced Music, 1991.
- DE STEFANO, Reno. *Wes Montgomery Improvisational Style (1959-1963): The Riverside Years*. Universidade de Montreal, 1995.
- FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma CA : Sher Music, 1995.
- FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. *Na batida do baião, no balanço do forró : a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua utilização na década de 70*. Natal :UFRN, 1983 (Dep. de Estudos Sociais).
- FREITAS, Paulo S. R. *Teoria da Harmonia na Música Popular : uma definição das relações entre os acordes na Harmonia Tonal* . São Paulo : UNESP, 1995. (Tese de Mestrado).
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo : UNESP, 1994. (Dissertação de Mestrado em Artes).
- GOODRICK, Mick. *The Advancing Guitarist*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Books, 1987.
- IKEDA, Alberto T. “*Pesquisa em música popular urbana no Brasil : entre o intrínseco e o extrínseco*”. Actas del III Congresso Latino americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Santiago, Chile, 1999.
- KOELLREUTEUR, H. J.. *Harmonia Funcional, Introdução a teoria das funções harmônicas*. São Paulo : Ricordi, 1980.
- LA RUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York : Norton Company, 1970
- LAMAS, Dulce Martins. *A Cantoria Tradicional no Nordeste Brasileiro: Suas Características Poético-Musicais*. Revista Brasileira de Música Vo16. UFRJ, 1986.
- LEVINE, Mark. *The jazz theory book* . Petaluma CA : Sher Music, 1995.
- LEAVITT, William G. *A Modern Method for Guitar*. Boston, Massachusetts : Berklee and Press Publications. Vol. I, II and III.
- LIEBMAN, David. *Jazz Rhythm*. www.upbeat/lieb.
- MEDAGLIA, Júlio. *O balanço da Bossa*. São Paulo : Perspectiva, 1968.

- MELLO, Zuza H. Texto do encarte do disco “Heraldo do Monte”, gravado em setembro de 1980 pelo selo Eldorado.
- MELLO & SILVA. *Antologia do Carnaval de Recife*. Recife : Massangana, 1991.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia : Open University Press, 1990.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz: Composition and Harmony*. Rottenburg-West Germany : Advanced Music, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. "O conceito de MPB nos anos 60". Revista História, Questões e Debates, nº. 31, Associação Paranaense de História / PGHIS / UFPR, 1999 (2000), 11-30.
- NETO, Jovino dos Santo. *Tudo é Som - The music of Hermeto Pascoal*. Universal Edition, 2000.
- NETO, Luiz de França Costa Lima. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo(1981- 1993): concepção e linguagem* . Rio de Janeiro : UNIRIO, 1999. (Tese de Mestrado em Música).
- NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. Londres : Macmillan Publishing Co, Inc, 1964.
- NIEHAUS, Lennie. *Developing Jazz Concepts*. Hal Leonard Publishing, 1981.
- OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife : CEPE, 1971
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- PAZ, Ermelinda A.. *As Estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira*. UFRJ, 1994.
- PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru- Uma análise musical*. Unicamp, 2002. Tese de Mestrado.
- PEIXE, Guerra. *Os Caboclinhos de Recife*. em Antologia do Carnaval de Recife: Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva, Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.
- PRANDINI, José Carlos. *Um estudo na improvisação na música de Hermeto Pascoal*. Campinas : IA, 1997. (Tese de mestrado).
- PERSICHETTI, Vicent. *Twenty Century Harmony*. New York : WW Norton, 1961.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Experimentos com Histórias de Vida*. São Paulo : Vértice, Editora revista dos tribunais, 1988.

- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro : artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro : Editora Record, 2000.
- ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro : Escola Brasileira de Música, 1986.
- RUSSO, William. *Jazz Composition and Orchestration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "Suíte Pernambucana de Bolso de José Ursino da Silva"*. Campinas :UNICAMP, 2001.
- SALEK, Eliane Corrêa . *A Flexibilidade Rítmico-Melódica na Interpretação do Choro*. Rio de Janeiro : UNIRIO, 1999. (Tese de Mestrado em Música).
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33)*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro*. Rio de Janeiro : Lumiar, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York : Norton, 1969.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SETTE, Mário. *Maxombas e Maracatus (1886-1950)*. 4.ed., Recife, Fundação da Cultura de Recife : 1981.
- SOLER, Luís. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis : Editora da UFSC, 1995.
- SONGBOOK de Frevo Volume 1 . Recife, 1998.
- TAGG, Philip. Analysis Assignment Notes. [www/theblackbook.net/acad/tagg/texts.html](http://www.theblackbook.net/acad/tagg/texts.html)
- TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo : Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa : Caminho Ed., 1990.
- _____. *Pequena História da música popular: da modinha à Canção de Protesto*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Melodias para a Improvisação Poética no Nordeste: As Toadas de Sextilhas segundo a apreciação dos cantadores*. Revista Brasileira de Música Vol.18. UFRJ, 1989.

- ULHÔA, M; Aragão P. e Trotta, F. 2001. *Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular*. ANPPOM, Belo Horizonte.
- VISCONTI, Eduardo de L.. *A Concepção de Heraldo do Monte na Improvisação em Samba*, Campinas : IA/ UNICAMP, 2000. (Iniciação Científica)
- WEISKOPF, Walt. *Coltrane : A Player´s Guide to his Harmony*. New Albany, Indiana : Jamey Aebersold, 1991.
- WILLMOTT, Bret. *Mel Bay´s Complete Book of Harmony, Theory & Voicing*. Mel Bay Publication, 1994
- WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. São Paulo : Brasiliense,1983.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, SP : IFCH/ UNICAMP, 1997. (Tese de Doutorado).
- Vídeo Aula. *Guitarra Brasileira*. São Paulo, Mpo vídeo.
- www.brasil.terravista.com.br.
- www.cliquemusic.uol.com.br.

ANEXO : Transcrições - Índice:

- 1) Improvisação sobre o Modo Mixolídio #4
- 2) Improvisação sobre o Modo Mixolídio
- 3) Improvisação sobre o Modo Dórico
- 4) Vim de Santana
- 5) Forrozin
- 6) Caboclo elétrico
- 7) Giselle (Intro, Tema e Improviso)
- 8) Chuva Morna

Mixolídio #4

Musical score for Mixolídio #4 in 2/4 time. The score consists of 15 numbered notes across five staves. The notes are: 1 (G4), 2 (A4), 3 (B4), 4 (C5), 5 (D5), 6 (E5), 7 (F#5), 8 (G5), 9 (F#5), 10 (E5), 11 (D5), 12 (C5), 13 (B4), 14 (A4), 15 (G4). The score includes various ornaments: a trill (tr) above note 1, a trill (tr) above note 7, and a trill (tr) above note 13. There are also slurs over notes 8-9, 11-12, and 14-15, and a triplet of eighth notes under notes 14-15. The piece begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#).

16 Musical notation for measures 16-18. Measure 16: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 17: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 18: quarter notes A5, B5, C6, D6. A slur covers the last three notes of measure 18, with a '3' below it indicating a triplet.

19 Musical notation for measures 19-21. Measure 19: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 20: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 21: quarter notes A5, B5, C6, D6. A slur covers the last three notes of measure 21, with a '3' below it indicating a triplet. A trill symbol (*tr*) is written above the staff.

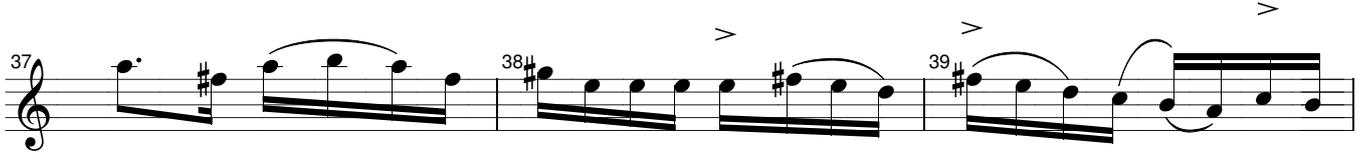
22 Musical notation for measures 22-24. Measure 22: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 23: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 24: quarter notes A5, B5, C6, D6. A trill symbol (*tr*) is written above the staff.

25 Musical notation for measures 25-27. Measure 25: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 26: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 27: quarter notes A5, B5, C6, D6. A trill symbol (*tr*) is written above the staff.

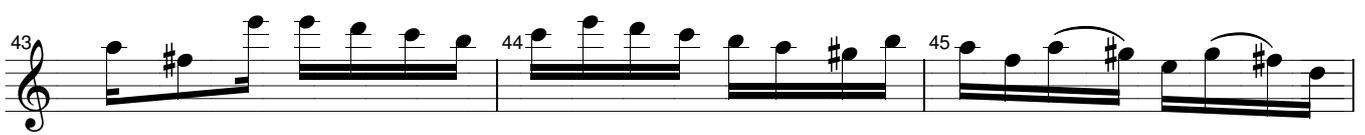
28 Musical notation for measures 28-30. Measure 28: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 29: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 30: quarter notes A5, B5, C6, D6. A slur covers the last three notes of measure 30, with a '3' below it indicating a triplet.

31  Musical notation for measures 31-33. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a quarter note F#4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 32 contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, all beamed together. Measure 33 contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5, all beamed together.

34  Musical notation for measures 34-36. Measure 34 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all beamed together. Measure 35 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, all beamed together. Measure 36 contains a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5, all beamed together.

37  Musical notation for measures 37-39. Measure 37 contains a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5, all beamed together. Measure 38 contains a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5, all beamed together. Measure 39 contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, all beamed together. Accents (>) are placed above the notes in measures 38 and 39.

40  Musical notation for measures 40-42. Measure 40 contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5, all beamed together. Measure 41 contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5, all beamed together. Measure 42 contains a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6, all beamed together.

43  Musical notation for measures 43-45. Measure 43 contains a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5, all beamed together. Measure 44 contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6, all beamed together. Measure 45 contains a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6, all beamed together.

46 47 48

Musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 47 contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 48 contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5.

49 50 51

Musical notation for measures 49, 50, and 51. Measure 49 contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 50 contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 51 contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5.

52 53 54 55

Musical notation for measures 52, 53, 54, and 55. Measure 52 contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 53 contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 54 contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. Measure 55 contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. A trill (tr) is indicated above the final note of measure 55.

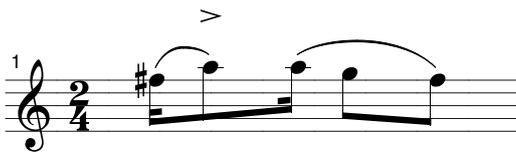
56 57 58

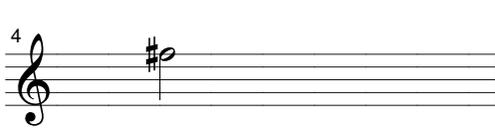
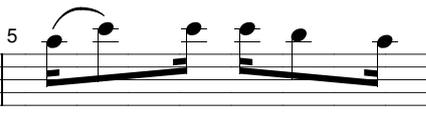
Musical notation for measures 56, 57, and 58. Measure 56 contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 57 contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Measure 58 contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. Trills (tr) are indicated above the final notes of measures 56 and 57.

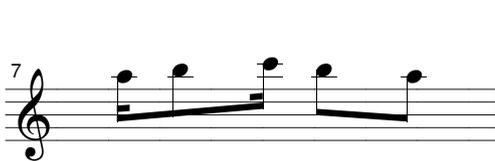
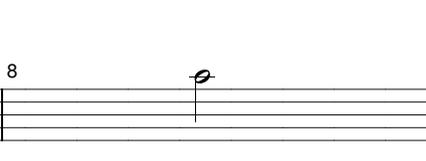
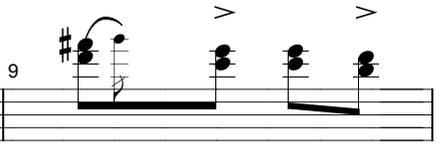
59 60

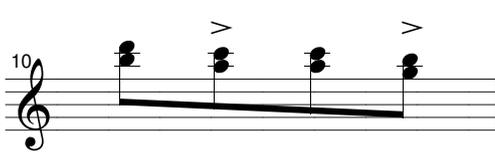
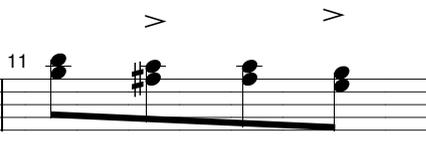
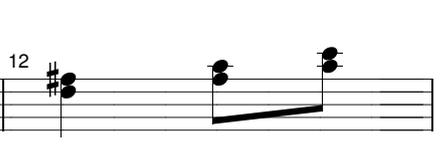
Musical notation for measures 59 and 60. Measure 59 contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 60 contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. A trill (tr) is indicated above the final note of measure 60.

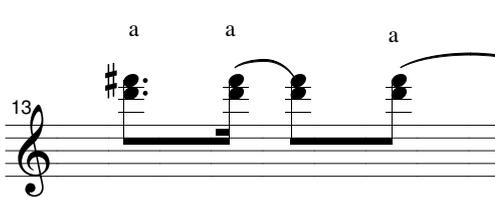
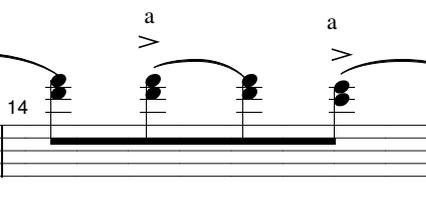
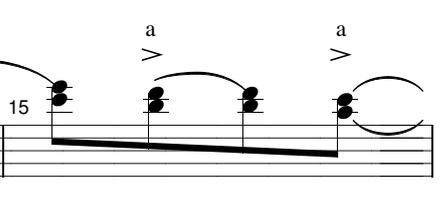
Modo Mixolídio

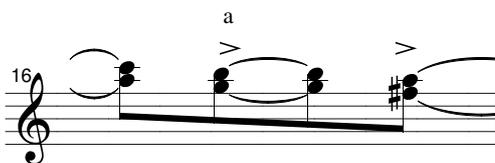
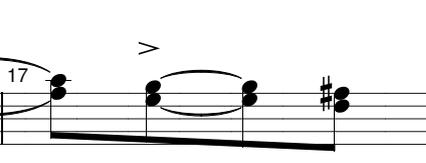
1  2  3 

4  5  6 

7  8  9 

10  11  12 

13  14  15 

16  17  18 

19 20 21

22 23 24

25 26 27

28 29 30

31 32 33

34 35 36

37 38 39

Musical notation for measures 37, 38, and 39. Measure 37 contains two eighth notes (F#4, G4) and two eighth notes (A4, B4). Measure 38 contains a dotted quarter note (F#4) and two eighth notes (G4, A4). Measure 39 contains two eighth notes (B4, C5) and a quarter note (D5).

> > > > > >

40 41 42

Musical notation for measures 40, 41, and 42. Measure 40 contains a dotted quarter note (F#4) and two eighth notes (G4, A4). Measure 41 contains a dotted quarter note (B4) and two eighth notes (C5, D5). Measure 42 contains two eighth notes (E5, F#5) and a quarter note (G5).

43 44 45

Musical notation for measures 43, 44, and 45. Measure 43 contains a quarter note (F#4), an eighth note (G4), and a quarter note (A4). Measure 44 contains a quarter note (B4), an eighth note (C5), and a quarter note (D5). Measure 45 contains a dotted quarter note (E5), an eighth note (F#5), and a quarter note (G5).

46 47 48

Musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 contains a dotted quarter note (F#4), an eighth note (G4), and a quarter note (A4). Measure 47 contains a quarter note (B4), an eighth note (C5), and a quarter note (D5). Measure 48 contains a dotted quarter note (E5), an eighth note (F#5), and a quarter note (G5).

49 50 51

Musical notation for measures 49, 50, and 51. Measure 49 contains a dotted quarter note (F#4), an eighth note (G4), and a quarter note (A4). Measure 50 contains a dotted quarter note (B4), an eighth note (C5), and a quarter note (D5). Measure 51 contains a dotted quarter note (E5), an eighth note (F#5), and a quarter note (G5).

52 53 54

Musical notation for measures 52, 53, and 54. Measure 52 contains a dotted quarter note (F#4), an eighth note (G4), and a quarter note (A4). Measure 53 contains a dotted quarter note (B4), an eighth note (C5), and a quarter note (D5). Measure 54 contains a dotted quarter note (E5), an eighth note (F#5), and a quarter note (G5).

55 56 57

Musical staff 55-57: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 55: quarter note F#4, quarter rest, quarter note G4, quarter note A4. Measure 56: quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Measure 57: quarter note E5, quarter note F#5, quarter note G5.

58 59 60

Musical staff 58-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 58: quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 59: quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5. Measure 60: quarter note G5, quarter note F#5, quarter note E5.

61 62 63

Empty musical staff 61-63: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 61, 62, and 63 are empty.

64 65 66

Empty musical staff 64-66: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 64, 65, and 66 are empty.

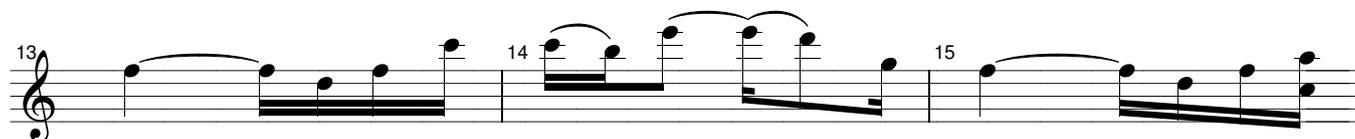
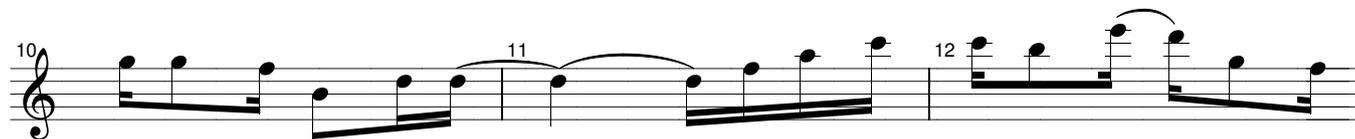
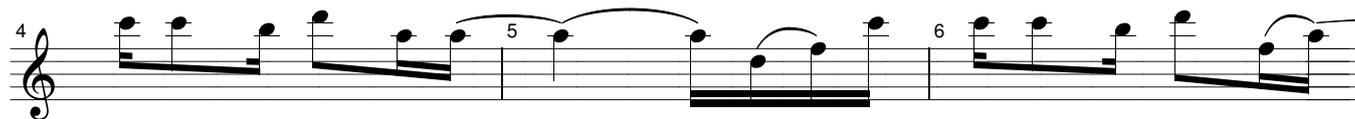
67 68 69

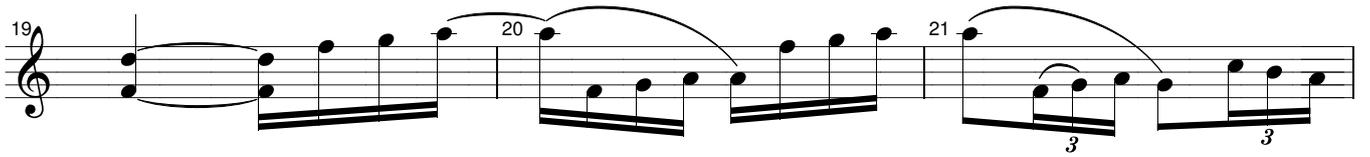
Empty musical staff 67-69: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 67, 68, and 69 are empty.

70 71 72

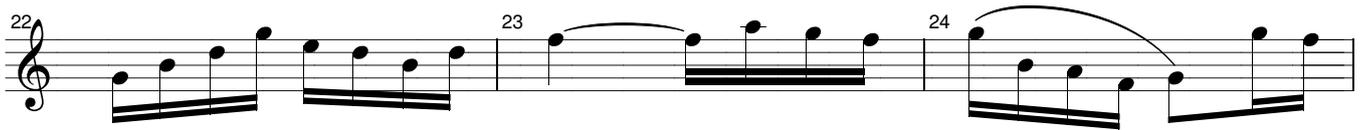
Empty musical staff 70-72: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 70, 71, and 72 are empty. The staff ends with a double bar line.

Modo dórico



19  20 21

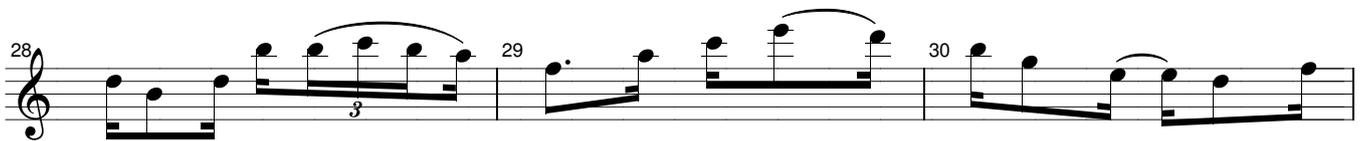
Musical notation for measures 19-21. Measure 19 starts with a treble clef and a whole note chord. Measure 20 contains a half note chord. Measure 21 contains a half note chord with a triplet of eighth notes below it.

22  23 24

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 contains a half note chord. Measure 23 contains a half note chord. Measure 24 contains a half note chord with a triplet of eighth notes below it.

25  26 27

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 contains a half note chord. Measure 26 contains a half note chord. Measure 27 contains a half note chord.

28  29 30

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 contains a half note chord with a triplet of eighth notes below it. Measure 29 contains a half note chord. Measure 30 contains a half note chord.

31  32 33

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 contains a half note chord. Measure 32 contains a half note chord. Measure 33 contains a half note chord.

34  35 36

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 contains a half note chord. Measure 35 contains a half note chord. Measure 36 contains a half note chord.

37 38 39

Musical notation for measures 37, 38, and 39. Measure 37 contains a half note followed by a quarter note. Measure 38 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 39 contains a quarter note followed by a quarter note.

40 41 42

Musical notation for measures 40, 41, and 42. Measure 40 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 41 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 42 contains a quarter note followed by a quarter note.

43 44 45

Musical notation for measures 43, 44, and 45. Measure 43 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 44 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 45 contains a quarter note followed by a quarter note.

46 47 48

Musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 47 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 48 contains a quarter note followed by a quarter note.

49 50 51

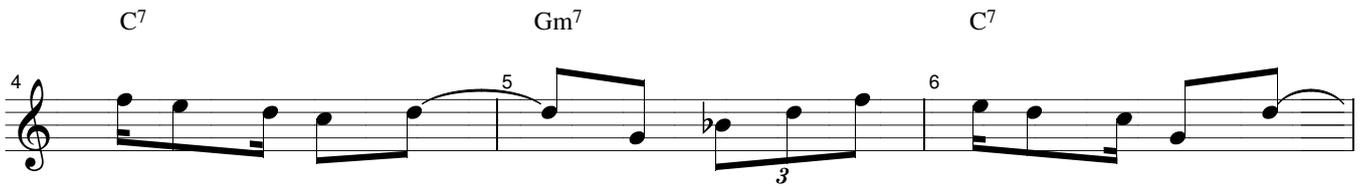
Musical notation for measures 49, 50, and 51. Measure 49 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 50 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 51 contains a quarter note followed by a quarter note.

52 53 54

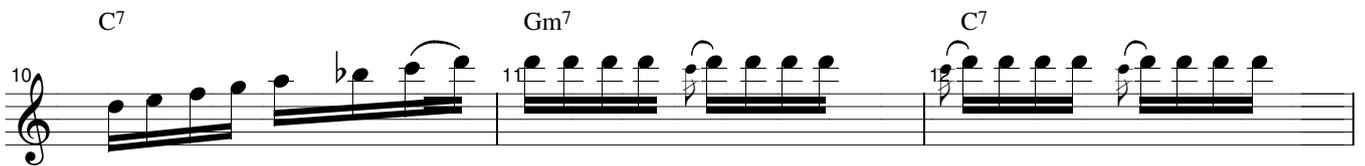
Musical notation for measures 52, 53, and 54. Measure 52 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 53 contains a quarter note followed by a quarter note. Measure 54 contains a quarter note followed by a quarter note.

Vim de Santana

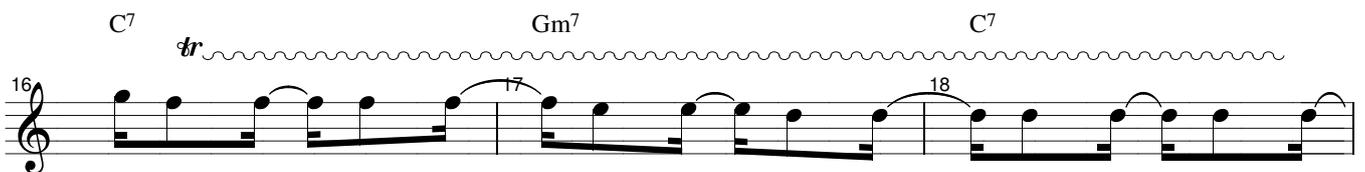
1 

4 

7 

10 

13 

16 

19 *tr* *tr*
Gm7 C7 Gm7

Musical staff 19-21: Treble clef, 3/4 time. Measure 19: Gm7 chord, quarter note G4, quarter rest. Measure 20: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 21: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

22 *tr*
C7 Gm7 C7

Musical staff 22-24: Treble clef, 3/4 time. Measure 22: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 24: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

25 Gm7 C7 Gm7

Musical staff 25-27: Treble clef, 3/4 time. Measure 25: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 26: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 27: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

28 C7 Gm7 C7

Musical staff 28-30: Treble clef, 3/4 time. Measure 28: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 29: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 30: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

31 Gm7 C7 Gm7

Musical staff 31-33: Treble clef, 3/4 time. Measure 31: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 32: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 33: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

34 C7 Gm7 C7

Musical staff 34-36: Treble clef, 3/4 time. Measure 34: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 35: Gm7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 36: C7 chord, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

37 *Gm7* *C7* 38 *Gm7* 39

40 *C7* 41 *Gm7* 42 *C7*

43 *Gm7* 44 *C7* 45 *Gm7*

46 *C7* 47 *Gm7* 48 *C7*

49 *Gm7* 50 *C7* *staccato* 51 *Gm7*

52 *C7* 53 *Gm7* 54 *C7*

55 Gm7 C7 Gm7

Musical staff 55-57. Measure 55: Gm7 chord. Measure 56: C7 chord. Measure 57: Gm7 chord. The staff contains chords and some melodic lines with slurs.

58 C7 Gm7 C7

Musical staff 58-60. Measure 58: C7 chord. Measure 59: Gm7 chord. Measure 60: C7 chord. The staff contains chords and some melodic lines with slurs.

61 Gm7 C7 Gm7

Musical staff 61-63. Measure 61: Gm7 chord. Measure 62: C7 chord. Measure 63: Gm7 chord. The staff contains chords and some melodic lines with slurs.

64 65 66

Musical staff 64-66. Empty staff with measure numbers 64, 65, and 66.

67 68 69

Musical staff 67-69. Empty staff with measure numbers 67, 68, and 69.

70 71 72

Musical staff 70-72. Empty staff with measure numbers 70, 71, and 72.

Forrozin

Musical notation for measures 1-3. Chords: Gm7, Ebmaj7, Bbmaj7. Measure 2 contains a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 4-6. Chords: Abmaj7, Gm7, C7, D7#5. Measure 6 contains a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 7-9. Chords: Gm7, Em7(b5), A7, Dm7. Measure 9 ends with a double bar line and a fermata.

Musical notation for measures 10-12. Chords: Bbmaj7, F7maj7, Ebmaj7. Measure 12 contains a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 13-15. Chords: Dm7, Db7, Cm7. Measure 14 contains a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 16-18. Chords: Am7(b5), D7, Gm7, Ebmaj7. Measure 18 contains a triplet of eighth notes.

19 $B^{\flat}maj7$ $A^{\flat}maj7$ $Gm7$

Musical staff 19-21: Treble clef, key signature of two flats. Measure 19: $B^{\flat}maj7$ chord, notes G4, A4, B4, C5. Measure 20: $A^{\flat}maj7$ chord, notes G4, A4, B4, C5. Measure 21: $Gm7$ chord, notes G4, B4, D5, E5.

22 $C7$ $D7^{\sharp 5}$ $Gm7$ $D^{\flat 7}$ $C7$ $D^{\flat 7(13)}$ $C7(13)$

Musical staff 22-24: Treble clef, key signature of two flats. Measure 22: $C7$ chord, notes G4, B4, D5, E5. Measure 23: $D7^{\sharp 5}$ chord, notes D4, F#4, A4, B4. Measure 24: $D^{\flat 7(13)}$ chord, notes D4, F4, A4, B4.

25 Gm Gm/F

Musical staff 25-27: Treble clef, key signature of two flats. Measure 25: Gm chord, notes G4, B4, D5, E5. Measure 26: Gm/F chord, notes F4, G4, B4, D5. Measure 27: Gm/F chord, notes F4, G4, B4, D5.

28 $Em7(b5)$

Musical staff 28-30: Treble clef, key signature of two flats. Measure 28: $Em7(b5)$ chord, notes E4, G4, B4, D5. Measure 29: $Em7(b5)$ chord, notes E4, G4, B4, D5. Measure 30: $Em7(b5)$ chord, notes E4, G4, B4, D5.

31 Gm

Musical staff 31-33: Treble clef, key signature of two flats. Measure 31: Gm chord, notes G4, B4, D5, E5. Measure 32: Gm chord, notes G4, B4, D5, E5. Measure 33: Gm chord, notes G4, B4, D5, E5.

34 Gm/F

Musical staff 34-36: Treble clef, key signature of two flats. Measure 34: Gm/F chord, notes F4, G4, B4, D5. Measure 35: Gm/F chord, notes F4, G4, B4, D5. Measure 36: Gm/F chord, notes F4, G4, B4, D5.

Em7(b5)

Musical staff 37-39. Staff 37 contains a melodic line with eighth notes. Staff 38 continues the melodic line. Staff 39 contains two whole notes, each with a fermata.

Musical staff 40-42. Staff 40 contains a whole note with a fermata. Staff 41 contains a whole note with a fermata. Staff 42 contains a whole note with a fermata.

A^b713^b9

Musical staff 43-45. Staff 43 contains a whole note with a fermata. Staff 44 contains a whole note with a fermata. Staff 45 contains a whole note with a fermata.

Musical staff 46-48. Staff 46 contains a whole note with a fermata. Staff 47 contains a whole note with a fermata. Staff 48 contains a whole note with a fermata.

Impro em Gm⁷ dórico

Musical staff 49-51. Staff 49 is empty. Staff 50 is empty. Staff 51 is empty.

⊕

Musical staff 52-54. Staff 52 contains a whole note with a fermata. Staff 53 contains a whole note with a fermata. Staff 54 contains two whole notes with triplets.

55 56 57

3 3 3

58 59 60

61 62 63

64 65 66

67 68 69

70 71 72

Caboclo Elétrico

1 INTRO Am⁷ (9) 2 3

4 5 6

7 Parte A Am⁷ (9) 8 9

10 11 12

13 14 15

16 17 18

37 38 39

37 38 39

40 41 42

40 41 42

Parte C F#m7 (9)

43 44 45

43 44 45

46 47 48

46 47 48

49 50 51

49 50 51

52 53 54

52 53 54

55 $F\sharp m^6$ 56 57

Musical staff 55-57: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 55 contains a half note F# with a slur extending to measure 56. Measure 56 contains a half note G with a slur extending to measure 57. Measure 57 contains a half note A with a slur extending to the end of the staff. Above the staff, there are two double bar lines with a slash, indicating a section break.

58 $Am^7(9)$ Ponte Percussão

Musical staff 58-60: Treble clef. Measure 58 contains a half note B with a slur extending to measure 59. Measure 59 contains a half note C. Measure 60 is empty. Above the staff, there is a double bar line with a slash, and the text "Ponte Percussão" is written above measure 60.

61 62 63

Musical staff 61-63: Treble clef. Measures 61, 62, and 63 are empty.

64 65 66

Musical staff 64-66: Treble clef. Measures 64, 65, and 66 are empty.

67 68 69

Musical staff 67-69: Treble clef. Measures 67, 68, and 69 are empty.

70 71 72

Musical staff 70-72: Treble clef. Measures 70, 71, and 72 are empty.

Am⁷ até final da Improvisação

73 74 75

Musical staff 73-75: Treble clef, Am7 chord. Measure 73: quarter rest, quarter note G4. Measure 74: quarter rest, quarter note A4. Measure 75: quarter note B4, quarter note C5, quarter rest.

76 77 78

Musical staff 76-78: Treble clef, Am7 chord. Measure 76: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4. Measure 77: quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Measure 78: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. A circled '2' with a dashed line above it spans measures 77 and 78.

79 80 81

Musical staff 79-81: Treble clef, Am7 chord. Measure 79: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 80: quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. Measure 81: quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6. A circled '2' with a dashed line above it spans measures 80 and 81. A trill (tr) is indicated above measure 79.

82 83 84

Musical staff 82-84: Treble clef, Am7 chord. Measure 82: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 83: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 84: quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. A dashed line is above measure 82.

85 86 87

Musical staff 85-87: Treble clef, Am7 chord. Measure 85: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 86: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 87: quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6. A slur is above measures 85 and 86. A dashed line is above measure 85.

88 89 90

Musical staff 88-90: Treble clef, Am7 chord. Measure 88: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 89: quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Measure 90: quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6.

91 92 a 93

94 a 95 96

97 98 99

100 101 102

103 104 105

106 107 108

109 110 111

Musical staff 109-111: Treble clef, three measures. Measure 109: quarter note chord (F4, A4), quarter note chord (G4, B4), quarter note chord (A4, C5). Measure 110: quarter note chord (A4, C5), quarter note chord (B4, D5). Measure 111: quarter note chord (B4, D5), quarter note chord (C5, E5), quarter note chord (D5, F5).

112 113 114

Musical staff 112-114: Treble clef, three measures. Measure 112: quarter note chord (C5, E5), quarter note chord (D5, F5), quarter note chord (E5, G5). Measure 113: quarter note chord (E5, G5), quarter note chord (F5, A5), quarter note chord (G5, B5). Measure 114: quarter note chord (G5, B5), quarter rest, quarter rest.

115 116 117

Musical staff 115-117: Treble clef, three measures. Measure 115: quarter note chord (A4, C5), quarter note chord (B4, D5), quarter note chord (C5, E5). Measure 116: quarter note chord (B4, D5), quarter note chord (C5, E5), quarter note chord (D5, F5). Measure 117: quarter note chord (C5, E5), quarter note chord (D5, F5), quarter note chord (E5, G5) with a slur over the last two notes.

118 119 Percussivo 120

Musical staff 118-120: Treble clef, three measures. Measure 118: quarter note chord (A4, C5), quarter rest, quarter rest. Measure 119: Percussivo. Measure 120: Percussivo.

121 122 123

Musical staff 121-123: Treble clef, three empty measures. Measure 121: empty. Measure 122: empty. Measure 123: empty.

124 125 126

Musical staff 124-126: Treble clef, three measures. Measure 124: empty. Measure 125: empty. Measure 126: quarter rest, quarter rest, quarter note chord (A4, C5), quarter note chord (B4, D5).

127 128 129

Musical notation for measures 127-129. Measure 127: quarter notes G4, A4, B4, A4. Measure 128: quarter notes G4, A4, B4, A4. Measure 129: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a sharp sign (#) above the B4 note.

130 131 132

Musical notation for measures 130-132. Measure 130: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 131: quarter notes G4, A4, B4, A4. Measure 132: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a sharp sign (#) above the B4 note.

133 134 135

Musical notation for measures 133-135. Measure 133: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 134: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 135: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes.

136 137 138

Musical notation for measures 136-138. Measure 136: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 137: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 138: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a sharp sign (#) above the B4 note.

139 140 141

Musical notation for measures 139-141. Measure 139: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 140: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes. Measure 141: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a slur over the first four notes.

142 143 144

Musical notation for measures 142-144. Measure 142: quarter notes G4, A4, B4, A4. Measure 143: quarter notes G4, A4, B4, A4. Measure 144: quarter notes G4, A4, B4, A4 with a sharp sign (#) above the B4 note.

145 146 147

Musical notation for measures 145-147. Measure 145 contains two quarter notes. Measure 146 contains a quarter note with a sharp sign, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Measure 147 contains two quarter notes.

148 149 150

Musical notation for measures 148-150. Measure 148 contains a quarter note with a sharp sign, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Measure 149 contains a whole note. Measure 150 contains a quarter rest, a quarter note with a grace note, and a quarter note. Above measure 149 is the marking *tr* with a wavy line.

151 152 153

Musical notation for measures 151-153. Measure 151 contains two quarter notes. Measure 152 contains a quarter note, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Measure 153 contains two quarter notes.

154 155 156

Musical notation for measures 154-156. Measure 154 contains a quarter note, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Measure 155 contains two quarter notes. Measure 156 contains a quarter note, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note.

157 158 159

Musical notation for measures 157-159. Measure 157 contains a whole rest. Measure 158 contains a quarter rest, a quarter note with a grace note, and a quarter note. Measure 159 contains a quarter note, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note.

160 161 162

Musical notation for measures 160-162. Measure 160 contains a quarter rest, a quarter note with a sharp sign, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Measure 161 contains a quarter note, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Measure 162 contains a quarter note, followed by a beamed eighth-note pair, and a quarter note.

Giselle - Intro

Musical notation for measures 1-3. Chords: A7, Dm, D/C, Gm/Bb.

Musical notation for measures 4-6. Chord: A7b9. Includes triplets.

Musical notation for measures 7-9. Chords: Dm, A7b9/E, Bm.

Musical notation for measures 10-12. Chords: A7b9, Dm.

Musical notation for measures 13-15. Chords: D/C, Gm/Bb, A7.

Musical notation for measures 16-18. Chords: Am7b5, D7, Gm, C7.

19

Fmaj⁷ B^b7 E^bmaj⁷

22

Asus A⁷

25

28

31

34

Giselle

Parte A Dmaj7

Dmaj7/C#

Heraldo do Monte

1

1

C7 B7 Em7 Em7

4

Em7#5 A7 Dmaj7

7

Dmaj7 Dmaj7/C# C7 B7

10

Em7 Em7 Fdim7 F#m7 B7b9

13

Em7 A7 Dmaj7 Parte B Dm

16

19 Gm⁷ Em^{7b5} A^{7b9} Dm

22 Dm Amaj⁷ F#m⁷ Bm⁷ E⁷

25 Amaj⁷ A⁷ Dm Gm⁷

28 Em^{7b5} A^{7b9} Am^{7b5} D⁷ Gm⁷ C⁷

31 Fmaj⁷ Bbmaj⁷ Em^{7b5} A^{7sus4} Interlúdio Dm
To Coda

34

37

40

43

46

49

D.S. al Coda ⊕ *Coda*

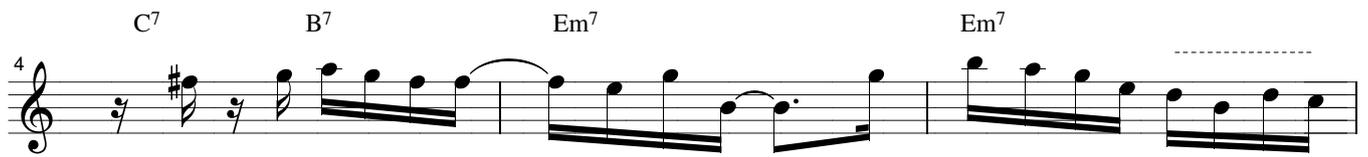
52

Giselle - Improviso

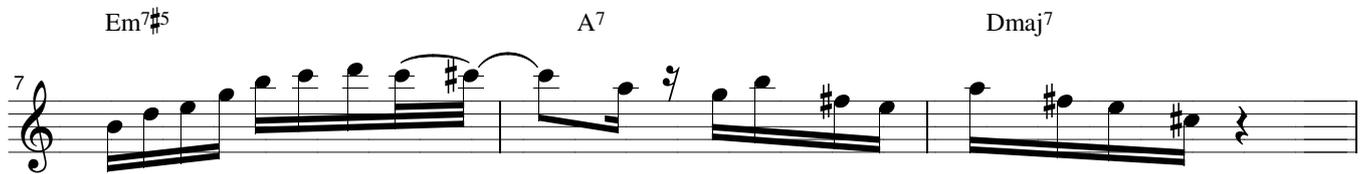
Musical notation for measures 1-3. Measure 1 contains a whole rest. Measure 2 is marked with **Dmaj7**. Measure 3 is marked with **Dmaj7/C#**.



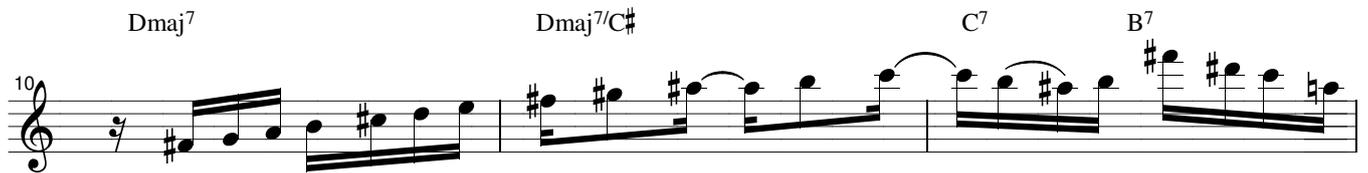
Musical notation for measures 4-6. Measure 4 is marked with **C7**. Measure 5 is marked with **B7**. Measure 6 is marked with **Em7**. Measure 7 is marked with **Em7**.



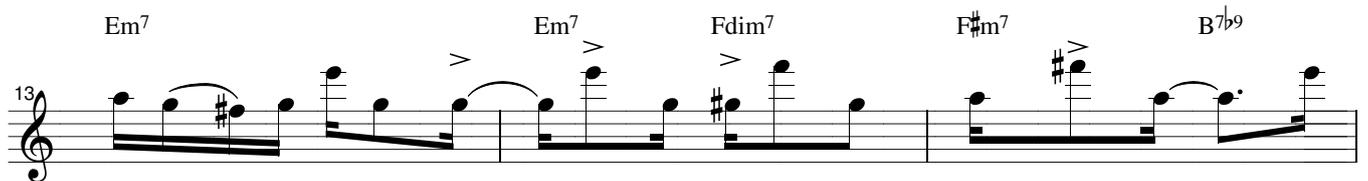
Musical notation for measures 7-9. Measure 7 is marked with **Em7#5**. Measure 8 is marked with **A7**. Measure 9 is marked with **Dmaj7**.



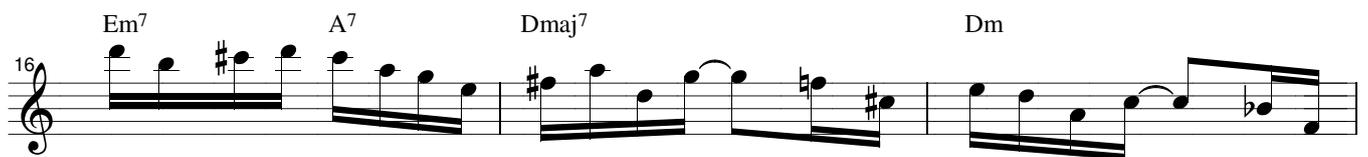
Musical notation for measures 10-12. Measure 10 is marked with **Dmaj7**. Measure 11 is marked with **Dmaj7/C#**. Measure 12 is marked with **C7**. Measure 13 is marked with **B7**.



Musical notation for measures 13-15. Measure 13 is marked with **Em7**. Measure 14 is marked with **Em7**. Measure 15 is marked with **Fdim7**. Measure 16 is marked with **F#m7**. Measure 17 is marked with **B7b9**.



Musical notation for measures 16-18. Measure 16 is marked with **Em7**. Measure 17 is marked with **A7**. Measure 18 is marked with **Dmaj7**. Measure 19 is marked with **Dm**.



19 Gm⁷ Em^{7b5} A⁷ Dm

22 Dm Amaj⁷ F#m⁷ Bm⁷ E⁷

25 A⁷ Dm⁷ Gm⁷

28 Em^{7b5} A^{7b9} Am^{7b5} D⁷ Gm⁷ C⁷

31 Fmaj⁷ B^{b7} Em^{7b5} A⁷ Dm

34

Chuva Morna

Heraldo do Monte
Cm/B \flat

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

13 14 15

16 17 18

19 Gm^7 $>$ 20 D^7 21 **1.** Gm $>$ *To Coda*

Musical staff 19-21: Treble clef, key signature of two flats. Measure 19: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. Measure 20: D^7 chord, notes D4, F#4, A4, C5. Measure 21: Gm chord, notes G4, Bb4, D5. Staff ends with a double bar line and a coda symbol.

22 **2.** Gm^7 23 24 D^7

Musical staff 22-24: Treble clef, key signature of two flats. Measure 22: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. Measure 23: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. Measure 24: D^7 chord, notes D4, F#4, A4, C5. A slur connects the notes in measures 22 and 23.

25 26 Gm^7 27 $>$

Musical staff 25-27: Treble clef, key signature of two flats. Measure 25: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. Measure 26: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. Measure 27: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. A slur connects the notes in measures 25 and 26. A dynamic accent $>$ is placed over the final note of measure 27.

28 D^7 29 $>$ 30 Gm^7

Musical staff 28-30: Treble clef, key signature of two flats. Measure 28: D^7 chord, notes D4, F#4, A4, C5. Measure 29: D^7 chord, notes D4, F#4, A4, C5. Measure 30: Gm^7 chord, notes G4, Bb4, D5, F5. A dynamic accent $>$ is placed over the final note of measure 29.

31 32 G^7 33

Musical staff 31-33: Treble clef, key signature of two flats. Measure 31: G^7 chord, notes G4, B4, D5, F5. Measure 32: G^7 chord, notes G4, B4, D5, F5. Measure 33: G^7 chord, notes G4, B4, D5, F5. A slur connects the notes in measures 31 and 32.

34 Cm^7 35 Am^7b^5 36 Gm/B^b $>$

Musical staff 34-36: Treble clef, key signature of two flats. Measure 34: Cm^7 chord, notes C4, Eb4, G4, Bb4. Measure 35: Am^7b^5 chord, notes A3, C4, Eb4, G4. Measure 36: Gm/B^b chord, notes G4, Bb4, D5, F5. A slur connects the notes in measures 34 and 35. A dynamic accent $>$ is placed over the final note of measure 36.

37 *D7* *Gm7* **1.** 38 39

D7 **2.** *Gm7* *D.C. al Coda* *Gm7* *Gm7* \oplus *Coda*

40 41 42

METAIS (c.24-25)

43 44 45

46 47 48

49 50 51

52 53 54