

EDUARDO BARTH MARTINS
GRR20153278

MEMORIAL DE ARRANJO PARA ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA: *TEMPO DE AMOR*, DE VINICIUS DE MORAES E BADEN POWELL

Monografia apresentada à disciplina OA894 - Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Gonçalves de Azevedo

CURITIBA
2021

AGRADECIMENTOS

Existem algumas pessoas a quem devo agradecer pela realização desse trabalho:

Agradeço ao Vicente Ribeiro por permitir que eu usasse seu arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* como referência. O estudo de seu arranjo me foi bastante valioso.

Agradeço ao professor Danilo Ramos pelo período em que cursei suas disciplinas de piano popular. Muito do que aprendi em suas matérias foi aplicado nesse trabalho.

Agradeço ao meu orientador, Francisco Gonçalves de Azevedo, por despertar em mim o interesse pela orquestração. Foi por causa da sua disciplina Instrumentação e orquestração que optei por este tema de TCC.

Agradeço aos meus pais por sempre me apoiarem incondicionalmente.

Por fim, agradeço ao Anderson Maurício do Nascimento por todos os anos de estudo que tivemos até aqui. Considero a realização desse trabalho uma vitória minha como aluno e sua como professor.

RESUMO

Este memorial tem o objetivo de descrever o processo de elaboração do arranjo para orquestra jazz da música *Tempo de amor*, detalhando as dificuldades e conveniências e explicando as decisões tomadas. Para tanto, foram compiladas informações basilares sobre o samba carioca e a orquestração. Essas informações foram usadas no desenvolvimento do arranjo e também na análise. O relato deste memorial inicia com os fundamentos do samba carioca e uma breve contextualização dos afro-sambas, grupo da qual a música a ser trabalhada faz parte. Seguem-se os fundamentos da orquestra e da orquestração, do ponto de vista de Samuel Adler e Sammy Nestico. Descreve-se então o processo do desenvolvimento do arranjo. Por fim, apresenta-se a partitura do arranjo de modo integral, seguida por sua análise, envolvendo harmonia, melodia, estrutura e estética. Como resultado, este trabalho reuniu informações que podem auxiliar quem pretende iniciar-se no estudo da orquestração no âmbito da música popular brasileira, visto que, como ficou evidente neste memorial, é um tema com bibliografia escassa. Tais informações envolvem sugestões a respeito do uso de *softwares* para estudo e a análise de livros sobre orquestração, relacionando-os com a música brasileira.

Palavras-chave: orquestração em samba, afro-samba, arranjo.

ABSTRACT

This memorial aims to describe the process of developing the arrangement for a jazz orchestra of the song *Tempo de amor*, detailing the difficulties and conveniences and explaining the decisions taken by the author. To do so, basic information about samba carioca and orchestration was compiled. This information is used in the development of the arrangement and is also used to analyze it. This memorial begins with the fundamentals of the samba from Rio de Janeiro and a brief contextualization of the afro-sambas, the collection the song originally belongs. Next are the fundamentals of orchestration from the point of view of Samuel Adler and Sammy Nestico. The process of developing the arrangement is then described. Finally, the score of the arrangement is presented in its entirety, followed by its analysis, regarding harmony, melody, structure and aesthetics. As a result, this work gathered information that can help those who intend to start studying orchestration in the context of Brazilian popular music, since, as it was made clear by this memorial, it is a subject with scarce bibliography. Such information involves suggestions regarding the use of softwares for study and the analysis of books on orchestration, relating them to Brazilian music.

Keywords: samba orchestration, afro-samba, arrangement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ciclo do tamborim.....	03
Figura 2 – Comparação entre o ciclo do tamborim e o ritmo de samba.....	04
Figura 3 – Ciclo do tamborim e o surdo do samba.....	04
Figura 4 – Melodia cifrada da música <i>Tempo de Amor</i>	06
Figura 5 – Naipe das cordas, do arranjo <i>Jobiniana</i>	11
Figura 6 – Naipe das madeiras e das cordas, do arranjo <i>Jobiniana</i>	12
Figura 7 – Naipe dos saxofones, do arranjo <i>Jobiniana</i>	13
Figura 8 – Naipe dos metais, do arranjo <i>Jobiniana</i>	13
Figura 9 – Seção rítmica, do arranjo <i>Jobiniana</i>	14
Figura 10 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 1 ao 9.....	36
Figura 11 – Melodia e harmonia original do refrão de <i>Canto de Ossanha</i>	37
Figura 12 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 10 ao 17.....	37
Figura 13 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 18 ao 25.....	38
Figura 14 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 26 ao 31.....	39
Figura 15 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 32 ao 38.....	40
Figura 16 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 39 ao 45.....	41
Figura 17 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 46 ao 52.....	42
Figura 18 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 53 ao 59.....	43
Figura 19 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 60 ao 67.....	44
Figura 20 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 68 ao 74.....	45
Figura 21 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 75 ao 82.....	46
Figura 22 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 83 ao 89.....	47
Figura 23 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 90 ao 96.....	48
Figura 24 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 97 ao 103.....	49
Figura 25 – Arranjo <i>Tempo de amor</i> para orquestra, compassos 104 ao 108.....	50

Figura 26 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 109 ao 113..... 51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 O SAMBA	02
1.1 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DO SAMBA CARIOCA.....	03
1.2 OS AFRO-SAMBAS.....	04
1.3 A MÚSICA <i>TEMPO DE AMOR</i>	06
2 MATERIAIS SOBRE ORQUESTRAÇÃO	08
3 A ORQUESTRA	10
3.1 OS NAIPES DA ORQUESTRA.....	10
3.2 ORQUESTRAÇÃO.....	15
4 METODOLOGIA	17
5 <i>TEMPO DE AMOR</i>: ARRANJO PARA ORQUESTRA	18
5.1 DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO ARRANJO.....	19
5.2 PARTITURA.....	21
5.3 ANÁLISE DO ARRANJO.....	36
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

O arranjador Sammy Nestico (1993, p. 218) define orquestração como a combinação de instrumentos para enriquecer, fortalecer e colorir música, exigindo mais conhecimento técnico do que inspiração. O autor diz acreditar que esse conhecimento pode ser adquirido por meio de um estudo sistêmico, que inclui ler e ouvir música. Neste memorial irei descrever o processo de desenvolvimento de um arranjo para orquestra da música *Tempo de amor*, afro-samba de Vinicius de Moraes e Baden Powell lançado em 1966. Como tenho pouca experiência com orquestração, a elaboração do arranjo exigiu um estudo preliminar que foi compilado na fundamentação teórica. Esse compilado, somado à descrição do processo de elaboração do arranjo, contém informações pertinentes sobre o estudo da orquestração, que agora conta com ferramentas inexistentes na época de Sammy Nestico (este nasceu em 1924), como o *software* de edição de partituras Finale.

A fundamentação teórica inicia com uma breve descrição do samba e com os fundamentos musicais do samba carioca, estilo mais relevante a este trabalho. Segue-se para a contextualização dos afro-sambas e uma breve análise da música *Tempo de amor*. Encerrado a parte do samba, a fundamentação teórica volta-se para a orquestração com um compilado baseado nos livros *The Study of Orchestration* (1982) e *The Complete Arranger* (1993) de Samuel Adler e Sammy Nestico, respectivamente. Detalha-se, então, a metodologia empregada neste trabalho. O processo de elaboração do arranjo é descrito, a partitura integral do arranjo para orquestra da música *Tempo de amor* é apresentada e, por fim, analisada.

1 O SAMBA

Considerado a própria identidade da música brasileira, o samba tem como principais características a riqueza rítmica, herdada das raízes africanas, e a riqueza poética, concedida por compositores como Noel Rosa (CÁURIO; MOURA; SOUZA, 1988, p.125). Apesar da falta de documentos que esclareçam a origem precisa do samba, acredita-se que ele teria dado seus primeiros passos na Bahia, onde a palavra samba já era usada, no final do século XIX, para nomear festas de dança de negros escravos e ex-escravos. Ele teria, então, se espalhado pelo país junto com o movimento migratório de velhas baianas em direção ao Rio de Janeiro (CÁURIO; MOURA; SOUZA, 1988, p.126). Por causa dessa propagação, o samba se misturou com as peculiaridades musicais de diferentes regiões do Brasil, originando uma série de vertentes como o samba-de-roda baiano, o samba-de-coco sergipano ou o samba-rural paulista. Mas foi no Rio de Janeiro que o samba adquiriu sua roupagem mais popular, reconhecida no mundo todo (PEREIRA, 2007, p.7).

Dentre as baianas que migraram para o Rio estava Tia Ciata (1854-1924), importante personalidade da história brasileira. Sua casa na Praça Onze era sede de resistência, culto e propagação de manifestações negras da cultura baiana no Rio de Janeiro, frequentada por uma jovem geração de compositores e ritmistas negros, como Sinhô, Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres. Sensíveis às várias influências musicais da época (ritmos como o lundu, a polca e o maxixe), foi essa geração de músicos que, em reuniões na casa da Tia Cida, acabaria por criar uma forma musical binária que condensava influências europeias e africanas e caminhava para se tornar o samba. Em 1917, Donga teria registrado autoria da música *Pelo Telefone*, primeira composição classificada como samba a alcançar o sucesso. Apesar do registro, acredita-se que a música tenha sido feita coletivamente pelos frequentadores da casa da Tia Cida (CÁURIO; MOURA; SOUZA, 1988, p.126).

Segundo Carlos Sandroni (2001, p.117), o samba feito na casa das tias baianas ainda não era o samba que conhecemos, com um ritmo mais próximo do maxixe. Foi no bairro Estácio de Sá, no final da década de 1920, que o samba carioca adquiriu sua face mais popular, com seu ritmo bastante sincopado. Pelo Estácio circulavam compositores como Ismael Silva, autor da famosa *Se você jurar* (1931), e Alcebíades Maia Barcelos, mais conhecido como “Bide”, autor de *Agora é cinza* (1933). Foi com o pessoal do Estácio que o cantor Francisco Alves e o compositor Noel Rosa se relacionaram. Com Noel Rosa (1910-1937), o samba ganhou refinamentos na música e na poesia. Foi esse segmento do samba que inspirou autores mais atuais como Tom Jobim e Chico Buarque (CÁURIO; MOURA; SOUZA, 1988, p.132).

Com a popularização do rádio no país durante a década de trinta, o samba desenvolveu novas variações, como o samba-canção e o samba-de-breque. Desde então, continua a se

misturar com outros ritmos, por vezes estrangeiros, assumindo distintas roupagens (CÁURIO; MOURA; SOUZA, 1988, p.134).

1.1 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DO SAMBA CARIOCA

Reconhecido por sua riqueza rítmica, é de se esperar que as principais características do samba estejam relacionadas ao seu ritmo. Carlos Sandroni (2001, p.14) aponta a síncope como o elemento que define sua identidade, estando presente tanto nas melodias quanto no acompanhamento musical. Para tentar definir o que seria um ritmo sincopado, o autor se baseia na disparidade entre “cometricidade” e “contrametricidade”, termos criados por Mieczyslaw Kolinski para nomear a capacidade de se confirmar ou contradizer um fundo métrico. Um ritmo sincopado, então, seria um ritmo com forte tendência à contrametricidade (ibidem, p.16).

Ao falar sobre os instrumentos do samba, Sandroni (2001, p.159) diz que a cuíca, o surdo e o tamborim são os signos identitários do gênero, não apenas pelo importante papel que desempenham, mas também por terem se tornado emblemas frequentemente citados nas letras dos mesmos sambas que ajudam a executar. O autor apresenta o chamado “ciclo do tamborim”, um ritmo que seria capaz de representar o que o samba carioca tem de original, independente de outros gêneros brasileiros (ibidem, p.27). O ritmo começa cométrico, torna-se contramétrico na mudança de compasso e encerra novamente cométrico.



Figura 1 – Ciclo do tamborim (SANDRONI, 2001, p.28).

O autor afirma que, apesar do nome “ciclo do tamborim”, a cuíca também compartilha deste ritmo, por vezes executado com pequenas variações (SANDRONI, 2001, p.29). É interessante comparar o ciclo do tamborim apresentado acima com o exemplo de ritmo de samba para violão dado pelo violonista Marco Pereira (2007, p.14). Ambos compartilham semelhanças, mas para vê-las é necessário alterar a ordem dos compassos do ciclo. Ao invés de começar pelas duas colcheias do primeiro compasso da figura 1, o ritmo começará pela semicolcheia com ligadura, na passagem do primeiro para o segundo compasso, como uma anacruse.

insatisfação dos artistas com a forte invasão de cultura estrangeira sofrida pelo Brasil na década passada. O poeta Vinicius de Moraes também já se preocupava em dar a sua música uma guinada brasileira. *Água de Beber*, bossa nova feita com Tom Jobim em 1961, já continha elementos do candomblé da Bahia (SOUZA, 1988, p.210). É justamente nesse contexto que Vinicius de Moraes e Baden Powell criaram os afro-sambas. Na contracapa do LP *Os Afro-sambas* (1966), lançado pela gravadora Forma, Moraes fala sobre a inspiração inicial dos afro-sambas:

Quando, há quatro anos atrás, Baden Powell e eu começamos a compor para valer (ficamos praticamente sem sair durante três meses, “Samba em Prelúdio”, “Só por amor”, “Bom dia, amigo”, “Labareda” e o “Astronauta” são dessa safra), uma das coisas que mais o fascinava era ouvir um disco que meu amigo Carlos Coquejo me trouxera da Bahia: uma gravação ao vivo de sambas-de-roda e cantos de candomblé, com várias exhibições de berimbau em suas diversas modalidades rítmicas. Nesse meio tempo, Baden deu um pulo em Salvador, onde teve a oportunidade de ver e ouvir candomblé e conviver com gente “por dentro” do assunto. A Bahia fez-lhe uma impressão enorme, foi quando saiu nosso samba “Berimbau” (que só por ser demais conhecido não consta desta série, embora a ela pertença) e o “Samba da Benção” de “balanço” nitidamente baiano (1966, contracapa).

Com *Os Afro-sambas* (1966), os compositores Vinicius de Moraes e Baden Powell queriam fugir dos modismos da época e do formato comercial, buscando reencontrar o samba com suas raízes baianas. Ao gravar o LP, a dupla optou por chamar uma equipe que seria fiel a esses princípios: além de cantarem suas próprias canções, convidaram o grupo Quarteto em Cy, a cantora Dulce Nunes e o chamado “coro da amizade”, constituído por vários amigos dos dois compositores que tinham alguma experiência musical, mas estavam longe de serem profissionais. Os arranjos ficaram por conta do maestro César Guerra-Peixe (MORAES, 1966, contracapa).

O LP *Os Afro-sambas* (1966) tem oito músicas (*Canto de Ossanha*, *Canto de Xangô*, *Bocoché*, *Canto de Iemanjá*, *Tempo de amor*, *Canto do caboclo Pedra-Preta*, *Tristeza e Solidão* e *Lamento de Exu*) e foi considerado uma vanguarda na música popular brasileira por ampliar as possibilidades musicais, incorporando novos elementos do folclore afro-brasileiro. Tais elementos são provenientes dos terreiros da Bahia, como toques de candomblé e da capoeira, fazendo dos afro-sambas um marco na valorização da cultura popular brasileira (CAMPOS, 2015, p.105). Suas letras abordam temas do candomblé baiano, citando divindades e crenças. Das oito músicas, *Canto de Xangô* e *Bocoché* tem fórmula de compasso seis por oito, com uma estrutura rítmica que, apesar de sincopada, se distancia do samba e se aproxima do candomblé, como apontado pelo próprio Vinicius de Moraes. Em contrapartida, a canção *Tempo de amor* é a que mais remete ao samba (MORAES, 1966, contracapa). É importante citar também a *Canto de Ossanha*, que, dentre as músicas do LP *Os Afro-sambas* (1966) é indiscutivelmente aquela que obteve maior fama. Mello e Severiano (2006, p.98) atribuem esse sucesso à melodia expressiva composta por Baden Powell.

1.3 A MÚSICA *TEMPO DE AMOR*

No livro de partituras *Songbook: Vinicius de Moraes vol.1* (CHEDIAK, 2010, p.141) consta a seguinte melodia cifrada da música *Tempo de Amor*:

The image shows a musical score for the song "Tempo de Amor" in G major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Above the staff are the following chords: Bm7, Em7, A7, D6, and C#m7(b5). The second staff continues the melody with chords: Bm7, Bb°, Bm/A, G#m7(b5), G6, F#7, and Bm7. The third staff features a first ending (1. E7(9)) and a second ending (2. C#m7(b5) C7M), followed by Bm7, E7, and Bm7. The fourth staff has chords: C#m7(b5), F#7, Em7, A7, D6, and G#m7. The fifth staff starts with C#7 and F#7, followed by a double bar line and the instruction "D.C. direto à casa 2 2 vezes e ♯". The sixth staff contains chords: F#7, Bm/D, C#m7(b5), Bm7, Bb°, and Bm/A. The seventh staff has chords: G#m7(b5), G6, F#7, Bm7, and E7(9), ending with a double bar line and the instruction "fade out".

Figura 4 – Melodia cifrada da música *Tempo de Amor* (CHEDIAK, 2010, p.141).

Essa melodia cifrada foi meu ponto de partida para desenvolver o arranjo. Nela podemos notar duas coisas importantes: uma melodia com ritmo sincopado (como já dito, característico do samba) e uma harmonia rebuscada, que faz uso de diminutos de passagem e até mesmo de um acorde dominante sem função dominante, o que traz um colorido modal para a música.

O arranjo original da música *Tempo de amor*, presente no álbum *Os Afro-sambas* (1966), tem aproximadamente quatro minutos e trinta segundos, num ritmo bastante sincopado. É importante frisar que, na contracapa do LP, Vinicius de Moraes explica que essa música pouco se relaciona com o candomblé, aproximando-se mais do samba carioca (MORAES, 1966, contracapa). É possível ouvir voz, violão e bateria, além de outros instrumentos de percussão, como o agogô, o atabaque e o afoxé. A composição segue a forma A-A-B-A e o arranjo conta com breques típicos do samba, além da frequente troca entre o solista (Vinicius) e o coro na execução da melodia. A música segue quase sempre num ritmo agitado, alterando apenas na parte B, quando o acompanhamento se acalma para ouvir o cantor. A bateria, o violão e os instrumentos de percussão tocam um ritmo tão alvoroçado que torna-se difícil identificá-lo precisamente.

Existe outra interpretação da música *Tempo de Amor* que vale a pena citar. Em 1997, a cantora paulistana Mônica Salmaso e o violonista Paulo Bellinati lançaram o disco *Afro-sambas* (1997) pela gravadora americana Guitar Solo Publications (GSP). O disco é uma releitura do LP de Vinicius de Moraes e Baden Powell, com interpretação e arranjos que se distanciam dos cultos afro-brasileiros do candomblé (SILVA, 2014, p.57). Assim como todas as músicas do disco, a releitura de *Tempo de amor* conta apenas com voz e violão. Com aproximadamente três minutos e cinquenta segundos, a música tem um ritmo bastante sincopado, mas menos frenético que o samba ligeiro do arranjo original. A voz divide o protagonismo com o violão, que puxa a atenção do ouvinte frequentemente. Paulo Bellinati traz várias novidades harmônicas à música, algumas das quais eu usei em meu arranjo e serão descritas na análise do mesmo.

O próprio César Guerra-Peixe, que participou do álbum original de Vinicius de Moraes e Baden Powell, posteriormente fez arranjos com orquestra de cordas e coro para os afro-sambas, que podem ser conferidos no álbum *Arranjadores* (2012), gravados ao vivo em 1992 pela Núcleo Contemporâneo. Apesar de usar a orquestra de cordas, a estética que César Guerra-Peixe buscou é muito diferente da que me propus a usar. Seus arranjos são predominantemente contrapontísticos, deixando o ritmo para instrumentos de percussão típicos do candomblé baiano, proporcionando um encontro entre a escrita contrapontística e os terreiros da Bahia.

2 MATERIAIS SOBRE ORQUESTRAÇÃO

Antes deste trabalho, minha única experiência com orquestração havia sido um semestre na disciplina Instrumentação e orquestração, no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Por causa do meu pouco conhecimento sobre o assunto, precisei estudar conteúdos básicos antes de começar a desenvolver o arranjo. Usei o livro *The Study of Orchestration* em sua terceira edição, de 2002, escrito por Samuel Adler. Em seu site, Adler é apresentado como compositor, maestro, autor e professor, nascido na Alemanha em 1928 e naturalizado americano. Compôs para diversos gêneros e formações, como óperas, sinfonias, corais e canções. Publicou quatro livros na área de música, dentre os quais está aquele que usarei neste trabalho. Em *The Study of Orchestration* (2002), Adler analisa a orquestração de um ponto de vista tradicional, apoiando-se principalmente em compositores como Mozart, Brahms e Mahler. Seu livro tem conteúdo amplo, desde informações técnicas sobre cada instrumento da orquestra a análises de trechos musicais complexos. Sua escrita é direcionada para quem pretende escrever para orquestra tradicional.

Como meu foco não é a orquestra tradicional, estudei também um segundo livro chamado *The Complete Arranger* (1993) de Sammy Nestico. Nascido em 1924, nos Estados Unidos, Nestico foi trombonista, compositor, arranjador, autor e professor, tendo contribuído consideravelmente para o desenvolvimento do ensino do jazz. Tornou-se conhecido principalmente por seus arranjos para a Count Basie Orchestra e por arranjos que fez para cantores famosos, como Frank Sinatra e Barbra Streisand (NESTICO, 1993, p. 339). Em seu livro *The Complete Arranger* (1993), Nestico analisa a orquestração do ponto de vista de um arranjador de jazz. Como não consegui encontrar livros didáticos sobre orquestração na música brasileira, optei por este porque a estética abordada compartilha certas semelhanças com o samba, como o uso frequente de sincopes. É importante frisar que, por ser um livro voltado para o jazz, existem diversos temas tratados por Nestico (1993) que não utilizei em meu trabalho, como, por exemplo, a distribuição de notas entre os metais e os saxofones em acordes com muitas tensões.

Para ter exemplos práticos, analisei dois arranjos. O primeiro chama-se *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* e foi escrito por Vicente Ribeiro, em 1996, para a orquestra do Conservatório de MPB de Curitiba. Como o nome diz, esse arranjo é um pot-pourri com três músicas de Tom Jobim: *Garota de Ipanema*, *Chega de saudade* e *Ela é carioca*. Apesar de ser uma bossa nova, seu arranjo apresenta bons exemplos do uso da orquestra em um ritmo sincopado. Analisei apenas a primeira parte, que compreende a *Garota de Ipanema*. Vicente Ribeiro faz uso dos quatro naipes da orquestra, junto com a seção rítmica e os saxofones, com a seguinte formação (possivelmente baseada nos instrumentistas disponíveis na instituição):

- Madeiras: duas flautas, dois oboés e dois clarinetes;
- Saxofones: dois altos, um tenor e um barítono;
- Metais: dois trompetes, uma trompa e um trombone;
- Seção rítmica: violão, piano, bateria, tamborim, caxixi e baixo;
- Cordas: violinos um e dois, violas e violoncelos.

Em seu currículo Lattes, Vicente Ribeiro se apresenta como compositor, arranjador, regente e produtor musical, formado bacharel em música popular pela Faculdade de Artes do Paraná em 2008 e mestre em música pela Universidade Federal do Paraná em 2014.

O segundo arranjo foi feito pelo americano Kris Berg, da música *Samba de Orfeu* (1959) de Luís Bonfá e Antônio Maria (MELLO; SEVERIANO, 1998, p.33). Feito para big band, grande conjunto de metais e saxofones, o arranjo traz bons exemplos sobre as possibilidades destes instrumentos. O arranjador usou a seguinte formação:

- Saxofones: dois altos, dois tenores e um barítono;
- Metais: quatro trompetes, três trombones e um trombone baixo;
- Seção rítmica: violão, piano, baixo e bateria.

Em seu site, Kris Berg se apresenta como baixista, professor, compositor e arranjador de jazz, além de ser autor de um método para estudo da linha do baixo chamado *Bass line in minutes*. Berg formou-se mestre e bacharel de música em estudos de jazz na University of North Texas.

3 A ORQUESTRA

Samuel Adler (2002, p.4) divide a história da orquestra em duas partes. A primeira começa por volta de 1600, quando orquestras começaram a florescer nas cortes da Itália, França e Alemanha e termina com a morte de Bach e Handel, por volta de 1750. A segunda começa na época da orquestra de Mannheim, ou ainda, de Haydn e Mozart, estendendo-se até o presente.

Durante o primeiro período, a orquestra ainda não tinha forma definida. Os compositores escreviam para os instrumentistas que tinham disponíveis. O naipe das cordas foi o primeiro a ser amplamente explorado, porque a construção de seus instrumentos já havia sido aperfeiçoada até o final do século XXII. A instituição de concertos públicos, no século XVIII, bem como o gosto pela ópera e o balé ajudaram a impulsionar o desenvolvimento da orquestra.

Foi apenas no segundo período, próximo à época de Haydn e Mozart, que a orquestra foi aceita como uma formação distinta. Neste ponto, a orquestra já contava com três naites, faltando apenas a percussão, que curiosamente já era usada na ópera (ADLER, 2002, p.4). Do período Clássico em diante a orquestra cresceu num ritmo acelerado. Instrumentos auxiliares, como o piccolo, foram adicionados para aumentar o alcance das madeiras, enquanto outros instrumentos foram trazidos das orquestras de óperas, como o trombone e instrumentos de percussão. Em meados do século XIX a orquestra como conhecemos hoje já era tida como regra. Não só a variedade de instrumentos havia aumentado, como a quantidade também: era comum haver 18 violinos I, por exemplo (ibidem, p.5).

O problema é que, conforme a formação da orquestra aumenta, a orquestração também se torna mais complexa. Adler (ibidem, p.6) diz que, nos dias de hoje, a orquestração é uma arte sofisticada. Segundo o autor, a orquestra sinfônica moderna normalmente divide-se em quatro seções: cordas, madeiras, metais e percussão (ibidem, p.7). Junto com a orquestra, Sammy Nestico (1993) oferece ao arranjador mais duas seções: saxofones e seção rítmica. O naipe de percussão não será abordado nesse trabalho, sendo substituído pela seção rítmica.

3.1 OS NAIPES DA ORQUESTRA

Composto por contrabaixos, violoncelos, violas e dois grupos de violinos, o naipe das cordas costuma ser o favorito para desempenhar papéis harmônicos e líricos (ADLER, 2002, p. 111). Isso acontece porque, além de ter um timbre rico, as cordas contam com uma série de propriedades que lhes confere um caráter versátil: o timbre homogêneo entre os instrumentos permite usar o naipe como um corpo único que abrange sete oitavas, do contrabaixo ao violino; tem grandes possibilidades dinâmicas, do quase inaudível ao extremamente sonoro; capaz de

executar passagens rápidas e sustentar notas longas (ibidem, p. 7).

É interessante destacar que, ao falar das cordas, Nestico (1993, p. 106) exclui o contrabaixo e diz que os violoncelos são a base do naipe. O autor preferiu falar sobre o contrabaixo na seção do ritmo, deixando subentendido que ele enxerga o instrumento como a base de todo o conjunto e não apenas do naipe.

No exemplo abaixo, extraído do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* (RIBEIRO, 1996), as cordas aparecem desempenhando a função de cama harmônica. O arranjador não usou o contrabaixo acústico nesse arranjo, deixando o papel de baixo para o baixo elétrico.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into two measures. In the first measure, all instruments play a half note with a forte piano (fp) dynamic. In the second measure, the dynamics change to piano (p). The notes are: Violin I (D4), Violin II (D4), Viola (D3), and Cello (D2). The notes are sustained across both measures.

Figura 5 – Naipe das cordas, extraído do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* (RIBEIRO, 1996, compassos 18 ao 25).

Em oposição às cordas, as madeiras são um naipe heterogêneo, com timbres que diferem entre si (ADLER, 2002, p. 164). Por dificuldades na execução e por sua forte personalidade sonora, o naipe das madeiras não costuma tocar do início ao fim de uma peça, conservando-se para algumas funções específicas (ibidem, p. 229). Nestico (1993, p. 57) ressalta a viabilidade de usar qualquer instrumento das madeiras como solista, assim como a possibilidade de usá-los como dobra para as cordas ou os metais, enriquecendo o timbre.

No trecho abaixo o naipe das madeiras desempenha duas funções: a flauta dobra a melodia junto com as cordas enquanto os oboés e os clarinetes respondem durante as notas longas.

The image shows a musical score for a piece titled 'Naípe das madeiras e das cordas'. The score is arranged in six staves, each representing a different instrument: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Violin I, Violin II, and Cello. The music is written in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking is 'f' (forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet) and the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are all playing a similar rhythmic pattern, characterized by eighth notes and triplets.

Figura 6 – Naípe das madeiras e das cordas, extraído do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* (RIBEIRO, 1996, compassos 26 ao 33).

Adler (2002, p. 217) classifica o saxofone como um membro das madeiras. Isso acontece pelas similaridades que instrumento compartilha com os clarinetes: o timbre do saxofone está mais perto do timbre dos clarinetes do que de qualquer outro; ambos são tocados com uma boquilha e apenas uma palheta; os dois instrumentos funcionam com dedilhados parecidos.

Nestico (1993), contudo, considera este instrumento como pertencente a um naipe diferente, sendo, inclusive, o primeiro a ser abordado pelo autor. Apesar de não falar especificamente sobre como deve ser sua formação, fica claro pelos exemplos (como na página 24) que a mais comum seria dois altos, dois tenores e um barítono. Nestico (1993, p.16) afirma que os saxofones são instrumentos bastante flexíveis, capazes de tocar passagens rápidas e sustentar notas longas, além de se misturar bem com todos os naipes. Por afetarem pouco a resistência dos músicos, podem ser usados extensivamente. No exemplo abaixo os saxofones se encarregam da cama harmônica, sustentando notas longas numa região grave.

The image shows a musical score for three saxophones: Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The music is in 2/4 time and marked piano (p). The Alto Sax part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Tenor and Baritone parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#).

Figura 7 – Naípe dos saxofones, extraído do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* (RIBEIRO, 1996, compassos 26 ao 33).

Na orquestra sinfônica moderna, o naipe dos metais costuma ser formado por quatro trompas, três trompetes, três trombones e uma tuba. Seus instrumentos de forte volume podem facilmente sobrepular os outros naipes da orquestra, exigindo cautela do arranjador na hora de orquestrar. Também não se pode esperar que os metais toquem com tanta suavidade quanto as cordas e as madeiras (ADLER, 2002, p. 296). Além de prover novas cores ao timbre da orquestra, Adler ressalta que os metais são ótimos para construir o clímax do arranjo (ibidem, p. 357).

Num ponto de vista diferente, Nestico (1993, p. 75) vê os metais como o núcleo do conjunto, trabalhando juntamente com os saxofones. Para o autor, esse naipe pode desempenhar diversos papéis, como executar a melodia ou reforçar a seção rítmica. Apesar de não descrever qual formação considera mais comum, Nestico (1993) quase sempre apresenta exemplos que contam com quatro trompetes e quatro trombones. Tal fato destaca as diferenças entre a orquestra descrita por Nestico e por Adler.

No arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* de Ribeiro, a formação dos metais é pequena, provavelmente baseada nos instrumentistas disponíveis. No exemplo a seguir, os metais atuam como reforço rítmico, enquanto outro naipe carrega a melodia.

The image shows a musical score for three brass instruments: Horn in F, Trumpet in Bb, and Trombone. The music is in 2/4 time and features dynamic markings of forte piano (fp) and mezzo-forte (mf). The Horn part has a melodic line with eighth notes. The Trumpet and Trombone parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#).

Figura 8 – Naípe dos metais, extraído do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* (RIBEIRO, 1996, compassos 42 ao 45).

A seção rítmica é formada por contrabaixo, guitarra, piano e bateria, ou por suas contrapartes elétricas (baixo elétrico, guitarra elétrica etc) e tem o papel de unificar todo o

conjunto. Os músicos que atuam nessa seção têm mais liberdade para tocar, sendo incomum que o arranjador escreva suas partes nota por nota.

O contrabaixo funciona como a pedra angular da estrutura harmônica (NESTICO, 1993, p. 106). A guitarra (ou violão) deve carregar o acompanhamento harmônico de maneira independente, podendo também dobrar outros instrumentos ou produzir sons especiais, próprios do instrumento (ibidem, p. 107). O piano deve mesclar o improviso de padrões rítmicos e harmônicos com um reforço das ideias presentes na orquestra (ibidem, p. 108). A bateria é o condutor da seção rítmica, provendo a base rítmica (ibidem, p. 112).

The image shows a musical score for a Bossa Nova rhythm section. It consists of four staves: Bateria (Drums), Violão (Guitar), Piano, and Baixo (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Bateria part is written on a single staff with a complex, syncopated pattern. The Violão part is written on a single staff with chords G7M and A7(9,#11) indicated. The Piano part is written on two staves (treble and bass clef) with chords and some melodic lines. The Baixo part is written on a single staff with a simple, repetitive eighth-note pattern.

Figura 9 – Seção rítmica, extraída do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* (RIBEIRO, 1996, compassos 10 ao 13).

No trecho anterior, as únicas informações dadas para o violão são as cifras e o ritmo, que é bossa nova, deixando o instrumentista livre para decidir como tocar. O piano segue num padrão simples, funcionando principalmente como suporte harmônico. A linha do baixo e da bateria contém uma informação repetitiva. O arranjador buscou dar apenas uma base para que os instrumentistas possam criar em cima.

3.2 ORQUESTRAÇÃO

Samuel Adler (2002, p. 118) divide os papéis dos instrumentos de uma orquestra em três planos. Instrumentos que atuam em primeiro plano (melodia) estarão em evidência e serão ouvidos com mais atenção. Aqueles que atuam em segundo plano (contracantos ou material contrapontístico) também terão certo destaque, mas não tanto quanto os do primeiro plano. Já aqueles que atuam em terceiro plano (acompanhamento) dificilmente irão chamar a atenção do ouvinte. Adler (ibidem) chega a dizer que a habilidade de um orquestrador pode ser medida pela forma como ele lida com estes três planos.

Existem diversas formas de trabalhar os três planos. As mais básicas citadas por Adler (2002) são:

- Manter cada plano em um registro diferente, especialmente quando os três são executados por instrumentos de timbres parecidos (ibidem, p. 123).
- Executar o primeiro plano no registro mais confortável dos instrumentos e manter os segundo e terceiro planos num registro mais pálido (ibidem, p. 124).
- Ao lidar com o segundo plano, criar um contracanto com rítmica própria, que seja capaz de se diferenciar da melodia, para que um não interfira no outro (ibidem, p. 135).
- Equilibrar os planos com dinâmica. Vale ressaltar que Adler não considera este um jeito habilidoso de lidar com os planos. Ele inclusive exalta Haydn por sua capacidade de trabalhar os três planos sem precisar apelar para a dinâmica (ibidem, p. 118).

Sammy Nestico (1993, p. 168), por sua vez, propõe analisar uma música dividindo-a em três elementos primários: melodia, harmonia e ritmo, sendo que a harmonia e o ritmo devem ser subordinados da melodia. Para tal, faz-se necessário impor alguns limites aos dois. A harmonia de uma música pode e deve ser alterada pelo arranjador, mas com prudência: deve haver consistência harmônica e evitar distanciar-se da personalidade original. Mudar a melodia para satisfazer uma ideia harmônica é desaconselhado (ibidem, p. 170). Trabalhar o ritmo também exige cautela. Mesmo num arranjo de jazz, Nestico (ibidem) diz que evita exagerar nas síncopes em trocas de compasso. Síncopes em excesso desestabilizam o ouvinte e se chocam com a melodia, sendo necessário haver equilíbrio.

As análises de Nestico e Adler apresentam similaridades. O primeiro plano de Adler claramente se relaciona com a melodia citada por Nestico. Os segundo e terceiro planos, por sua vez, se relacionam com a harmonia e o ritmo. Contudo, a análise de Adler tem uma direção mais horizontal (ou seja, favorece a análise de melodias e contracantos) enquanto a de Nestico é mais

vertical (favorece a análise de notas empilhadas em acordes). Acredito que tal fato se explica pelas diferenças no tipo de música a que se referem. Enquanto Nestico lida com músicas mais rítmicas, Adler lida com um repertório amplamente contrapontístico. É claro que, apesar disso, ambas as análises não se limitam ao conceito de estruturas horizontais ou verticais.

4 METODOLOGIA

Por se tratar de um memorial descritivo de arranjo, esse trabalho tem caráter prático, envolvendo levantamento bibliográfico, criação musical, descrição do processo e análise do arranjo. O critério para a escolha dos livros estudados no levantamento bibliográfico se deu pela proximidade com a estética musical proposta (no caso, a junção da orquestra e da música brasileira), visto que não consegui encontrar livros didáticos que detalhassem especificamente o uso da orquestra na música brasileira. Ademais, a análise do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim*, de Vicente Ribeiro, foi uma tentativa de suprir essa necessidade, assim como a análise do *Samba de Orfeu* de Kris Berg foi mais focada nos metais e saxofones.

A análise do arranjo e a descrição do processo de desenvolvimento foram escritos separadamente. O arranjo foi analisado parte por parte, englobando diversos temas como orquestração, rearmonizações e escolhas estéticas, dependendo da relevância no trecho em questão. A análise foi baseada na fundamentação teórica. Os instrumentos transpositores dos trechos analisados foram escritos em som real para facilitar a leitura, motivo pelo qual a cifragem também estará presente. A partitura integral do arranjo *Tempo de amor* para orquestra foi escrita com o *software* Finale versão 25, bem como cada figura deste trabalho. Para ter o retorno sonoro de meu arranjo, usei o próprio Finale com uma biblioteca de áudio chamada Garritan Instruments for Finale, capaz de executar os timbres dos instrumentos da orquestra com maior fidelidade que a biblioteca original. Para ter maior noção das diferenças entre uma orquestra real e a biblioteca sonora do Finale, passei diversos trechos dos arranjos de exemplo e dos exemplos dos livros para o programa, mesmo tendo acesso aos áudios originais. Assim pude comparar diretamente os sons do Finale com os de uma orquestra real.

5 TEMPO DE AMOR: ARRANJO PARA ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA

O arranjo tem 2 minutos e 40 segundos. A tonalidade da música foi alterada por meio tom, subindo de Si menor para Dó menor. Sua melodia contempla uma grande distância entre a nota mais grave e a mais aguda. Acredito que, subindo meio tom, consegui encaixar a melodia numa tessitura mais apropriada para os instrumentos. Minha formação foi baseada no *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* de Vicente Ribeiro (1996), mas com pequenas diferenças:

- Madeiras: duas flautas, dois oboés, dois clarinetes e um fagote;
- Saxofones: dois altos, dois tenores e um barítono;
- Metais: dois trompetes, duas trompas e um trombone;
- Seção rítmica: bateria, baixo elétrico e piano;
- Cordas: violinos um e dois, violas e violoncelos.

Assim como no arranjo de Ribeiro (1996) e baseado no fato de que Sammy Nestico (1993) separa este instrumento de seu naipe, decidi não usar o contrabaixo, substituindo-o pelo baixo elétrico. Acredito que o uso de ambos no mesmo arranjo poderia trazer dificuldades que ainda não estou preparado para lidar.

Outro ponto importante da minha formação está na seção rítmica. Em meu arranjo não há violão, como seria comum num arranjo de samba. Optei por entregar ao piano o papel harmônico e rítmico desempenhado pelo violão por causa da minha falta de familiaridade com este instrumento. Normalmente não haveria necessidade de escrever a parte do violão nota por nota, bastando indicar ao violonista o ritmo e os acordes, mas como o arranjo que desenvolvi foi um estudo, eu queria ter total retorno sonoro do que estava produzindo pelo Finale. Para não precisar aprender a respeito do violão, algo que não é o foco deste trabalho e consumiria algum tempo, optei por entregar seu papel ao piano, instrumento que conheço melhor.

Não usei instrumentos de percussão característicos do samba porque não consegui encontrar nenhuma biblioteca de som para o Finale que fosse satisfatória. Como dito antes, eu queria ter total retorno sonoro do que estava produzindo.

Usei a fórmula de compasso dois por quatro. Havia a possibilidade de escrever em dois por dois, como no arranjo de Kris Berg da música *Samba de Orfeu*, mas como foi dito por Nogueira França (apud SANDRONI, 2001, p.25), “na música afro-brasileira, a polirritmia deriva de unidades métricas menores que as utilizadas na métrica europeia. Nossa fórmula típica: semicolcheia, colcheia, semicolcheia, não tem nada a ver, é claro, com a unidade constituída pelas semínimas”.

5.1 DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO ARRANJO

A elaboração do arranjo aconteceu em conjunto com o levantamento bibliográfico. Conforme eu estudava orquestração, também experimentava neste arranjo, utilizando o *software* Finale. É importante destacar a grande quantidade de tempo que tive de dispor à experimentação. Eu já tinha uma ideia pré-definida da estética que gostaria de aplicar, mas a forma para alcançá-la foi algo que precisei descobrir experimentando. Isso aumentou consideravelmente o tempo necessário para desenvolver o arranjo e me impediu de passar dos 2 minutos e 40 segundos de música. O principal ponto negativo que senti ao estudar com o Finale foi estar à mercê da qualidade de sua biblioteca sonora. A biblioteca Garritan Instruments for Finale foi a melhor que consegui ter acesso e mesmo assim certos timbres me incomodaram, em especial o fagote e o saxofone baixo. Nada do que escrevi nesses instrumentos me agradou e, como não tenho experiência com os instrumentos de verdade, não tenho como saber se a culpa disso é minha, por não ter conseguido escrever algo interessante, ou se a culpa é do timbre da biblioteca que não está convincente. Como resultado, tive de evitar dar partes que se destacassem a estes dois instrumentos.

Usei um piano para me auxiliar durante o desenvolvimento. Várias ideias e linhas melódicas que utilizei apareceram primeiro enquanto tocava a *Tempo de amor* no instrumento e só depois foram adaptadas à orquestra. O piano também se mostrou uma ferramenta prática para experimentar novas ideias com rapidez, uma vez que escrever no Finale é mais demorado do que simplesmente tocar no instrumento.

Outro ponto importante foi definir a levada da bateria. Talvez por se tratar de samba, um gênero instigante ritmicamente, tive a impressão de que basear o desenvolvimento do arranjo na levada da bateria facilitava o processo, principalmente após definir onde e como aconteceriam as viradas no instrumento (entendo por “virada” os momentos onde a bateria cessa o ritmo habitual e instiga a passagem para um trecho seguinte). Uma vez decidida na bateria, eu traduzia a virada em ideias musicais para a orquestra ou usava o conjunto para complementá-la. Para mim, este processo se mostrou bastante produtivo.

A elaboração do arranjo não se deu em ordem cronológica. Comecei a desenvolvê-lo a partir do tema da *Tempo de amor*, mas conforme o arranjo caminhava me permiti revisitar trechos passados e alterá-los. Acredito que essa necessidade se deu pela minha falta de experiência com orquestração. A ideia da introdução veio apenas quando cheguei na parte B da música, onde aparece a progressão Bm7 – E7 – Bm7 (que no tom do meu arranjo virou Cm7 – F7 – Cm7). Por gostar dessa ideia harmônica, decidi usá-la amplamente, não apenas baseando a introdução nela como também a utilizando em vários outros pontos do arranjo.

Nem tudo que apliquei no arranjo foi feito de propósito. A alteração harmônica presente na figura 21 que baseei na progressão da *Canto de Ossanha*, por exemplo, foi parcialmente sem querer. Quando toquei este trecho da *Tempo de amor* ao piano percebi que meu ouvido acusava uma possibilidade harmônica diferente da original, mas não tinha ideia do porquê. Só depois de já tê-la adicionado ao arranjo percebi que se tratava de uma grande semelhança com a *Canto de Ossanha*, e que teria sido por esse motivo que meu ouvido sugeriu a alteração, tendo em vista que ambas as composições são “farinha do mesmo saco”.

5.2 PARTITURA

Tempo de amor

Vinicius de Moraes e Baden Powell

Arranjo: Eduardo Martins

$\text{♩} = 90$ ^{a 2}

mf

rit.

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Drum Set

mp

Electric Bass

Piano

Violin I

mp

Violin II

mp

Viola

mp

Cello

mp

9 *a tempo*

B> Cl. *a 2*
mf

A. Sx.
mf

T. Sx.
mf

B. Sx.
mf

Hn.
mf

B> Tpt.
mf

Tbn.
mf

D. S.
mf

E.B.
mf

17 *a 2*

Fl.
mf

Ob.
mf

D. S.
mf

E.B.
mf

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

This page of a musical score, numbered 23, contains the following instruments and parts:

- Fl.:** Flute part starting at measure 25 with a dynamic of *f* and a first octave marking *a 2*.
- Ob.:** Oboe part starting at measure 25 with a dynamic of *f* and a first octave marking *a 2*.
- B♭ Cl.:** Bass Clarinet part starting at measure 25 with a dynamic of *mf* and a first octave marking *a 2*.
- A. Sax.:** Alto Saxophone part starting at measure 25 with a dynamic of *mf* and a first octave marking *a 2*.
- T. Sax.:** Tenor Saxophone part starting at measure 25 with a dynamic of *mf* and a first octave marking *a 2*.
- B. Sax.:** Baritone Saxophone part starting at measure 25 with a dynamic of *mf*.
- Hn.:** Horn part starting at measure 25 with a dynamic of *mf*.
- B♭ Tpt.:** Trumpet part starting at measure 25 with a dynamic of *mf*.
- Tbn.:** Trombone part starting at measure 25 with a dynamic of *mf*.
- D. S.:** Drum set part starting at measure 25, featuring a snare drum pattern with accents and a cymbal pattern.
- E. B.:** Electric Bass part starting at measure 25 with a dynamic of *mf*.
- Pno.:** Piano part starting at measure 25 with a dynamic of *mf*.
- Vln. I:** Violin I part starting at measure 25 with a dynamic of *f* and a first octave marking *a 2*.
- Vln. II:** Violin II part starting at measure 25 with a dynamic of *f* and a first octave marking *a 2*.
- Vla.:** Viola part starting at measure 25 with a dynamic of *f* and a first octave marking *a 2*.

32

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *pp cresc. mf p*

A. Sx. *pp cresc. mf*

T. Sx. *pp cresc. mf p* a 2

B. Sx. *pp cresc. mf p*

Hn. *p* a 2

Tbn. *p*

D. S. *p*

E.B. *p*

Vln. I *mf p*

Vln. II *mf p*

Vla. *p*

This page of a musical score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Horn (Hn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Double Bass (D. S.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B♭ major or D minor). It begins at measure 39. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the brass instruments play a melodic line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with chords. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). Performance markings include accents, slurs, and breath marks (a 2). The piano part includes the chord symbols Eb7M(9) and Dm7(5) G7.

This musical score page covers measures 46 through 52. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone (A. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Double Bass (D. S.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score begins at measure 46. The woodwinds (Fl., Ob., B♭ Cl.) play a melodic line with eighth-note patterns. The brass (B♭ Tpt., Tbn.) provides harmonic support with quarter notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a steady accompaniment. The piano accompaniment (Pno.) features a bass line with chords and a treble line with chords and a melodic line.

The piano accompaniment chords for measures 46-52 are:

Measure	Chord
46	Cm7
47	G7
48	Cm7
49	Am7(b5)
50	Ab6
51	G7(b9)
52	Cm7

The score concludes at measure 52 with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking.

68

Fl. *f*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf* ^{a 2}

B. Sax. *mf*

Hn. *mp* ^{a 2}

B♭ Tpt. *mf* *mp* ^{a 2}

Tbn. *mf* *mp*

D. S. *mf* *mp*

E. B. *mf*

Pno. *G7* *Db7(9)* *Cm7* *Fm7(9)* *Bb7(9)* *Eb7M(9)*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *mp* Div.

Vc. *f* *mp* Div.

83

Fl. *f* a 2

Ob. *f* a 2

B \flat Cl. *f* a 2

Bsn. *p* *mf*

A. Sax. *p* *mf* *mp* a 2

T. Sax. *p* *mf* *mp* a 2

B. Sax. *p* *mf*

Hn. *p* *mf* *mp* a 2

B \flat Tpt. *p* *mf* *mp* a 2

Tbn. *p* *mf*

D. S. 83

E.B. 83

Pno. 83 *mf*

Vln. I 83 *mf* *f*

Vln. II 83 *mf* *f*

Vla. *mf* *mp* Div.

Vc. *mf* *mp* Div.

90

Fl. *mp* *f* *mp* *f* *f*

Ob. *mp* *f* *mp* *f* *f*

B \flat Cl. *mp* *f* *mp* *f* *mf* ^{a 2}

Bsn. *mp*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mp* *mf*

Hn. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

Tbn. *mp* *mf*

D. S. *mp* *mf*

E.B. *mp* *mf*

Pno. G7 Cm7 Am7(b5) Ab7M G7

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

This musical score page contains ten staves for various instruments, numbered 97 to 102. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Bass Saxophone (B. Sx.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Double Bass (D. S.), and Electric Bass (E.B.).

- Fl. and Ob.:** Both staves are mostly silent until measure 102, where they play a sixteenth-note pattern. The Flute part is marked with a first ending bracket 'a 2' and a dynamic of *mf*. The Oboe part is also marked with a first ending bracket 'a 2' and a dynamic of *mf*.
- B♭ Cl., A. Sx., T. Sx., B. Sx., Hn., B♭ Tpt., Tbn.:** These instruments play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes with chords throughout the measures.
- D. S.:** The Double Bass part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, marked with '+' and 'x' symbols above the staff.
- E.B.:** The Electric Bass part plays a simple eighth-note accompaniment.

104

Fl.

Ob.

B♭ Cl. *a 2*
mp

Bsn. *mf*

A. Sx. *a 2*
mp

T. Sx. *a 2*
p

B. Sx. *p*

Hn. *a 2*
p

B♭ Tpt. *a 2*
mp

Tbn. *p*

D. S. *R*

E.B. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *Div.*
mf

Vla. *Div.*
mf

Vc. *mf*

100 *rit.*

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Hn. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

D. S. 100

E.B. 100 *mf*

Pno. 100 *mf*

Vln. I 100 *mf*

Vln. II

Vla.

Vc.

5.3 ANÁLISE DO ARRANJO

Meu arranjo inicia com uma breve citação do refrão do afro-samba *Canto de Ossanha*, mas com diversas mudanças: rearmonizei o trecho, adaptei a melodia para quatro por quatro e retirei suas síncopes, proporcionando um ritmo cométrico. A harmonia se desenvolve em Dó maior e termina em Dó menor, tonalidade predominante do arranjo. Acredito que estas mudanças enfatizam sua função introdutória pois o separam drasticamente do resto do arranjo.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) is in 4/4 time with a tempo of 90 bpm. The instruments and their parts are: Flute (melody, *mf*), Drum Set (rhythm, *mp*), Violin I (melody, *mp*), Violin II (harmony, *mp*), Viola (harmony, *mp*), and Cello (harmony, *mp*). The second system (measures 6-9) is in 2/4 time with a tempo of 'a tempo'. The instruments and their parts are: Flute (melody, *mf*), Drum Set (rhythm, *mf*), Violin I (melody, *mf*), Violin II (harmony, *mf*), Viola (harmony, *mf*), and Cello (harmony, *mf*). The score includes various chords and dynamics such as *mf* and *mp*.

Figura 10 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 1 ao 9.

Decidi citar a *Canto de Ossanha* porque, durante o levantamento bibliográfico deste trabalho, a usei para pôr em prática algumas das instruções de Samuel Adler (2002) e Sammy

Nestico (1993). Pela quantidade de mudanças em comparação com a música original, é provável que o ouvinte sequer se dê conta que está ouvindo *Canto de Ossanha*.

Melodia e harmonia do refrão de *Canto de Ossanha*

C6(9) Gm7

4 C7(9) E7(#9) Dm7 G7(9) Cm

Figura 11 – Melodia e harmonia original do refrão de *Canto de Ossanha* (CHEDIAK, 2010, p.59).

As flautas tocam a melodia e disputam o primeiro plano com os violinos I, enquanto o resto das cordas executam um acompanhamento. Eu queria que a introdução soasse leve, motivo que me levou a usar apenas as flautas, as cordas e a bateria. Escrevi exatamente o que quero que o baterista toque por se tratar de um trecho que se difere esteticamente do resto do arranjo. Desenvolvi sua linha com base em um ritmo apresentado por Nestico (1993, p.174), executado no chimbal. Após uma pequena pausa, a bateria chama o início da levada do samba.

Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7

Fl. Ob. B♭ Cl. A. Sx. T. Sx. B. Sx. Hn. B♭ Tpt. Tbn. D. S. E.B.

mf a 2 mf a 2 mf mf mf mf mf mf mf mf mf

Figura 12 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 10 ao 17.

Os saxofones e os metais fazem uma levada sincopada usando apenas os acordes Cm7 e F7, sendo que esse último é uma dominante sem função dominante, comum no blues (GUEST, 2006, p.20). Os clarinetes reforçam as notas de ponta dos acordes, que quase funcionam como uma melodia. Dei esse papel aos clarinetes por sua compatibilidade com os saxofones, fato apontado por Samuel Adler (2002, p. 217). As diferenças entre as notas com e sem *staccatissimo* são importantes para tornar o ritmo mais interessante. A articulação do baixo elétrico tem como objetivo imitar o surdo no samba, que reforça o tempo dois do compasso binário. Para a bateria, usei uma levada quase igual à que Vicente Ribeiro usou na *Garota de Ipanema* de seu arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim*. A diferença está no chimbau, que toca aberto no tempo dois para reforçar a ideia do surdo junto com o baixo, possibilidade que aprendi com Sergio Gomes (2008, p.17). As flautas e os oboés nos levam ao trecho seguinte.

Figura 13 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 18 ao 25.

Aqui tem-se uma repetição do ritmo anterior, agora executado pelas cordas uma oitava acima. Para diferenciar, dei uma melodia para as flautas e aos oboés. Tentei criar um contraste em relação ao peso sonoro do trecho anterior, que foi executado pelos metais e saxofones. Assim como no ritmo, a melodia também está escrita com uma articulação detalhada, necessária por se tratar de uma linha ritmicamente complexa. As flautas e os violinos preparam a entrada do tema principal.

Cm7 F7 Cm7 Fm7(9) Bb7(13) Eb7M(9) Dm7(b5) G7

Fl. *f*
 Ob. *a 2*
 B♭ Cl. *mf* *a 2*
 A. Sx. *mf* *a 2*
 T. Sx. *mf* *a 2*
 B. Sx. *mf*
 Hn. *mf*
 B♭ Tpt. *mf*
 Tbn. *mf*
 D. S. *mf*
 E.B. *mf*
 Pno. *mf*
 Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla.

Figura 14 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 26 ao 31.

É aqui que começa a melodia da música *Tempo de Amor*. As flautas e os violinos I tocam o tema original, enquanto os violinos II tocam uma sexta abaixo. Achei que acompanhar a melodia com sextas enriquece o timbre e não tira a atenção da linha principal. Como a melodia começa numa nota longa, dei movimento harmônico ao acompanhamento (Cm7 – F7 – Cm7, ao invés do Cm7 solitário da partitura de Almir Chediak). A melodia é extremamente contramétrica, então fiz uma levada proporcional com os saxofones, semelhante com o ritmo de samba carioca de Marco Pereira (2007, p.14), representado na figura 2. No compasso 29, os oboés, clarinetes e

violões entram no meio da frase melódica como uma abertura, mas alongam sua linha para resultar num breque. Nos compassos 26, 27 e 31 eu apenas sinalizei ao baterista quais tempos ele deve marcar, deixando livre a decisão de como fazê-lo. O baixo executa uma célula rítmica comum no samba, também usada por Vicente Ribeiro (1996), e o piano apenas ajuda a colorir o timbre dos saxofones.

The musical score for orchestra, measures 32 to 38, is presented in a standard staff format. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Tempo de amor'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Drums (D. S.), Electric Bass (E.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The score shows a melodic line for Flute and Violin I, with other instruments providing harmonic support. Dynamics range from *pp* to *p*. Chord symbols are provided above the Flute part: Cm7, G7/B, Eb/Bb, Am7(b5), Fm7/Ab, G7, and Cm7. The score ends with a *p* dynamic marking.

Figura 15 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 32 ao 38.

O trecho acima é a segunda frase da parte A. As flautas e violinos I tocam a melodia original enquanto os oboés e clarinetes respondem com um contracanto. Os saxofones e o fagote executam a harmonia com notas longas, dando ênfase na linha do baixo, que desce em semitons. Essa descida cromática pertence ao arranjo original. No início do trecho, no compasso 32, escrevi um crescendo para o acompanhamento e pedi que o baterista toque com o chimbau aberto nos compassos 36 e 37. O objetivo era acompanhar a sensação de direção criada pelo baixo cromático, culminando no Dó menor *staccato* do compasso 38, terminando a frase com um golpe

seco. Optei por tirar o piano e o baixo e diminuir o ritmo deste trecho para valorizar o evento a seguir.

The musical score for orchestra, measures 39 to 45, is presented below. The key signature is B-flat major. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Saxophones (A. Sx., T. Sx., B. Sx.), Horns (Hn.), Trumpets (B. Tpt.), Trombones (Tbn.), Drums (D. S.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measures 39-40: The woodwinds and strings play a melodic line. The piano part provides harmonic support. The dynamic is *mf*. Chords: Fm7 G7, Cm7 F7 Cm7.

Measure 41: A *tutti* section begins. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern. The piano part provides harmonic support. The dynamic is *mf*. Chords: Fm7(9), B7(13).

Measure 42: The woodwinds and strings play a rhythmic pattern. The piano part provides harmonic support. The dynamic is *mf*. Chords: Fm7(9), B7(13).

Measure 43: The woodwinds and strings play a melodic line. The piano part provides harmonic support. The dynamic is *mf*. Chords: Eb7M(9), Dm7(5) G7.

Figura 16 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 39 ao 45.

Aqui tem-se uma repetição da parte A. A melodia é executada pelos saxofones alto e trompetes numa região média. Para evitar repetir o que já foi tocado, adicionei um *tutti* no compasso 40 e criei um novo contracanto que disputa o primeiro plano com a melodia, executado pelas madeiras. O *tutti* é preparado pelo crescendo do compasso 39 e seguido por um compasso quase vazio. Esse *tutti* é muito semelhante ao evento do compasso 26, mas tem muito

mais intensidade.

The musical score for orchestra, measures 46 to 52, is presented below. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Saxophones (A. Sx., B. Sx.), Trumpets (B♭ Tpt.), Trombones (Tbn.), Drums (D. S.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The piano part shows chords: Cm7, G7, Cm7, Am7(b5), Ab6, G7(b9), Cm7. The dynamic marking 'mp' is present in several places.

Figura 17 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 46 ao 52.

Não há novidades na repetição da segunda frase da parte A. Mantive a mesma ideia de executar a harmonia com notas longas e criar a sensação de pergunta e resposta usando a melodia e um contracanto. Apenas mudei a instrumentação. No compasso 52 fiz uma passagem de baixo para levar o ouvinte a parte B do arranjo.

F7 ^{a 2} Dm7(b5) Db7M Cm7 F7 Cm7 Dm7(b5)

Fl. ⁵³ *f* ^{a 2}
 Ob. *f*
 B. Cl. *mf*
 Bsn. *mf*
 A. Sx. *mf*
 T. Sx. *mp*
 B. Sx. *mp*
 Hn. *mp*
 B. Tpt. *mp*
 Tbn. *mp*
 D. S. ⁵³
 E.B. ⁵³
 Pno. ⁵³
 Vln. I *f* ⁵³
 Vln. II *f* ⁵³
 Vc. ⁵³

Figura 18 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 53 ao 59.

Na parte B decidi alterar a levada da bateria para evitar que se torne cansativa. O ritmo que usei é apresentado por Edgar Rocca (1986, p. 59), que o define como afro-samba. Infelizmente, Rocca não explica o que o caracteriza como tal. As flautas, oboés e violinos I e II executam a melodia original com leves alterações rítmicas, enquanto os saxofones altos e os clarinetes tocam um contracanto com caráter mais rítmico que lírico. No compasso 56, quando o contracanto para e a melodia tem uma nota longa, criei um evento usando a mesma progressão Cm7 – F7 – Cm7, mas agora dando ênfase a linha do baixo.

The musical score for orchestra, measures 60 to 67, features a variety of instruments and complex harmonic structures. The piano part is particularly detailed, showing a progression from $Eb7M(9)$ to $Eb7(9)$, $Am7$, and $D7$. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. Dynamics range from *mp* to *mf*, and there are performance markings such as *a 2* and *Div.*.

Figura 19 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 60 ao 67.

Nos compassos 60 e 61, a partitura de Almir Chediak sugere apenas um $G7$. Por ter uma nota longa na melodia, optei por desenvolver a harmonia ($Gsus4 - G7 - Gb7$) para criar um movimento em direção ao $Fm7$. Após a virada do compasso 61, a bateria retorna a levada original. Nos compassos que seguem usei vários fragmentos de frase. As flautas e os oboés tocam a melodia original nos compassos 62 e 63 com um pequeno trecho em terças. Os saxofones seguem com uma frase curta (proveniente da alteração harmônica que fiz, ao transformar um $Eb6$, do arranjo original, em $Eb - Eb7$). As madeiras engatam um movimento ascendente para chegar na nota $Dó$ do compasso 66, voltando a melodia original, enquanto os saxofones alto e os trompetes executam um último fragmento de frase, antes de se juntarem a melodia original. De maneira geral, a parte B do meu arranjo tem um caráter mais horizontal que vertical, ou seja, preenchi a música mais com melodias e contracantos do que empilhei notas em acordes. Essa tarefa ficou quase que exclusivamente para o piano.

The musical score for measures 68 to 74 of the arrangement for orchestra. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 68 with a half note G4, then rests until measure 70, where it plays a melodic line starting on G4 with a forte (*f*) dynamic.
- Oboe (Ob.):** Similar to the flute, playing a half note G4 at measure 68 and resting until measure 70.
- Clarinet (Cl.):** Plays a half note G4 at measure 68 and rests until measure 70.
- Bassoon (Bsn.):** Plays a half note G2 at measure 68 and rests until measure 70.
- Saxophones (A. Sx., T. Sx., B. Sx.):** All play a half note G4 at measure 68 and rests until measure 70.
- Horns (Hn.):** Rests until measure 70, then plays a melodic line starting on G4 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Trumpets (Tpt.):** Rests until measure 70, then plays a melodic line starting on G4 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Trombones (Tbn.):** Rests until measure 70, then plays a rhythmic accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Drums (D. S.):** Plays a rhythmic pattern starting at measure 68, with a double bar line at measure 70.
- Bass (E.B.):** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 68.
- Piano (Pno.):** Shows chords: G7, Db7(9), Cm7, Fm7(9), Bb7(9), and Eb7M(9) across measures 68-74.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Rests until measure 70, then play a melodic line starting on G4 with a forte (*f*) dynamic.
- Viola (Vla.):** Rests until measure 70, then plays a rhythmic accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Cello (Vc.):** Rests until measure 70, then plays a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic.

Figura 20 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 68 ao 74.

Aqui temos a passagem da parte B de volta para a A. A descida do baixo no compasso 68 foi tirado do arranjo para violão de Paulo Bellinati, no álbum *Afro-sambas* (1997), gravado com a cantora Mônica Salmaso. No compasso 70 toda a orquestra silencia para ouvir os clarinetes, saxofones alto e trompetes, que anunciam a volta da parte A. O trecho que segue é bastante semelhante ao que já foi tocado, apenas com mudanças na instrumentação e com notas longas nas violas e violoncelos.

75 Cm D/C Db/C Cm Cm/Bb

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bsn.

T. Sx.

Hn. *mf*

B♭ Tpt. *a 2*

Tbn.

D. S.

E.B.

Pno. Dm7(b5) Ab7M(9) G7 F#°

Vln. I

Vln. II *mp* *mf* Div.

Vla. *mp* *mf* Div.

Vc. *mp* *mf*

Figura 21 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 75 ao 82.

Por se tratar de uma nova repetição da parte A, resolvi fazer mudanças harmônicas um pouco mais ousadas. Aproveitando as possibilidades que a melodia desse trecho oferece (é apenas um pentacórdio menor que se repete várias vezes), fiz uma progressão, do compasso 76 ao 79, que remete ao *Canto de Ossanha*, mais especificamente a versão presente na coletânea *Elis – 20 anos de saudade* (2002), que conta com um baixo pedal semelhante ao meu. A partir do compasso 79 o baixo da harmonia começa a descer. No compasso 82, que deveria trazer um Cm7 para finalizar a progressão, optei por um F#°, que funciona como uma passagem para o Fm7 – G7 – Cm7, presentes na próxima figura. Antes do compasso 80 a orquestração é mais modesta, sem o piano e o baixo, com poucas notas nas cordas e com a melodia e o contracanto sendo executados, respectivamente, pelas flautas e trompas. Para criar contraste, os compassos que seguem após o 80 contam com todos os instrumentos da seção rítmica, harmonia mais robusta nas cordas e diversos instrumentos tocando a mesma linha melódica.

Fm7 G7(b9) Cm7 F7(9) Cm7 Fm7 Cm7 Fm7 Cm7 F7(9) Cm7

83

Fl. *f* *a 2*

Ob. *f* *a 2*

B♭ Cl. *f* *a 2*

Bsn. *f*

A. Sx. *p* *a 2* *mf* *mp* *a 2*

T. Sx. *p* *mf* *mp*

B. Sx. *p* *mf*

Hn. *p* *a 2* *mf* *mp* *a 2*

B♭ Tpt. *p* *mf* *mp* *a 2*

Tbn. *p* *mf*

D. S. 83

E. B. 83

Pno. *mf* *mf*

Vln. I 83 *mf* *f*

Vln. II 83 *mf* *f*

Vla. 83 *mf* *mp* *Div.*

Vc. 83 *mf* *mp* *Div.*

Figura 22 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 83 ao 89.

O tema da parte A é novamente executado, dessa vez numa região médio-grave, por vários instrumentos em duas oitavas. Por se tratar da quarta vez que apresento este tema, decidi abandonar completamente a progressão harmônica original. Usei a harmonia apenas como reforço rítmico. As notas de ponta dos acordes, presentes com clareza nos violinos I, sobem em graus conjuntos, conferindo certa tensão ao acompanhamento. Tentei usar essa tensão para direcionar o ouvinte a um clímax, presente no trecho a seguir. O contracanto executado pelas

flautas, oboés e clarinetes foi desenvolvido com base no mesmo movimento melódico que inicia momentos antes, no compasso 85.

The musical score for orchestra, measures 90 to 96, is presented in a standard orchestral layout. The key signature is two flats (B-flat major/C minor). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Drums (D. S.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score shows a dynamic range from *mp* to *f*. The piano part includes chords: G7, Cm7, Am7(b5), Ab7M, and G7. The woodwinds play a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *mf*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.

Figura 23 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 90 ao 96.

Por ser o final da música *Tempo de amor*, procurei dar a esse trecho um perfil de clímax. Usei todo o conjunto simultaneamente, dei aos violinos algumas notas longas num movimento ascendente na região aguda e distribuí a harmonia entre o piano, violas, violoncelos e alguns metais e saxofones. No compasso 95 toda a orquestra se cala para ouvir a última frase da

música, executada pelas flautas e oboés. Em seguida, volta a introdução, a mesma do compasso 10, para encerrar o arranjo.

97 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7

Fl. *mf* a 2

Ob. *mf* a 2

B♭ Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

D. S.

E.B.

Figura 24 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 97 ao 103.

A única diferença deste trecho, em comparação com o que já foi tocado no início do arranjo, é uma marcação da bateria no compasso 100, que dá a sensação de um breque. Assim como antes, as flautas e os oboés nos levam ao trecho seguinte.

104 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *mf*

Bsn. *mf*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *p*

B. Sx. *p*

Hn. *p*

B \flat Tpt. *mp*

Tbn. *p*

D. S. *mf*

E.B. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Figura 25 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 104 ao 108.

Para a repetição da ideia da introdução adicionei novidades. Se no início do arranjo a repetição era feita apenas com cordas e madeiras para manter um aspecto leve, agora os metais e saxofones (além dos clarinetes e o fagote) também participam com notas longas, conferindo mais peso ao trecho. Se compararmos as três ideias executadas simultaneamente nesta parte (uma, presente nas flautas e oboés, outra, nos metais e saxofones e a última, nas cordas) veremos que cada uma tem sua própria personalidade rítmica e que, ao serem executadas ao mesmo tempo, entram em conflito. Eu optei por essa estética porque achei que a confusão rítmica combina com a finalização de um arranjo de samba, gênero que dá tanta ênfase ao ritmo.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The second system includes Horn (Hn.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), and Trombone (Tbn.). The third system includes Double Bass (D. S.) and Electric Bass (E.B.). The fourth system includes Piano (Pno.). The fifth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Chord progressions are indicated above the staves: Cm7, F7, Cm7, F7, Cm7 *rit.*, and Cm7(9). The dynamic marking *mf* is used throughout. The score concludes with a *Div.* (divisi) marking for the strings in the final measure.

Figura 26 – Arranjo *Tempo de amor* para orquestra, compassos 109 ao 113.

Na figura acima tem-se os compassos finais. No compasso 110 utilizei, pela última vez, a ideia da progressão Cm7 – F7 – Cm7, tantas vezes repetida durante o arranjo. O acorde final usa todos os instrumentos do conjunto e tem sua distribuição de notas bastante aberta, a fim de entregar ao ouvinte uma resolução limpa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo este trabalho, acredito ser possível afirmar que as novas possibilidades tecnológicas, em conjunto com bons livros (ou um bom professor), tornam o estudo da orquestração cada vez mais independente. Não tenho dúvida de que ter de lidar com uma orquestra real ainda é fundamental. Se um orchestrador experiente analisar meu arranjo, tenho certeza de que encontrará defeitos para reparar, seja pela minha falta de experiência, seja pelo fato de que meu único contato com a orquestra tenha sido exclusivamente por um software. Mas também não se pode negar que ferramentas como o Finale se mostram bastante úteis durante o estudo, permitindo que o aspirante a arranjador comece a construir discernimento ao experimentar com sua biblioteca sonora, que tem uma fidelidade razoável. Vale destacar também que, para poder tirar proveito de um *software* como o Finale, é necessário primeiro dispor de algum tempo para aprender a usá-lo, visto que certas tarefas podem ser um pouco difíceis de executar, tornando-se um inconveniente durante o desenvolvimento de um arranjo.

Outro ponto que ficou evidente durante meu trabalho foi a falta de livros didáticos que detalhassem a orquestração na música brasileira, assim como Sammy Nestico faz com o jazz em seu livro *The Complete Arranger* (1993), por exemplo. Consegui encontrar livros que abordam o tema, como é o caso do *Arranjo: método prático* de Ian Guest, mas sempre com certa superficialidade, tratando-o apenas como um tópico, sem aprofundar-se. Tal fato me surpreendeu um pouco, uma vez que a orquestração de música popular brasileira não é novidade: já no início da década de 1940, logo após a popularização do rádio e do disco no Brasil, vários maestros, empregados pela emissora Rádio Nacional, já orquestravam canções brasileiras. Vale citar, por exemplo, Radamés Gnattali, que fazia arranjos orquestrais para sambas estilizados, como o que transformou *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, num clássico (MÁXIMO, 1988, p. 190).

Em contrapartida com a escassez de material didático brasileiro, fiquei muito contente com os dois livros que usei como base neste trabalho. *The Study of Orchestration* (2002) de Samuel Adler e *The Complete Arranger* (1993) de Sammy Nestico são livros bastante completos que oferecem explicações claras e análises de trechos musicais. Ambos se complementam muito bem. O primeiro proporciona uma base sólida sobre orquestração, explicando detalhadamente cada instrumento do conjunto e analisando seu uso na música de concerto europeia de séculos passados. Já o segundo lida com a orquestração numa estética mais moderna, analisando músicas que se aproximam do formato canção atual, voltadas para o jazz.

Durante o meu trabalho também pude constatar a frase ‘o exemplo ensina melhor’, dita por Nestico (1993, p. 1). Acredito que a análise de bons exemplos se mostrou uma forma de estudo mais produtiva se comparada ao processo conhecido como “tentativa e erro”, que, como já relatei anteriormente, acabou por desacelerar o desenvolvimento do meu arranjo. Neste

sentido, foi muito valioso para mim poder analisar a partitura do arranjo *Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim* de Vicente Ribeiro, que serviu como ótima referência de estética semelhante àquela que eu procurava.

Em suma, acredito que, ao escrever este memorial, relatando minha experiência durante a elaboração do arranjo e resumindo pontos importantes sobre orquestração, reuni informações que talvez possam nortear o caminho de quem pretende iniciar o estudo da orquestração, no âmbito da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **The study of orchestration**. 3 ed. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2002.
- BIOGRAFIA de Samuel Adler. Disponível em: <<https://www.samuelhadler.com/biography>>. Acesso em: 06/05/2021.
- BIOGRAFIA de Kris Berg. Disponível em: <<http://www.krisbergjazz.com/bio-1.html>>. Acesso em: 12/05/2021.
- CAMPOS, Miller Augusto de Souza. **Os afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell: modernismo nacionalista na música popular brasileira (década de 1960)**. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2015.
- CÁURIO, Rita; MOURA, Roberto M.; SOUZA, Tárík de. Samba: a alma brasileira. In: SOUZA, Tárík de; VASCONCELOS, Ary; MOURA, Roberto M.; MÁXIMO, João; MUGGIATI, Roberto; MANSUR, Luiz Carlos; SANTOS, Turibio; SANT'ANNA, Affonso R.; CÁURIO, Rita. **Brasil musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.
- CURRÍCULO Lattes de Vicente Ribeiro. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do;jsessionid=AB44C21F4ED981D85E9CF901E6393AAF.buscatextual_0>. Acesso em: 10/05/2021
- GOMES, Sergio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**, vol.1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**, vol.3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2016.
- MÁXIMO, João. A Era do Rádio. In: SOUZA, Tárík de; VASCONCELOS, Ary; MOURA, Roberto M.; MÁXIMO, João; MUGGIATI, Roberto; MANSUR, Luiz Carlos; SANTOS, Turibio; SANT'ANNA, Affonso R.; CÁURIO, Rita. **Brasil musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.
- MORAES, Marcus Vinicius. Texto da contracapa: **Os Afro-sambas**. Rio de Janeiro: Forma, 1966.
- NESTICO, Sammy. **The complete arranger**. Delevan: Fenwood Music, 1993.
- PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. 1 ed. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.
- ROCCA, Edgard. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica Editora, 1986.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, vol.1. 6ª ed. São Paulo: 34, 2006.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, vol.2. 5ª ed. São Paulo: 34, 2006.

SOUZA, Tárík de. A bossa nova e o Fino da Bossa. In: SOUZA, Tárík de; VASCONCELOS, Ary; MOURA, Roberto M.; MÁXIMO, João; MUGGIATI, Roberto; MANSUR, Luiz Carlos; SANTOS, Turibio; SANT'ANNA, Affonso R.; CÁURIO, Rita. **Brasil musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.

FONTES

Afro-sambas. San Francisco, GSP, 1997.

Arranjadores. São Paulo, Núcleo Contemporâneo, 2012.

BERG, Krieg. **Arranjo Samba de Orphee**. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=mawDyus-iQQ>>. Acesso em: 12/05/2021.

CHEDIAK, Almir. **Songbook: Vinicius de Moraes**, vol.1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

Elis – 20 anos de saudade. São Paulo, Universal Music, 2002.

Os Afro-sambas. Rio de Janeiro, Forma, 1966.

RIBEIRO, Vicente. Fotocópia de manuscrito: **Jobiniana: suite de temas de Tom Jobim**. 1996.