

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

# MÚSICA

DAVID GANC

IMPROVISACÃO E INTERPRETAÇÃO NA  
OBRA AUTORAL DE NIVALDO ORNELAS



RIO DE JANEIRO, 2017

DAVID GANC

IMPROVISACÃO E INTERPRETAÇÃO NA  
OBRA AUTORAL DE NIVALDO ORNELAS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e coorientação do Professor Dr. Fabio Adour da Camara.

Rio de Janeiro, Maio de 2017

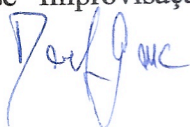
Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

G195 Ganc, David  
Improvisação e interpretação na obra autoral de  
Nivaldo Ornelas / David Ganc. -- Rio de Janeiro,  
2017.  
386 p.

Orientador: Marco Túlio de Paula Pinto.  
Coorientador: Fabio Adour da Camara.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2017.

1. Improvisação. 2. Interpretação. 3. Nivaldo  
Ornelas. 4. Música popular/erudita. 5. Composição.  
I. Pinto, Marco Túlio de Paula , orient. II.  
Camara, Fabio Adour da , coorient. III. Título.

Autorizo a cópia da minha tese "Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas: para fins didáticos.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

IMPROVISACÃO E INTERPRETAÇÃO NA OBRA AUTORAL DE NIVALDO  
ORNELAS

por

DAVID GANC

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto (orientador)

Professor Doutor Fábio Adour da Câmara (coorientador)

Professor Doutor José Alberto Salgado e Silva

Professor Doutor Eduardo Lakscheytz Xavier Assunção

Professora Doutora Andrea Ernest Dias

Professor Doutor Bernardo Vescovi Fabris

Conceito: APROVADO

MAIO DE 2017



Dedico este trabalho à minha família, Daniel, Marcia e Sofia;  
e a todos que persistem na Música.

## AGRADECIMENTOS

A Nivaldo Ornelas pela generosidade de me permitir trabalhar sua obra, sempre com alegria, gentileza e disposição e por oferecer ao mundo sua música necessária. Agradeço também à sua família, Eva, Mayo e Melissa, pelo apoio e cumplicidade.

A meu orientador Marco Túlio de Paula Pinto, pela sua contribuição, por partilhar comigo sua experiência e por estar a meu lado em todas as fases desta caminhada.

A meu coorientador Fabio Adour da Camara, por extrapolar sua *expertise* harmônica e sugerir novos caminhos por mim não enxergados.

A banca examinadora, José Alberto Salgado e Silva, Eduardo Lakschevitz, Andrea Ernest Dias e Bernardo Vescovi Fabris, pelas inestimáveis contribuições; e também a Sergio Barrenechea e a Pedro Sousa Bittencourt por aceitarem compor a suplência.

Aos professores da pós-graduação da UNIRIO, todos contribuíram na construção desta tese, nas aulas e nas bancas: Carlos Alberto Figueiredo, Clayton Daunis Vetromilla, Carole Gubernikoff, Martha Tupinambá de Ulhôa, Nailson Simões, Claudia Azevedo, Sergio Azra Barrenechea, Luiza Alvim, Laura Tausz Rónai, Lucia Silva Barrenechea e Marcos Vieira Lucas. Aos funcionários da Secretaria do PPGM – UNIRIO: Aristides Antônio Domingos Filho e Leonardo Gama Felix, pelo profissionalismo e constante disposição na resolução de problemas.

A todos professores que tive na vida. Carrego em mim um pouco de todos eles: Doris Hoyer de Carvalho, Odette Ernest Dias, Esther Scliar (*in memorian*), Felicia Wong, John Neschling, Marcelo Madeira (*in memorian*), Kim Ribeiro, Norton Morozowicz, Celso Woltzenlogel, Lenir Siqueira (*in memorian*), William (Bill) Thompson e Joseph (Joe) Viola (*in memorian*).

Ao colega de mestrado e de doutorado, Renato Borges, revisor da tese, pela leitura atenta, pela rica interlocução e pelos questionamentos.

Aos incentivadores de primeira hora: Marcia Gerheim, as amiga(o)s Daniela Spielmann, Andrea Ernest Dias, José Alberto Salgado e Nivaldo Ornelas.

A Diane Grosklaus Whitty e a Sandra Marconnier, pela tradução do resumo respectivamente para o inglês e o francês.

Aos amigos músicos Leandro Braga, Carlos Malta, Eduardo Monteiro, Flavio Augusto, Jesse Sadoc, Marcelo Martins e Vittor Santos, pela amizade e a boa vontade de colaborar com esta pesquisa acadêmica.

Agradecimento especial à amiga e pianista Maria Teresa Madeira, presente no acompanhamento desde a primeira gravação do *Noturno*, de 1986, em todos os recitais e bancas no decorrer do trabalho, e no CD *Noturno* (2016), produto artístico final da Tese. Sem esta pianista seria impossível a realização desta música.

A meu pai Hersch Ganc (Z'L) (minha "rocha"), pela superação, compreensão e apoio incondicional; a minha mãe Bela Ganc (Z'L), pelo amor sem fim. A minhas irmãs Lia e Eva, meus sobrinhos Guilherme, Ana Carolina, Helena e seus filhos Antônio, Henrique e Diego.

À minha querida família, meu filho Daniel Ganc, minha mulher Marcia Gerheim e minha enteada Sofia Gerheim Caesar, por sempre estarem ao meu lado, sempre presentes, com muito amor.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à FAPERJ, pela bolsa de estudos concedida para esta pesquisa.

*[Música] é ar que soa [...].<sup>1</sup>*  
(BUSONI, 2012, p. 4).

---

<sup>1</sup> *[Music] it is sonorous air [...]. (tradução livre).*

## RESUMO

O objetivo desta tese foi investigar a música improvisada, a música de câmara de Nivaldo Ornelas e sua interpretação. Como sua obra transita no ambiente da música popular e no da música erudita, fez-se uma revisão bibliográfica desta relação dicotômica. A dificuldade encontrada para a definição destes termos se deve à sua abrangência e contradições decorridas em seu percurso histórico. Foi feita uma análise musical e uma análise comparativa de seis interpretações do *Noturno para flauta e piano*, sua primeira peça erudita, por seis duos de diferentes escolas interpretativas. A partir de textos de filósofos e musicólogos como Sloboda (2007), Bowen (2010) Abdo (2000) e Cook (2006), confirmou-se a possibilidade de múltiplas interpretações válidas e coerentes. Em seguida procedemos ao levantamento de todos os improvisos de Nivaldo em sua discografia autoral. Após a transcrição de trinta deles, foram analisados três solos que representam fases distintas. Com o *corpus* dos improvisos estruturado, foram elencadas características da improvisação de Ornelas, nos permitindo buscar semelhanças e diferenças com sua obra de câmara. Tendo como referencial teórico Benson (2003), Nettl (1974, 1998), Bailey (1992), Berliner (1994) e Berkowitz (2010), foi estudado o conceito de improvisação e de sua relação com a composição. Agruparam-se então em quadros explicativos, conceitos e técnicas de improvisação, sempre exemplificadas com excertos de solos de Ornelas. Ao final da tese, para aferir o grau de consciência que pode ocorrer durante uma improvisação, propôs-se um experimento com três solistas, tocando sobre uma progressão harmônica desconhecida por eles, extraída de uma música de Nivaldo. Após a transcrição e análise melódica dos solos, as conclusões apontam que, de alguma forma, a consciência está presente em todos os *takes*. Quanto à questão da interpretação, o estudo constatou a plurissemantividade da obra. Em relação ao binômio improvisação/composição, observou-se a existência de mais pontos de aproximação do que de diferenciamento nestas atividades. Ao final do estudo, a pesquisa evidenciou o caráter híbrido da composição de Ornelas, rico no entrelaçamento de elementos da música popular e erudita.

Palavras-chave: Improvisação. Interpretação. Nivaldo Ornelas. Música popular/erudita. Composição.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation examines Nivaldo Ornelas's improvised music, chamber music, and their interpretation. Because Ornelas's work occupies the realms of both popular and classical music, the literature on these terms, which are often construed as dichotomous, is reviewed. Historically, it has been challenging to define what exactly constitutes "popular" and "classical" music, as these have been understood in contradictory ways over time. Six interpretations of Ornelas's first classical piece, *Nocturno para flauta e piano* (Nocturne for flute and piano), as performed by six duos from different interpretive schools, were submitted to musical and comparative analyses. Grounded in texts by such philosophers and musicologists as Sloboda (2007), Bowen (2010), Abdo (2000), and Cook (2006), it is argued that this piece is open to multiple valid and coherent interpretations. All of Ornelas's improvisations from his own releases were identified and 30 were transcribed to form the corpus. Of these, three solos representative of distinct phases were analyzed. Based on the corpus, the characteristics of Ornelas's improvisations were catalogued and compared with the characteristics of his chamber music. Benson (2003), Nettl (1974, 1998), Bailey (1992), Berliner (1994), and Berkowitz (2010) were my theoretical references in an exploration of the concept of improvisation and its relation to composition. Explanatory tables of concepts and techniques in improvisation were then created, each exemplified by excerpts from solos by Ornelas. Lastly, to ascertain the level of consciousness that can be displayed during the act of improvisation, an experiment was conducted in which three soloists played over chord changes unknown to them, extracted from Ornelas's music; these solos were then transcribed and subjected to melodic analysis. It is argued that consciousness was somehow at work in all takes. It is further argued that the interpretation of any musical piece is polysemantic and that there are more common points than contrasts between improvisation and composition. Finally, the conclusion is reached that Ornelas is a hybrid composer, who combines elements in his popular and classical works.

Keywords: Improvisation. Interpretation. Nivaldo Ornelas. Popular/classical music. Composition.

## RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse a été d'analyser la musique improvisée, la musique de chambre de Nivaldo Ornelas et son interprétation. Comme son œuvre transite entre l'environnement de la musique populaire et celui de la musique classique, une révision bibliographique de cette relation dichotomique a été faite. La difficulté rencontrée pour la définition de ces termes est due à leur vaste rayonnement et aux contradictions émanant de leur parcours historique. Nous avons fait une analyse musicale et une analyse comparative de six interprétations de *Noturno para flauta e piano*, sa première pièce classique, par six duos de différentes écoles interprétatives. À partir des textes de philosophes et musicologues comme Slodoba (2007), Bowen (2010), Abdo (2000) et Cook (2006), la possibilité de multiples interprétations recevables et cohérentes a été confirmée. Ensuite, nous avons procédé à un inventaire de toutes les improvisations de Nivaldo dans sa propre discographie. Après avoir retranscrit trente de ces improvisations, nous avons analysé trois solos qui représentent des phases distinctes. Grâce au *corpus* structuré des improvisations, nous avons recensé des caractéristiques de l'improvisation d'Ornelas, ce qui nous a permis de rechercher des similitudes et des différences avec son œuvre de musique de chambre. En prenant comme point de référence théorique Benson (2003), Nettle (1974, 1998), Bailey (1992), Berliner (1994) et Berkowitz (2010), nous avons étudié le concept d'improvisation et sa relation avec la composition. Nous avons alors regroupé dans des tableaux explicatifs des concepts et des techniques d'improvisation, toujours accompagnées d'extraits de solos d'Ornelas. À la fin de la thèse, afin de cerner le degré de conscience capable de survenir au cours d'une improvisation, nous avons proposé une expérimentation avec trois solistes, jouant sur une progression harmonique qui leur était inconnue, extraite d'une musique de Nivaldo. Après la transcription et l'analyse mélodique des solos, les conclusions montrent que, d'une certaine manière, la conscience est présente dans toutes les prises. En ce qui concerne la question de l'interprétation, l'étude a constaté la sémantique plurielle de l'œuvre. À propos du binôme improvisation / composition, il existe plus de points d'approximation que de différenciation dans ces activités. Finalement, la recherche indique que le compositeur est hybride, autant par le biais de l'utilisation d'éléments qui se mêlent dans sa composition populaire et classique.

Mots clé: Improvisation. Interprétation. Nivaldo Ornelas. Musique populaire/classique. Composition.

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 - colcheias normais com indicação de <i>swing</i> .....	44
Exemplo musical 2 - colcheias quialteradas.....	44
Exemplo musical 3 - colcheias pontuadas.....	44
Exemplo musical 4 - IIm7-V7 – <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 4.....	54
Exemplo musical 5 - <i>Suíte Brasil / Holanda – 6º Movimento, Recife, Oh, Linda!</i> c. 25-32 ....	55
Exemplo musical 6 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., 1º comp.....	69
Exemplo musical 7 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., último comp.....	69
Exemplo musical 8 - exemplo de IIm7-V7s contíguos, início do solo de <i>Rua Genebra</i> . ....	69
Exemplo musical 9 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 52 e c. 53.....	69
Exemplo musical 10 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 31, omissão de terças.....	69
Exemplo musical 11 - <i>Oh! Minas Gerais</i> , harmonia original. ....	70
Exemplo musical 12 - <i>Oh! Minas Gerais</i> , rearmonizada.....	70
Exemplo musical 13 - <i>Noturno para flauta e piano</i> , 2º Mov., c. 10 a c. 12.....	71
Exemplo musical 14 - <i>Salve Rainha</i> .....	72
Exemplo musical 15 - <i>Folia do Jatobá</i> .....	73
Exemplo musical 16 - <i>Invenção nº 1 / Barra-Ponto</i> .....	74
Exemplo musical 17 - <i>Rock Novo</i> .....	77
Exemplo musical 18 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 1 e c. 2.....	112
Exemplo musical 19 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 4 a c. 6.....	113
Exemplo musical 20 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 26 e c. 27.....	114
Exemplo musical 21 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 28 e c. 29.....	114
Exemplo musical 22 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 31.....	114
Exemplo musical 23 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 37 a c. 38.....	115
Exemplo musical 24 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 41 a c. 42.....	115
Exemplo musical 25 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 45 a c. 46.....	116
Exemplo musical 26 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 51 a c. 53.....	116
Exemplo musical 27 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 1 a c. 6.....	119
Exemplo musical 28 - <i>Gigue</i> – partita para cravo em La menor de J. S. Bach.....	120
Exemplo musical 29 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 10 a c. 12.....	121
Exemplo musical 30 - Trecho de acompanhamento de chocalho e caixa em <i>Folia do Sul de Minas</i> .....	122
Exemplo musical 31 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 16 a c. 18.....	122
Exemplo musical 32 - Trio para piano, violino e violoncelo, Ravel, tríade com nona menor no baixo, c.11 e c.12.....	123
Exemplo musical 33 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 60.....	125
Exemplo musical 34 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 14 e c. 15. Original.....	128
Exemplo musical 35 - Duo 1, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 14 e c. 15 ornamentado.....	128
Exemplo musical 36 - Duo 1, <i>appoggiatura</i> na Flauta, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 36.....	128
Exemplo musical 37 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 37 a c. 45.....	130
Exemplo musical 38 - Duo 1, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 10, giga X <i>groove</i> (“levada”).....	132
Exemplo musical 39 - Duo 1, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 36, aboio.....	133
Exemplo musical 40 - <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., original, c. 3 a c. 9.....	134
Exemplo musical 41 - Duo 2, <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., interpretado, c. 3 a c. 9.....	134
Exemplo musical 42 - <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., c. 17 a c. 23, original.....	134
Exemplo musical 43 - Duo 2, <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., c. 17 a c. 23, interpretado.. ....	134
Exemplo musical 44 - <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., c. 32 a c. 35, original.....	135
Exemplo musical 45 - Duo 2, <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., c. 32 a c. 35, interpretado.....	135



Exemplo musical 46 - <i>Noturno</i> , Fl., 2º Mov., c. 13, original.....	135
Exemplo musical 47 - <i>Noturno</i> , Duo 2 Fl., 2º Mov., c. 13, interpretado .....	135
Exemplo musical 48 - <i>Noturno</i> , Fl., 2º Mov., c. 23 a c. 25, original .....	136
Exemplo musical 49 - <i>Noturno</i> , Duo 2, Fl., 2º Mov., c. 23 a c. 25, interpretado .....	136
Exemplo musical 50 - <i>Noturno</i> , Duo 2, Fl., 2º Mov., c. 36 .....	136
Exemplo musical 51 - <i>Noturno</i> , Duo 2, Fl., 2º Mov., c. 37 e c. 38.....	136
Exemplo musical 52 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., <i>fermata</i> do c. 39 .....	137
Exemplo musical 53 - Duo 2, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 42.....	137
Exemplo musical 54 - Duo 2, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 57, original .....	138
Exemplo musical 55 - Duo 2, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 57, interpretado .....	138
Exemplo musical 56 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 60, original .....	138
Exemplo musical 57 - Duo 2, <i>Noturno</i> , 2º Mov. c. 60, interpretado .....	138
Exemplo musical 58 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 8.....	140
Exemplo musical 59 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 25 e c. 26, original.....	140
Exemplo musical 60 - Execução do Duo 3, <i>Noturno</i> 1º Mov., c. 25 e c. 26.....	140
Exemplo musical 61 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 43-44 original.....	141
Exemplo musical 62 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 43-44 Interpretado.....	141
Exemplo musical 63 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 2º Mov. c. 6 ornamentado.....	141
Exemplo musical 64 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 2º Mov .....	141
Exemplo musical 65 - Duo Duo 3, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 57 ornamentado.....	141
Exemplo musical 66 - Duo 3, <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 7 e 8 ornamentados .....	142
Exemplo musical 67 - <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., c. 37 a c. 44, original .....	142
Exemplo musical 68 - Duo 4, <i>Noturno</i> , Fl., 1º Mov., c. 37 a c. 44, interpretado .....	143
Exemplo musical 69 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 50 a c. 52, original.....	146
Exemplo musical 70 - Duo 5, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 50 a c. 52, interpretado.....	147
Exemplo musical 71 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 5 a c. 7, original.....	147
Exemplo musical 72 - Duo 5, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 5 a c. 7, interpretado.....	147
Exemplo musical 73 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 11 a c. 16, original.....	147
Exemplo musical 74 - Duo 5, <i>Noturno</i> 1º Mov., c.11 a c. 16, interpretado.....	147
Exemplo musical 75 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 21, original .....	148
Exemplo musical 76 - Duo 5, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 21.....	148
Exemplo musical 77 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 41 a c. 53, original.....	148
Exemplo musical 78 - Duo 5, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 41 a c. 53, interpretado.....	149
Exemplo musical 79 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 6, original .....	150
Exemplo musical 80 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 6, interpretado .....	150
Exemplo musical 81 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 12, original .....	150
Exemplo musical 82 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c.12, interpretado .....	150
Exemplo musical 83 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c.14, original .....	150
Exemplo musical 84 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c.14, interpretado .....	150
Exemplo musical 85 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 16 a c. 18, original.....	150
Exemplo musical 86 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 16 a c. 18, interpretado.....	150
Exemplo musical 87 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 20 a c. 24, original.....	151
Exemplo musical 88 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 20 a c. 24, interpretado.....	151
Exemplo musical 89 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 31 a c. 32, original.....	151
Exemplo musical 90 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 31 a c. 32, interpretado.....	151
Exemplo musical 91 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 49 a c. 54, original.....	152
Exemplo musical 92 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 49 a c. 54, interpretado.....	152
Exemplo musical 93 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 11 a c. 12, original piano.....	153
Exemplo musical 94 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 11 a c. 12, versão violão.....	153
Exemplo musical 95 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 21 a c. 24, violão .....	154

Exemplo musical 96 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 21 a c. 24, original piano .....	154
Exemplo musical 97 - Duo 6 <i>Noturno</i> , c. 31, violão .....	155
Exemplo musical 98 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 31, original piano .....	155
Exemplo musical 99 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 51 a c. 54, original piano .....	155
Exemplo musical 100 - Duo 6, <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 51 a c. 54, violão .....	156
Exemplo musical 101 - Levantamento das articulações de todos os duos início do 2º Mov. ....	159
Exemplo musical 102 - <i>Noturno</i> , 2º Mov., c. 36 .....	161
Exemplo musical 103 - <i>Noturno</i> , 1º Mov., c. 49 .....	162
Exemplo musical 104 - <i>Antílope</i> . Improvisação vertical .....	168
Exemplo musical 105 - <i>Diminuto</i> . Improvisação idiomática samba .....	169
Exemplo musical 106 - <i>Conversa Inicial</i> . Improvisação não idiomática .....	169
Exemplo musical 107 - <i>Uma Outra Opinião</i> . Improvisação motivica .....	171
Exemplo musical 108 - <i>Nova Lima Inglesa</i> . Improvisação Modal .....	171
Exemplo musical 109 - <i>Suíte Brasil / Holanda, Mov., 6 Recife, Oh, Linda!</i> Letra I .....	177
Exemplo musical 110 - <i>Suíte Brasil / Holanda, Mov., 6 Recife, Oh, Linda!</i> Letra I seção para improviso .....	178
Exemplo musical 111 - transcrição do improviso de D. Ganc, <i>Suíte Brasil / Holanda, Recife, Oh, Linda!</i> Letra I .....	179
Exemplo musical 112 - <i>Cello Romanceado</i> c. 34 .....	182
Exemplo musical 113 - <i>Cello Romanceado</i> c. 13 .....	182
Exemplo musical 114 - improviso de <i>Dois Mosteiros</i> , uso de permutações diatônicas .....	183
Exemplo musical 115 - trecho do improviso de <i>Giant Steps</i> .....	184
Exemplo musical 116 - <i>Chorinho pra Ele</i> , introdução .....	184
Exemplo musical 117 - <i>Trem carioca</i> , c. 4, exemplo samba .....	185
Exemplo musical 118 - <i>Batuque</i> , c. 45 a c. 47, exemplo caboclinho .....	185
Exemplo musical 119 - <i>Salve Rainha</i> , exemplo congado .....	185
Exemplo musical 120 - <i>Conversa Inicial</i> primeira frase .....	185
Exemplo musical 121 - <i>Conversa Inicial</i> ultima frase .....	186
Exemplo musical 122 - Início do improviso de <i>Cello Romanceado</i> . Transposição motivica segunda abaixo .....	186
Exemplo musical 123 - Citação de <i>Aquarela do Brasil</i> no final do improviso da música <i>Cello Romanceado</i> .....	186
Exemplo musical 124 - Mintzer I A4 original .....	187
Exemplo musical 125 - Mintzer I B4 rearmonização .....	187
Exemplo musical 126 - Mintzer letra B .....	187
Exemplo musical 127 - Mintzer letra E .....	187
Exemplo musical 128 - Oliver Nelson Ex. 1 .....	188
Exemplo musical 129 - <i>12 de Outubro</i> , versão popular .....	202
Exemplo musical 130 - <i>Divertimento (12 de Outubro)</i> , versão erudita .....	203
Exemplo musical 131 - <i>Colheita do trigo</i> , versão popular, improviso .....	204
Exemplo musical 132 - <i>Colheita do trigo</i> , versão popular, tema .....	205
Exemplo musical 133 - <i>Variações para flauta e piano</i> baseadas no tema <i>A Colheita do Trigo</i> , versão erudita .....	205
Exemplo musical 134 - <i>Batida pop/rock</i> .....	212
Exemplo musical 135 - Ex. de harmonia estática, solo de <i>Viagem através de um sonho</i> .....	213
Exemplo musical 136 - Ex. de harmonia 2 acordes, início do solo de <i>Portal dos Anjos</i> .....	213
Exemplo musical 137 - Ex. de harmonia tonal/cadencial com 4 compassos cíclicos. <i>Nova Granada</i> c. 1 a c. 8 .....	213
Exemplo musical 138 - Ex. de harmonia implícita, início do solo de <i>Canto da Montanha</i> .....	214
Exemplo musical 139 - <i>Conversa Inicial</i> . Exemplo de harmonia densa .....	214

Exemplo musical 140 - Análise melódica de <i>Rua Genebra</i> c. 10-14, improviso de Ornelas	218
Exemplo musical 141 - Notas Guias ( <i>Guide Tone Lines</i> ) de <i>Certas Nuances</i>	220
Exemplo musical 142 - Poliacorde, Noturno, 2º Movimento, c. 41	221
Exemplo musical 143 - <i>Intro</i> , c. 11 a c. 17	225
Exemplo musical 144 - trecho de <i>Syrinx</i> (Debussy)	225
Exemplo musical 145 - <i>Intro</i> , c. 17, arpejos ascendentes	226
Exemplo musical 146 - <i>Intro</i> , c. 38, voz e flauta simultaneamente	226
Exemplo musical 147 - <i>Intro</i> , seção B, compassos alternados	227
Exemplo musical 148 - <i>Intro</i> , c. 78, <i>singing</i>	227
Exemplo musical 149 - Análise melódica do Improviso de <i>Rua Genebra</i> , de c. 1 a c. 6	228
Exemplo musical 150 - Improviso de <i>Rua Genebra</i> 11 <sup>as</sup> e 13 <sup>as</sup> de c. 7 a c. 9	229
Exemplo musical 151 - <i>Rua Genebra</i> c. 10, improvisação vertical	229
Exemplo musical 152 - Improviso de <i>Rua Genebra</i> c. 12 a c. 14. Linha descendente apoiada em tensões	230
Exemplo musical 153 - Improviso de <i>Rua Genebra</i> último compasso	230
Exemplo musical 154 - <i>Conversa Inicial</i> frase 1	232
Exemplo musical 155 - <i>Conversa Inicial</i> frase 2	232
Exemplo musical 156 - <i>Conversa Inicial</i> frase 3	233
Exemplo musical 157 - <i>Conversa Inicial</i> frase 4	233
Exemplo musical 158 - <i>Conversa Inicial</i> frase 5	233
Exemplo musical 159 - <i>Conversa Inicial</i> frase 6	234
Exemplo musical 160 - <i>Conversa Inicial</i> frase 7	234
Exemplo musical 161 - <i>Conversa Inicial</i> frase 8	235
Exemplo musical 162 - <i>Conversa Inicial</i> frase 9	235
Exemplo musical 163 - <i>Conversa Inicial</i> frase 10	236
Exemplo musical 164 - Solos de Jessé Sadoc. Experiência <i>Rua Genebra</i>	240
Exemplo musical 165 - Solos de Marcelo Martins. Experiência <i>Rua Genebra</i>	243
Exemplo musical 166 - Solos de Vittor Santos. Experiência <i>Rua Genebra</i>	246
Exemplo musical 167 - <i>Rua Genebra</i> , c. 1 a c. 3, melodias acéfalas de Ornelas	252

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Dualidade popular x erudito .....	26
Quadro 2 - Resumo das definições de folclore, música popular, erudita, nacional e popularesca .....	31
Quadro 3 - Música folclórica, erudita e popular: um triângulo axiomático .....	32
Quadro 4 - Os cinco parâmetros de Moore (2012) .....	58
Quadro 5 - Discografia de Nivaldo Ornelas .....	84
Quadro 6 - Trilogias .....	84
Quadro 7 - Músicas com vocal na discografia de Ornelas .....	85
Quadro 8 - Resumo da forma do 1º Movimento do <i>Noturno para flauta e piano</i> .....	111
Quadro 9 - Fraseologia do 1º Movimento do <i>Noturno</i> .....	117
Quadro 10 - Resumo da forma do 2º Movimento do <i>Noturno para flauta e piano</i> .....	119
Quadro 11 - Fraseologia do 2º Movimento do <i>Noturno</i> .....	124
Quadro 12 - Lista das gravações do <i>Noturno</i> .....	125
Quadro 13 - Cronometragem das gravações .....	156
Quadro 14 - Parâmetros interpretativos das gravações .....	157
Quadro 15 - Tipologia de improvisação .....	167
Quadro 16 - Técnicas e características de improvisação .....	182
Quadro 17 - Levantamento dos improvisos da discografia de Ornelas .....	209
Quadro 18 - Lista das transcrições dos improvisos de Ornelas realizadas nesta tese .....	210
Quadro 19 - Lista de improvisos com classificação de harmonia utilizada .....	215
Quadro 20 - Harmonia funcional no Rio de Janeiro: professor, instituições de ensino e métodos .....	222
Quadro 21 - Resumo da análise melódica dos 3 solistas .....	253

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Inventário de músicas gravadas nas duas trilogias .....	86
Tabela 2 - Levantamento das modificações da interpretação de Ornelas no <i>Noturno</i> , 1º Movimento .....	146
Tabela 3 - Levantamento das modificações da interpretação de Ornelas no <i>Noturno</i> , 2º Movimento .....	146
Tabela 4 - Levantamento do ano de publicação das referências usadas nesta tese .....	164
Tabela 5 - Nº de faixas por formação .....	211
Tabela 6 - Nº de faixas por instrumento .....	211
Tabela 7 - Nº de faixas por gênero .....	211
Tabela 8 - Inventário de improvisos por categoria de harmonia .....	212

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A batida como uma figura elíptica ( <i>The beat as an elliptical figure</i> ) .....	46
Figura 2 - Arco da batida ( <i>beat</i> ) .....	46
Figura 3 - Berimbau Quarteto .....	81
Figura 4 - Cifras usadas no <i>Noturno</i> .....	118
Figura 5- II-7 - V7-I .....	217
Figura 6 - SubV7 .....	217
Figura 7 - Dominantes secundárias .....	219
Figura 8 - Misturando II-Vs .....	219
Figura 9 - Os 16 compassos de <i>Rua Genebra</i> usados para a experiência de improvisação...	238

## LISTA DE ABREVIATURAS USADAS

1, 3, 5 e 7	Fundamental, terça, quinta e sétima do acorde
c.	Compasso
A. Sx.	Saxofone Alto
S. Sx.	Saxofone Soprano
T. Sx.	Saxofone Tenor
CH	Nota cromática (usada em aproximação cromática)
S	Nota escalar ( <i>scale note</i> )
T	Nota tensão
<i>s.d.</i>	sem data
Bat.	Bateria
BD.	Bumbo ( <i>Bass Drum</i> )
SD.	Caixa ( <i>Snare Drum</i> )
HH.	Contra-tempo ( <i>Hi-Hat</i> )
MD	Mão direita
ME	Mão esquerda
p.	página
Loc.	<i>Location</i> (correspondente à página em livros no formato digital)

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>2 INFINDÁVEIS DEBATES .....</b>	<b>22</b>
2.1 Música erudita x música popular .....	22
2.1.1 Fronteiras da música popular com a música erudita e seus conceitos .....	32
2.1.2 Música popular - MPB .....	37
2.2 Música e Linguagem – poliglotismo e sotaque .....	41
2.2.1 Ornelas e a interseção do popular com o erudito .....	53
2.3 Hibridismo e Fricção Musical .....	55
2.3.1 Fricção segundo Moore .....	56
2.3.2 Hibridismo e Fricção segundo alguns autores brasileiros .....	60
2.3.3 Conhecidos músicos híbridos .....	63
2.3.4 Fricção e Hibridismo em Ornelas .....	68
2.3.4.1 Fricção e hibridismo no parâmetro harmonia .....	68
2.3.4.2 Fricção de Harmonia e Melodia .....	70
2.3.4.3 Fricção música erudita x música popular .....	70
2.3.4.4 Fricção música sacra x música profana .....	72
2.3.4.5 Fricção de folclore mineiro x música autoral de Ornelas .....	73
2.3.4.6 Fricção folclore mineiro x música erudita .....	74
2.3.4.7 Fricção <i>jazz</i> x música brasileira .....	75
2.3.4.8 Fricção <i>rock</i> x MPB .....	76
2.3.4.9 Fricção <i>big band</i> x música autoral brasileira .....	77
2.3.4.10 Fricção MPB e música autoral x formação sinfônica .....	78
<b>3 TRAJETÓRIA DE NIVALDO ORNELAS .....</b>	<b>79</b>
<b>4 DA INTERPRETAÇÃO .....</b>	<b>88</b>
4.1 Fidelidade X liberdade .....	93
4.2 Diferentes visões de filósofos e musicólogos sobre interpretação .....	96
4.3 Alguns trabalhos acadêmicos que adotaram metodologia analítico-comparativa .....	103
<b>5 NOTURNO PARA FLAUTA E PIANO, ANÁLISE MUSICAL E ANÁLISE COMPARATIVA DE SEIS INTERPRETAÇÕES .....</b>	<b>109</b>
5.1 Noturno: uma forma? Um gênero? .....	110
5.2 Análise de <i>Noturno para flauta e piano</i> .....	111
5.2.1 Primeiro movimento .....	111
5.2.2 Segundo movimento .....	119
5.3 Análise comparativa de seis interpretações do <i>Noturno para flauta e piano</i> .....	125
5.3.1 Interpretação do duo 1 .....	127
5.3.2 Interpretação do duo 2 .....	133
5.3.3 Interpretações dos duos 3 e 4 .....	139
5.3.3.1 Interpretação do duo 3 .....	139
5.3.3.2 Interpretação do duo 4 .....	142
5.3.4 As fitas cassete de Ornelas .....	144
5.3.5 Interpretações do Duo 5 .....	145
5.3.6 Interpretação do Duo 6 .....	149
5.4 Análise comparativa dos seis fonogramas .....	156
5.4.1 Conclusão das análises comparativas dos fonogramas .....	163
<b>6 IMPROVISACÃO EM NIVALDO ORNELAS .....</b>	<b>164</b>
6.1 Definições de improvisação .....	164

6.2	Tipologia de improvisação.....	167
6.3	Técnicas e características de improvisação.....	181
6.4	Nivaldo e a improvisação.....	188
6.5	Improvisação x Composição.....	192
6.5.1	Reutilização de um mesmo tema como música erudita e música popular por Ornelas.....	201
6.6	Transcrições.....	206
6.6.1	Metodologia, coleta de dados e tipologias das 30 transcrições dos solos de Ornelas.....	208
6.6.2	Metodologia <i>Berklee</i> .....	215
6.6.3	Harmonia Funcional no Rio de Janeiro.....	221
6.7	Análises de três solos improvisados de Ornelas.....	224
6.7.1	Análise do improviso <i>Intro</i> - categoria harmonia implícita / a capella.....	224
6.7.2	Análise do improviso <i>Rua Genebra</i> - categoria harmonia tonal/cadencial / seção rítmica.....	228
6.7.3	Análise do improviso <i>Conversa Inicial</i> - categoria harmonia densa / teclado.....	231
6.7.4	Conclusões das análises dos solos de Ornelas.....	236
6.8	Experiência para averiguação da improvisação não consciente / consciente.....	237
6.8.1	Solista 1 Jessé Sadoc (flugelhorn).....	240
6.8.2	Solista 2 Marcelo Martins (saxofone tenor).....	243
6.8.3	Solista 3 Vittor Santos (trombone).....	246
6.8.4	Resultados da experiência.....	250
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>254</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>		<b>260</b>
	Discografia Consultada.....	271
	Partituras Consultadas.....	272
	Encartes de CDs.....	272
<b>APÊNDICES.....</b>		<b>272</b>
	Apêndice A - Partitura de <i>Noturno para flauta e piano</i> , editada com minha proposta interpretativa (melodia).....	275
	Apêndice B - Partituras das 6 interpretações do <i>Noturno para flauta e piano</i> - (flauta)...	289
	Apêndice C - Partituras das 30 transcrições dos solos, <i>in C</i> e <i>in Bb</i> .....	309
	Apêndice D - CD <i>Noturno David Ganc interpreta a música de câmara de Nivaldo Ornelas</i> .....	383
	Apêndice E - CD com as 6 versões do <i>Noturno para flauta e piano</i> , áudio das entrevistas, áudios dos 6 solos realizados na experiência feita com os 3 solistas.....	384
	Apêndice F - Programa do Recital de Defesa do Produto Artístico.....	385

## 1 INTRODUÇÃO

O desejo antigo de me aprofundar no estudo da música de Nivaldo Ornelas está articulado à constatação de que a mesma se situa na fronteira da música popular com a música erudita. Minha admiração, tanto pela qualidade de sua música quanto pela habilidade e destreza com que o compositor transita entre a música brasileira, o *jazz* e a música erudita<sup>2</sup>, foi o mote propulsor desta pesquisa.

Na minha formação, tanto no campo acadêmico quanto no profissional, sempre trafeguei, de forma simultânea ou alternada, pelos diferentes territórios das chamadas música erudita e popular. Cronologicamente, da iniciação na flauta doce, passei pela música renascentista, pelo choro, pela música erudita, pelo *rock* progressivo, pelo acompanhamento dos cantores de MPB e pelos estúdios de gravação – onde cada sessão era uma surpresa musical –, chegando aos CDs solo, resultado musical deste percurso. Coerentemente com essa trajetória híbrida, concluí dois bacharelados: um em flauta, cursado na Escola de Música da UFRJ, focado em música clássica, e outro em *Professional Music*, na *Berklee College of Music*, EUA. Esta subárea caracterizava-se por permitir ao aluno montar a grade curricular de uma forma mais livre, de acordo com seus objetivos, incluindo as matérias harmonia, improvisação, contraponto, arranjo, entre outras; e tem o viés de formar o multi-instrumentista de sopros, com as obrigatórias provas de flauta, saxofone e clarineta, com orientação para o *jazz* e outros gêneros.

Nos anos 1970, tive a oportunidade de interagir com o músico Nivaldo Ornelas, que já se destacava como instrumentista no cenário musical brasileiro. Anos depois, tomei contato com sua obra erudita, identificando assim mais pontos que conectavam nossos caminhos musicais.

Saxofonista, flautista, compositor e arranjador, Ornelas tem seu nome ligado à MPB por sua participação em discos e *shows* desde o início da carreira de Milton Nascimento e por sua contribuição nos grupos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Em seu trabalho autoral lançou 14 discos, 2 DVDs e possui um considerável número de obras de música de câmara.

O objetivo desta pesquisa é investigar a produção de Nivaldo Ornelas, sua improvisação, sua composição, e a interpretação desta. O *corpus* inclui sua discografia autoral, que cobre o período de 1978 a 2012 e sua produção de música erudita que abrange o período de 1982 a 2014. A singularidade de estudar um compositor que produziu obras de

---

<sup>2</sup> Este termo será discutido no decorrer da tese.



música de câmara, assim como solos improvisados, nos deu a oportunidade de fazer uma análise comparativa entre estes “territórios” musicais.

Do total dos 47 improvisos gravados em sua obra autoral, 30 foram transcritos. A partir destas transcrições, fiz uma análise comparativa de sua música popular com sua música de câmara. Uma vez reunido este material, consegui elencar e analisar semelhanças e diferenças entre as atividades de compor e de improvisar. Esta tese é composta de introdução, 5 capítulos, considerações finais, referências e 6 Apêndices.

Pelo fato de Ornelas transitar entre a música popular e a música erudita, o Capítulo 2, INFINDÁVEIS DEBATES, trata dessa relação, por seu percurso histórico, muitas vezes dicotômica, pesquisando o que as distingue e o que as entrelaça. Foi feita uma revisão bibliográfica, colocando em diálogo alguns autores que tão bem já discutiram esse assunto. A partir de textos de Moore (2012) e Piedade (2005 e 2011), o hibridismo e a fricção musical, características constantes na música de Ornelas, foram investigados. Entre os elementos que friccionam entre si, na sua obra, podemos citar: música erudita, música popular, música sacra, folclore mineiro, *jazz e rock*. O resultado deste hibridismo é refletido em sua composição.

Para familiarizar o leitor e contextualizar o compositor e sua obra no ambiente musical brasileiro, o capítulo 3 trata da TRAJETÓRIA DE NIVALDO ORNELAS. A principal fonte foi o próprio Ornelas; outra importante referência foi a tese de doutorado de Bernardo Vescovi Fabris: *O Saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de suas características musicais híbridas em sua obra e interpretação*, defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 2010. Nela, um capítulo é dedicado à sua biografia.

No capítulo 4, DA INTERPRETAÇÃO, uma vez feito o levantamento bibliográfico, fiz um estudo aprofundado da interpretação como um todo, para depois avaliar a possibilidade da aplicação deste arcabouço teórico no capítulo seguinte, onde a peça *Noturno para flauta e piano* de Ornelas foi analisada em suas possibilidades interpretativas. Como fundamentação teórica, recorri a autores que já esmiuçaram este assunto, como Igor Stravinsky (1996), Aaron Copland (1974), Nicholas Cook (2006), John Sloboda (2007), José Bowen (2010) e Sandra Neves Abdo (2000). Após elencar a visão de filósofos e musicólogos sobre a interpretação, inventariei alguns trabalhos acadêmicos que adotaram uma metodologia analítico-comparativa semelhante a este trabalho.

O capítulo 5, *NOTURNO PARA FLAUTA E PIANO - ANÁLISE MUSICAL E ANÁLISE COMPARATIVA DE SEIS EXECUÇÕES*, focaliza a primeira peça erudita de Ornelas. Inicialmente, fiz uma análise musical que objetivou identificar elementos estruturais

e formais da obra. Em seguida, realizei um estudo de caso para aprofundar a questão da interpretação com mais propriedade. Para tanto, investiguei seis versões, executadas por seis duos de diferentes escolas interpretativas. Duas gravadas especialmente para esta tese por diferentes duos, duas de gravações anteriores deste pesquisador e duas de Ornelas, cedidas de seu arquivo pessoal. Este material forneceu um amplo leque de opções, enriquecendo o debate das possibilidades interpretativas.

O capítulo 6, IMPROVISACÃO EM NIVALDO ORNELAS é o cerne da tese. Inicialmente, levantei algumas definições de improvisação segundo autores como Czerny (1836), Nettl (1974, 1998), Bailey (1992), Berliner (1994), Benson (2003), Casals; Morelli (2007) e Berkowitz (2010) e descrevi como estas definições foram mudando ao longo do tempo. Organizei uma tipologia que reúne diversos conceitos de improvisação, posteriormente utilizadas para descrever as técnicas de improvisação encontradas nas transcrições que fizemos dos solos de Ornelas. Através de entrevistas presenciais pude conhecer e descrever o posicionamento de Ornelas em relação à improvisação. Seu método próprio revela a existência de muito trabalho por trás de uma aparente intuição. Em seguida, estudei a relação da improvisação com a composição. Constatei que Benson (2003) defende a tese de que a improvisação está presente em todos os parâmetros do fazer musical e que Nettl (1998) trata de forma igualitária estas duas formas de produção musical, conseqüentemente, dando à improvisação o *status* de uma composição instantânea. Baseado nestes referenciais teóricos demonstrei as interseções destes territórios, erudito e popular, encontradas nas músicas de Ornelas, sempre exemplificando com excertos extraídos de suas composições e improvisações. Também tracei um panorama da harmonia funcional, importante elemento para o estudo da improvisação. Foi feito o levantamento de todos os improvisos da discografia autoral de Nivaldo e, após uma acurada audição, selecionei e transcrevi trinta improvisos que abrangem todos os períodos percorridos pelo músico. Destes trinta, analisei três que representam fases distintas e categorias que tipifiquei, a saber: harmonia implícita, tonal/cadencial e densa. Com o *corpus* dos improvisos estruturado, pude reconhecer características da improvisação de Ornelas e buscar semelhanças e diferenças com sua obra de câmara. Ao final do capítulo, para aferir o grau de consciência que pode ocorrer durante uma improvisação, realizei um experimento com três experientes solistas tocando sobre uma progressão harmônica, desconhecida por eles, extraída de uma música de Nivaldo. Fiz duas gravações de cada: na primeira gravação, a improvisação foi realizada sem partitura; já o segundo *take* foi feito com a visualização das cifras. Após a transcrição e análise melódica dos solos, chegamos a algumas conclusões sobre o problema proposto.

Após as considerações finais, o leitor encontrará as seguintes partituras: o *Noturno para flauta e piano*, editada com minha proposta interpretativa (Apêndice A), as transcrições das seis interpretações da melodia desta música (Apêndice B) e as transcrições dos trinta solos improvisados de Ornelas, *in C* e *in Bb* (Apêndice C). Os apêndices D e E, contêm respectivamente, o CD *Noturno - David Ganc interpreta a música de câmara de Nivaldo Ornelas*, produto artístico da tese, e o CD com áudios das entrevistas e os solos realizados na experiência relatada no capítulo 6. Por fim, no apêndice F encontra-se o programa do recital de defesa do produto artístico.

Ressalto a importância do papel da interlocução nesta pesquisa, não só nas conversas com Ornelas, assim como na que estabelecemos com os demais músicos entrevistados durante a construção da tese. Segundo Salgado et al (2014, p. 95) “[e]m pesquisas com práticas musicais, a interlocução costuma ter papel central [...]”, que transcende a relação pesquisador-pesquisado e também pode ter efeitos transformadores, como observado no processo de digitalização e revisão musical do manuscrito original da peça inédita *Suíte Brasil - Holanda em 6 movimentos*, realizada conjuntamente com o compositor. Durante as entrevistas presenciais e nos inúmeros encontros realizados para revisar a mencionada obra, foi visível a satisfação de Ornelas em poder discutir a fundo questões centrais de sua produção com um par, já que, segundo ele, este aprofundamento não é possível em entrevistas concedidas a jornalistas. A relação próxima, musical e pessoal, entre pesquisador-músico e o compositor, que ultrapassa o espaço temporal de 4 décadas, com alguns hiatos, foi elemento facilitador para esta rica interlocução fornecer importantes elementos na elaboração deste trabalho.

Ao lado ou abaixo de alguns exemplos musicais, onde houver o código de barra QR Code<sup>3</sup>, o leitor poderá ouvi-los, tornando este trabalho mais interativo e aumentando a sua fruição. A tese foi escrita no plural de modéstia, entretanto, em alguns relatos mais pessoais, usei a primeira pessoa do singular, como nesta introdução.

---

<sup>3</sup> *Quick Response Code*, em português, código de resposta rápida. Os aplicativos para leitura de *QR Code* (*readers*) podem ser encontrados gratuitamente na internet e reproduzem o conteúdo dos *links* em qualquer celular *smartphone* ou *tablets* que disponham dos respectivos aplicativos, também disponíveis sem custo nas lojas virtuais de seus sistemas operacionais (LEITE, 2015).

## 2 INFINDÁVEIS DEBATES

Para falar da música de câmara e da música popular de Nivaldo Ornelas, temos antes que discutir as classificações destas subdivisões musicais: música clássica, música erudita e música popular, já que, conhecido e reconhecido como músico popular, o compositor, em seu sítio eletrônico (ORNELAS, 2012), classifica sua produção de câmara como composição erudita e coloca sua música popular na seção composições. Após uma revisão bibliográfica do assunto, averiguamos onde a obra de Ornelas se encaixa na interseção dos “territórios” erudito e popular. Outra discussão recorrente, a comparação entre música e linguagem, nos permitiu derivar para a investigação de termos emprestados da linguística tais como: poliglotismo musical (DIAS, 2010), a habilidade de transitar com desenvoltura por diferentes “territórios” e gêneros musicais, bem como o “sotaque” musical, inflexões aplicadas a notas, que ajudam a caracterizar um gênero. Estudamos também o *swing*, sua dificuldade de anotá-lo e os conceitos de fricção e hibridismo musical, constantes na obra de Ornelas.

### 2.1 Música erudita x música popular

O assunto parece não ter fim. Dicotomia geradora de tantos preconceitos, progressivamente, a fronteira da música popular e da música erudita foi sendo estreitada. É cada vez mais dinâmico o diálogo entre estas linguagens musicais, como afirma José Miguel Wisnik (1980, p. 210): “nunca foi tão fluida a passagem entre músicas ‘eruditas’ e ‘populares’”. Da época deste texto a nossos dias esta constatação aumentou significativamente.

Para verificar a etimologia do termo erudito, recorremos ao Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Nele, uma das definições do verbete *erudição* é “vastos conhecimentos científicos e literários” (ERUDIÇÃO, 2013). Hoje, a expressão *música erudita* soa pedante e serve como mais uma subdivisão de mercado para as gôndolas das escassas lojas de CD. Já o termo *música clássica* costuma gerar confusão, pois pode-se pensar no período clássico, que teve seu apogeu com os compositores Haydn, Mozart e Beethoven, o chamado Classicismo vienense.

Inicialmente, vamos esmiuçar os termos *música erudita* e *música popular* desta recorrente discussão. Outras nomenclaturas para a música erudita são: *música clássica*, *música de concerto*, *música séria*, *grande música* e *música culta*. O termo *grande música*,

indica que as outras são menores? Outras manifestações musicais não são sérias ou cultas? Coloquemos um ponto de interrogação (dúvida) ou de exclamação (surpresa), após todas estas tentativas de rotulação. Todos os termos assinalam a tendência de indicar a superioridade deste tipo de música, em detrimento de outras, o que nos faz refletir sobre o que ou quem está oculto sob o manto destas categorizações.

Estreitando nosso recorte, sempre nos atendo à música erudita ocidental, da Idade Média a nossos dias, sabemos que a classe dominante, detentora do poder, seja a nobreza ou a Igreja, regulava e normatizava a música. O ato do compositor escrever música para si, sem uma encomenda e sem funcionalidade específica, era um fenômeno esporádico, que acontecia pontualmente e passou a ser mais comum a partir de meados do século XIX. Antes disso, raramente os músicos<sup>4</sup> tocavam música do passado, com exceção de algumas execuções de música sacra. Por volta da metade do século XIX, começaram a ser mais frequentes as apresentações de música secular de gerações anteriores. Então, nesse período, começou a ser desenvolvido o estabelecimento de um cânon de obras musicais e de outras artes (SHERMAN, 1998).

Esse pensamento estratificado, de que existe uma música produzida pela classe dominante e outra pela camada social economicamente desfavorecida, encontra respaldo em Adour (2014) que, por sua vez, recorreu a Phillip Tagg, como vemos a seguir:

Durante quase toda a trajetória da Música Ocidental, podemos identificar sempre duas formas de produção musical: uma elitista, aristocrática, acadêmica, autoral, mais comumente cristã, que geralmente associa-se ao conceito de “erudito” e outra, camponesa, com menos recursos, anônima, não raramente pagã, que geralmente associa-se ao conceito de “folclore”. Conforme o processo de urbanização foi se intensificando, primeiramente com o surgimento da burguesia ainda no período feudal e, depois, com as revoluções Francesa e Industrial, e através da mútua interferência entre a cultura europeia e a dos povos dominados pelo processo de colonização, pode-se identificar o surgimento gradativo de um terceiro polo de produção musical (TAGG, 1982), que se convencionou chamar de Música Popular (ADOUR, 2014, p. 27).

Identificamos, neste excerto, as origens do conceito de superioridade da chamada música culta, em detrimento da música oriunda do “povo”, a camada social mais pobre, sempre tendo o maior percentual das populações: o elemento gerador do folclore. Mais adiante vamos nos deter sobre as definições de folclore, música popular e música erudita.

Embasando ainda mais a ideia acima, Lima e Castelli intuem que a separação dos universos musicais erudito e popular em campos distintos ficou mais clara durante o século

---

<sup>4</sup> No decorrer da tese leia-se a palavra músico englobando o gênero feminino ou masculino.

XVIII e o início do século XIX, prosseguindo como conceito classificatório válido, no campo da música, no século XXI. Segundo eles,

[...] essa divisão, mais do que um problema relacionado com a linguagem (puramente) musical – um sistema referencial que normatiza sua produção – reflete uma divisão que espelha opções de controle social na época e que se estenderá para adiante: uma elite “cultura” que tem conhecimentos técnicos específicos e que pode fruir uma música mais sofisticada; e uma parte da sociedade “inculta” e impossibilitada de absorver toda uma sofisticação presente na música culta, ou erudita (LIMA; CASTELLI, 2012, p. 17).

Os autores, ampliando o debate para uma esfera mais abrangente na qual a música está inserida, confirmam que essa divisão age como um mecanismo de poder. Mesmo constatando que essa divisão está ainda muito enraizada em nossa sociedade, Lima e Castelli propõem que é hora de fazer uma revisão deste problema.

Para respaldar seu pensamento, recorrem ao historiador Michel Vovelle. Segundo Vovelle (2004), os intermediários, entre eles vendedores e ambulantes, são os agentes que interferem na produção popular urbana, trafegando entre os universos dos dominantes e dos dominados, nos mercados, cafés, festas públicas, estabelecendo livre trânsito por essa fronteira imaginária e trocando valores culturais.

Lima e Castelli citam Cacá Machado (2007), que chama este intermediário de mediador cultural, em seu trabalho sobre Ernesto Nazareth. Estes mediadores atuaram interinfluenciando e intercambiando os territórios erudito e popular. Tal processo, por ser dinâmico, lento e ainda em curso, se tornou perceptível ao olhar do musicólogo.

Eles explicitam que não faz sentido hoje, e mesmo no passado, essa separação, em campos delimitados, da cultura popular e erudita. Afirmam que os elementos popular e erudito se interinfluenciaram de forma direta, independentemente das diferenças de poder econômico e de estratificação, ainda que articulado ao processo histórico-econômico e seus mecanismos de poder. Esses autores subdividem o fenômeno cultural em três partes, sob o olhar de uma visão tradicionalista, situada na primeira metade do século XX:

1. cultura popular oral (original, essencial e pura);
2. cultura popular urbana, considerada mediana;
3. cultura de elite, entendida como alta cultura (LIMA E CASTELLI, 2012, p. 19).

Assim, “Para a concepção nacionalista vigente na época [início do século XX], as manifestações orais deveriam tornar-se base para a cultura musical erudita e assim, elevadas a

alta cultura; [...]”, (Id., Ibid., p. 19). Desta forma, o folclore era elevado à “alta cultura”, validando assim a música erudita como espelho da nação.

As classificações popular e erudito, de acordo com cada período temporal, tiveram mudanças em seu significado. Temos que incluir neste levantamento os conceitos de nacional, folclore, tradição oral e popularesco, já que muitas vezes eles são confundidos.

Baseamos o estudo destas categorizações na dissertação de Juliana Pérez González (2012), que fez a análise e compilou a história destes conceitos por intermédio do pensamento de Mário de Andrade (1893-1945). A autora não se propõe a definir música popular, mas sim, fazer uma investigação histórica que reflita sobre as complexidades que impedem que os musicólogos cheguem a um consenso. González considera “música popular como um conceito teórico já polissêmico” (GONZÁLEZ, 2012, p. 14). Seu desenvolvimento reforçou essa faceta fragmentada ao longo do tempo.

González pesquisa a diferenciação do conceito de música popular herdado da visão romântica vigente no século XIX e o surgimento de outro significado para o mesmo termo, agora relacionado às manifestações musicais urbanas e sua difusão pelos novos meios de comunicação, em especial a nascente indústria fonográfica e o rádio, assim como seus desdobramentos no decorrer do século XX. A autora chama a atenção para o fato de que, do final do século XVIII até nossos dias, a distinção entre o conceito de popular e erudito sempre foi essencialmente teórico, mediado pela historicidade do pensamento ocidental. González afirma que

a categoria música popular foi cunhada como produto do chamado descobrimento do *popular* no final do século XVIII na Europa. Desde então, a expressão tem sido usada pelos pesquisadores do campo musical, primeiro, nos estudos de folclore e, agora, nos estudos da musicologia (GONZÁLEZ, 2012, p. 13).

É importante a diferenciação entre música de tradição oral de raízes camponesas ou de semiletrados urbanos, considerada por Mário de Andrade como popular, tratada usualmente como nacional, e a outra ensinada nas escolas de música de tradição escrita europeia. A dicotomia entre popular e erudito era um dos princípios constituintes do ambiente intelectual latino-americano no final do século XIX. O surgimento dos conservatórios radicalizou esta diferença. Foi neste ambiente que aconteceu a formação de Andrade (GONZÁLEZ, 2012).

O Quadro 1 resume, segundo González (p. 108), o que pode ter sido a visão de Andrade da dualidade popular x erudito.

Quadro 1 - Dualidade popular x erudito

1- música popular tem existência tão antiga quanto a música erudita
2- considerações sobre a fonte de conhecimento da música popular do passado
3- relação entre os adjetivos nacional e popular
4- história da constituição do repertório popular
5- tipo de relação entre erudito e popular
6- inclusão de fenômenos urbanos na música popular

Fonte: GONZÁLEZ (2012).

Mário de Andrade (1975, p. 19) afirma que “[e]m seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade”. Ou seja, em seu ideário de evolução social da música brasileira, primeiro veio a música sacra do Brasil-Colônia, depois a música profana do Brasil Império, seguido da República e, posteriormente, à época de seu texto (1935), o período nacionalista da música erudita, bebendo na fonte da música popular.

A música dos jesuítas, predominantemente vocal e ainda europeia, agia como instrumento de catequização dos índios, sendo conseqüentemente usada pelos portugueses como elemento agregador, via religião, do Brasil Colônia. No Império, a profana e burguesa modinha não era nem erudita nem popular. A música praticada no início da República, era classificada por Andrade como internacionalista, ao sabor de influências italianas, francesas ou alemãs. Logo surgem os primeiros nacionalistas a usar material do folclore brasileiro: Alexandre Levy (1864-1892) e o cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) (ANDRADE, 1975). Aqui, uma conexão que podemos fazer com nosso objeto de estudo é o fato de que, em relação à primeira fase descrita por Andrade – a fase litúrgica –, Minas Gerais, terra de Ornelas, foi um dos estados que mais testemunhou a presença desta música sacra<sup>5</sup>. Com efeito, Nivaldo pensa que a música mineira é a mistura dos três elementos também formadores da música brasileira: o europeu (cuja música é fruto do mecenato cultural da Igreja, da época do ciclo do ouro), “o folclore fantástico via África que é o Congado e Folia de Reis e a música indígena, foi juntando tudo” (BHNEWS, 2012).

Na fase madura, Andrade matizou a vizinhança do popular com o nacional, pois disse que no passado o popular não era nacional. Para Mário de Andrade, o papel da música popular no passado era fornecer material para a música artística. Esta ideia, ainda segundo González (p. 118), não era própria de Andrade: já era moeda corrente em vários países,

<sup>5</sup> Esta presença está fartamente documentada no *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro* (CASTAGNA, Paulo (coord.)). Disponível em <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/>. Acesso em: 06/05/2013) e no *Catálogo de publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira* (FIGUEIREDO, Carlos Alberto). Disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/>. Acesso em: 06/05/2013).



compartilhada também por Béla Bartok, e foi a base do nacionalismo musical. Naquele período, imperava a ideia romântica de que povo e o popular eram reservas de um passado não alterado pela modernidade, portanto era difícil aceitar que aquelas tradições populares não eram tão puras. Elas eram entretanto influenciadas tanto pelo mundo erudito quanto pela urbanidade, um fato dissonante à mentalidade da época.

Quanto à discussão do nacional e do popular, a música popular começa a ter relevância a partir da República, quando o povo vai formando sua identidade musical (ANDRADE, 1975). O advento do nacionalismo na América Latina fomentou a busca de elementos culturais próprios, que singularizassem a nação e tivessem papel agregador em relação à população. Os adjetivos “popular” e “nacional” tiveram seu uso e significado estreitado, muitas vezes confundido. Mário de Andrade sabiamente afirmou que, no passado longínquo, o popular não era nacional, já que o conceito de nação era mais recente. Portanto, *música nacional* também seria uma manifestação artística recente. Em relação ao período colonial, no restante do continente, os escritores usaram, com parcimônia, o termo música popular nacional, pois pensavam que esta música ainda estava em formação. Muitas vezes o adjetivo *nacional* era atribuído a todos os gêneros populares considerados antigos.

Neste mesmo período, final do século XIX, início do século XX, uma nova “ciência” adentrou o território latino-americano, que também batizou um tipo de música: o *folclore*. Influenciado pela visão romântica de então, este conceito de música folclórica, ou popular, rapidamente foi posto em cheque pela realidade específica da América Latina. Com a ágil modernização das cidades e as novas tecnologias, como o advento da gravação e do rádio, ficou evidente a existência de uma música que não era nem a música rural nem a música erudita.

No início do século XX, parece que foi comum o uso do substantivo *folk-lore* (González, 2012, p. 124) para designar assuntos relativos à cultura popular e o adjetivo *folclórico* como sinônimo de popular. Aparentemente, Mário de Andrade também entendeu as palavras *folclórico* e *popular* como sinônimos. Essa sua visão similar destes termos perdurou até o final de sua vida. No período após a morte de Andrade, a música urbana estava em efervescência e vicejava o estudo do folclore. Consequentemente, foi sentida a necessidade de uma melhor definição de *folclore* e sua analogia com o *popular*. A Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, procurou então definir seu objeto de estudo. Renato de Almeida (1895-1981), em seu texto *Música folclórica e música popular* (1958), postulava que não era mais possível continuar sustentando estes termos como sinônimos. A frase que sintetiza o seu pensamento é “o folclore é popular, mas o popular não é folclore” (ALMEIDA, 1958, p. 7).

Antes, Oneyda Alvarenga, aluna de Andrade, no Congresso Internacional de São Paulo (1954), já havia proposto designar o termo *folclore* para música de tradição oral e coletiva e o termo *popular* para a música urbana, de autor conhecido, usada e difundida por todas as camadas da coletividade (GONZÁLEZ, 2012).

Em um ponto de sua pesquisa, González encontrou manuscritos não publicados de Andrade, onde ele se propõe a analisar a radiofusão. Embora não estejam datados, a autora suspeita que tenham sido escritos na segunda metade da década de 1930, período no qual Andrade trabalhava no Departamento de Cultura de São Paulo. Esse foi o único momento em que Andrade definiu música erudita e música popular. Consideramos importantes estes excertos, nas citações que se seguem, mesmo com a ressalva da autora de que, por terem permanecidos ocultos, tratam-se de um trabalho inacabado. Portanto, provavelmente seu pensamento pode estar incompleto. Por sua relevância, reproduzimos suas definições a seguir:

Sobre música erudita, Andrade diz que

Entende-se toda e qualquer música, cujo autor primeiro estudou para compor e só depois compôs para fazer arte.

Na música erudita sempre se tem a necessidade de saber o nome do autor, porque a música foi feita principalmente pela necessidade individual interior que o artista tinha de fazer arte. Portanto essa música não é feita para o gasto da música social, e só, sem necessidade imediata, se liga às condições sociais da vida humana. (GONZÁLEZ, 2012, p. 164-165).

Em relação à música popular, o autor comenta

Na música popular não se tem a necessidade de saber o nome do autor, e de fato muitas vezes ela é anônima. Porque a música popular é principalmente composta pelas necessidades sociais da vida, quer que sejam necessidades sexuais como na dança (sic) e na canção, que políticas, religiosas, industriais, familiares, etc., etc., A música popular é portanto composta especialmente pra ser gasta pela vida social, e tem uma necessidade imediata no seu emprego. (sublinhado no original) (Id., Ibid., p. 165).

Portanto, para Andrade, na música erudita era importante o estudo que precedia o ato de compor e o fato desta música ser autoral. Já na música popular era importante a sua funcionalidade. Após a morte de Andrade, a crescente industrialização do mercado fonográfico e o desenvolvimento da regulamentação dos direitos autorais aumentaram a importância da música autoral na música popular, distanciando assim a sinonímia de música popular e folclore.

No final de sua vida, Andrade reduziu a expressão “música folclórica” para se referir à música inculta, analfabeta, inconsciente e anônima. Em oposição a essa redução, ele aplicava o termo *popularesca* à música realizada nos discos, transmitida nas rádios. Apesar da historiografia dar conotação pejorativa à expressão “popularesco”, González levanta a

hipótese de que o termo era usado por Mário de Andrade para expressar “[...] feito à feição popular” (ANDRADE, 1945, p. 400) e que, quando queria adjetivar certa música como desprezível, usava o termo *submúsica*.

O último artigo de Mário de Andrade foi publicado em 1945, no jornal *Folha da Manhã*. Nele, o autor delineia a contradição da natureza do *popular* e do *popularesco*. Andrade expõe que o *popular* estava relacionado ao tradicional e o *popularesco* ao modismo. Mário também faz a observação que o folclórico (*popular*) podia ser esquecido. Seus elementos básicos permaneciam na variação. Já o *popularesco* era moderno porque era efêmero, transitório como a moda. Porém, a moda pode ser cíclica e o *popularesco* tem que ser repetido sempre da mesma forma, a fim de ser reconhecido. Para Andrade, ironicamente, o folclórico não precisaria de um museu por ter características antimuseológicas, enquanto o *popularesco*, que não é “digno” de um museu, tem características imutáveis (GONZÁLEZ, 2012). A moda tem que ser repetida à exaustão. Transportando este pensamento para nossos dias, o *hit*, a música de sucesso comercial, tem que ser repetida no palco *ipsis litteris* como na gravação. Assim o povo exige e a felicidade desse é locupletada nessa fiel repetição.

González concluiu que o embate do termo *popularesco*, aparentemente neutro, e sua conotação depreciativa é resultado do conflito que havia entre a visão romântica idealizada do popular e a comercialização da música popular urbana. Apreendemos, que no intuito de buscar a origem do termo *música popular*, a autora chegou ao século XIX e observa que essa expressão não existia como uma categoria relevante. Naquela época, a música era categorizada em música *sacra* ou *profana*. Não havia vestígios da expressão *música popular*. A aparição posterior do termo está atrelada ao pensamento romântico na América Latina que, segundo González, era uma oposição à modernização da sociedade, à industrialização, às novas repúblicas e à economia de mercado.

Assim, na passagem do século XIX para o século XX, a divisão *música sacra* e *música profana* foi substituída pela divisão *música erudita* e *música popular*. O surgimento dos conservatórios realçou esta diferença valorizando a música escrita, de tradição europeia, em detrimento do músico oriundo de ambientes musicais não institucionalizados, herdeiros da tradição oral.

Para definir *música popular*, uma grande parte dos autores estudados por González partiu do conceito oriundo do Romantismo. Este pensamento foi transferido para o conceito de *música popular* do início do século XX, respaldado pelo estudo do folclore, que era visto como um alicerce de formação das características nacionais.

As correntes nacionalistas que floresceram neste período também influenciaram a associação da *música popular* com o *nacional*, enquanto um elemento de integração da população. Com efeito, muitos autores trataram os adjetivos *popular* e *nacional* como sinônimos.

O modernista Mário de Andrade se opunha ao pensamento romântico. Ele pensava que a *música popular* deveria fornecer material para a *música erudita*. Assim, seria produzida música artística autoral de cunho nacional, como ele preconizava a Mignone e Guarnieri, por exemplo.

Com o desenvolvimento das cidades, foram surgindo novas tecnologias, como a gravação, o rádio e posteriormente a TV. Estes fatores, aliados à interação com gêneros musicais de outros países e ao início do mercado fonográfico, contribuíram para a polissemia do termo *música popular*.

Na nascente indústria fonográfica, por motivos comerciais, já eram adotados arranjos com influência norte-americana, homogeneizando boa parte da produção de discos. Assim a autora conclui que “os limites entre as tradições musicais rurais e urbanas, nacionais e internacionais eram mais teóricos do que práticos” e os músicos trafegavam sem pudor por essas fronteiras (GONZÁLEZ, 2012, p. 252).

Em seu parágrafo final, a autora sintetiza o problema da construção do conceito de *música popular*. No recorte temporal estudado, do final do século XIX à primeira metade do século XX, muitos fatores fizeram parte do processo formativo desse conceito de *música popular*, a saber: a herança do ideal romântico oitocentista como força opositora da nascente modernidade urbana, o pensamento musical nacionalista, a orientação política/cultural das novas repúblicas e a influência dos novos meios eletrônicos na cultura urbana.

A interação desses fatores se deu de forma irregular. Já no final da primeira metade do século XX, as visões teóricas do que era considerado urbano, rural ou erudito estavam em conflito, evidenciando a polissemia do termo *música popular*. Também era cada vez maior a incompatibilidade entre a *música popular folclórica* (símbolo do nacional) e a *música popular internacional* (símbolo da modernidade), ambas incluídas na terminologia *música popular*.

Enquanto a *música folclórica* ficou enquadrada em características próprias e reconhecíveis, a música popular urbana seguiu adiante, multiplicando-se numa grande quantidade de subdivisões, flertando com inúmeros gêneros, nacionais ou não, gerando novos “estilos” ou “sub-estilos”. Em nossos dias, um exemplo desta afirmação é a chamada MPB (Música Popular Brasileira). Hoje, rizomaticamente, essa MPB engloba um grande número de subdivisões.

Definições de folclore, música popular, erudita, nacional e popularesca, assim como seus contextos, estão sintetizadas no Quadro 2.

Quadro 2 - Resumo das definições de folclore, música popular, erudita, nacional e popularesca.

Período/anos	Termos e definições
Período colonial	A música era dividida em: a) sacra, mediada pelas partituras; b) profana, usada nas festas, pouco conhecida hoje; c) a tocada pelos grupos étnicos, desconhecida atualmente. (ANDRADE, 1975).
1908	Popular e o nacional, para Guilherme Pereira de Melo <sup>6</sup> eram sinônimos.
Início do século XX até 1950	Música Folclórica era sinônimo de música popular (GONZÁLEZ, 2012, 124).
Década de 1930	Música Erudita: música de tradição escrita europeia. “[...] toda e qualquer música, cujo autor primeiro estudou para compor e só depois compôs para fazer arte[...]. [...] Na música erudita sempre se tem a necessidade de saber o nome do autor [...] (Andrade <i>apud</i> González, 2012, p. 164 e 165); Música Popular: no passado o popular não era nacional. “Na música popular não se tem a necessidade de saber o nome do autor, e de fato muitas vezes ela é anônima [...]” (ANDRADE <i>apud</i> GONZÁLEZ, 2012, p. 164 e 165).
1945	Música Folclórica: música inculta, analfabeta, inconsciente e anônima (Andrade, 1945); Música Popularesca: relacionada ao modismo, música realizada nos discos, transmitida nas rádios (ANDRADE <i>apud</i> GONZÁLEZ, 2012).
Após 1950	Música Folclórica é dissociada de música popular; Folclórico: música de tradição oral, coletiva (ALVARENGA, 1954); Música popular: música urbana, de autor conhecido, usada e difundida por todas as camadas da coletividade (ALVARENGA, 1954), “O folclore é popular, mas o popular não é folclore” <sup>7</sup> (ALMEIDA, 1958).
1958	Música Popularesca: termo usado por Vasco Mariz e Renato de Almeida para menosprezar a música urbana midiática (GONZÁLEZ, 2012, p. 223).
1982	Música Popular: não é passível de definição, pois diferente da música erudita é: a) concebida para distribuição em massa para grupos de ouvintes de grandes dimensões e frequentemente heterogêneos, do ponto de vista sociocultural; b) armazenada e distribuída em formas não escritas; c) possível somente numa economia monetária industrial, em que se torna um produto comercial e, d) em sociedades capitalistas, sujeitas às leis do “livre” comércio, de acordo com as quais deve, idealmente, vender o máximo possível do mínimo possível para quantos seja possível (TAGG, 1982).

Fonte: O autor (2017), organizado a partir das referências citadas.

No Quadro 3 mostramos como Tagg detalha as diferenças encontradas nas músicas folclórica, erudita e popular, ampliando a última seção do Quadro 2.

<sup>6</sup> Bibliotecário da Escola Nacional de Música, autor da primeira história geral da música do Brasil.

<sup>7</sup> (*Apud* González, 2012). Almeida, Renato. “Música folclórica e música popular.” Boletim da Comissão Gaúcha de Folclore. v. 22, (1958) p. 7.

Quadro 3 - Música folclórica, erudita e popular: um triângulo axiomático.

Características	Música folclórica	Música erudita	Música popular
Produzida e transmitida principalmente por profissionais.		X	X
Produzida e transmitida principalmente por amadores.	X		
Distribuição em massa: comum.			X
Distribuição em massa: pouco comum.	X	X	
Modo de conservação e distribuição principal: transmissão oral.	X		
Modo de conservação e distribuição principal: notação musical.		X	
Modo de conservação e distribuição principal: som gravado.			X
Tipo de organização social: nômade ou agrária.	X		
Tipo de organização social: agrária ou industrial.		X	
Tipo de organização social: industrial.			X
Formalização teórica e estética: pouco comum.	X		X
Formalização teórica e estética: comum.		X	
Compositor/autor: anônimo.	X		
Compositor/autor: com registro de autoria.		X	X

Fonte: TAGG, 1982, p. 12.

O objetivo de Tagg neste quadro não é definir “música popular”, mas sim, estabelecer a relação deste triângulo. Seu principal argumento é que as ferramentas da musicologia tradicional não se aplicam na análise da música popular. Os itens que compõem o quadro singularizam os três vértices deste triângulo, já que são raros os pontos em comum. Tagg ressalta que a música popular é direcionada ao consumo em massa, portanto sua identificação como produto inserido na indústria capitalista a particulariza das demais.

Tagg organizou este quadro 35 anos atrás, à época de seu esforço de inserção do estudo na música popular na academia. Para atualizá-lo aos questionamentos de nossos dias, pensamos que a internet embaralhou o sistema de produção da música comercial, afetando mais a música popular como produto, por um lado desmontando o *status quo* das gravadoras, e, por outro, democratizando o acesso, a produção e a divulgação das três músicas: folclórica, erudita e popular.

### 2.1.1 Fronteiras da música popular com a música erudita e seus conceitos

Encontramos alguns livros e trabalhos acadêmicos que realizam parcial ou integralmente a investigação sobre a música feita na fronteira da música erudita com a música popular. Entre eles, podemos citar os livros de Wisnik (1989) e Adour (2014), e as dissertações de Pinto (2005) e de Perrone (2010).

No seu livro *O som e o sentido*, Wisnik faz um estudo que se inicia na produção do som, seguido de sua organização. Os capítulos são: *Física e metafísica do som*, *Modal*, *Tonal*, *Serial* e uma conclusão que nos interessa, *Simultaneidades*.

Já na apresentação, o autor diz: “[e]m primeiro lugar, há um vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular, além de que a música ocidental redescobre as músicas modais, com as quais se encontra em muitos pontos.” (WISNIK, 1989, p. 11). A seguir (p. 57), acrescenta: “[t]ende a se dissolver a divisão entre música erudita e popular, mas continua a haver, de maneira incisiva, distinção entre estrutura profunda e estrutura de superfície (sem que esse último seja pejorativo)”. Estas citações extraídas do livro de Wisnik exemplificam a interação e o diálogo que vêm acontecendo entre a música erudita e a música popular, um processo longo e ainda em curso. Segundo o autor, esta divisão está propensa à dissolução.

Wisnik lança a hipótese de que a música erudita ocidental está vivendo o fim do “grande arco evolutivo da música ocidental, que vem do cantochão à polifonia, passando através do tonalismo e indo se dispersar no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica” (p. 11). Bem antes, Stravinsky já tinha dito que o desgastado tonalismo “só teve autoridade de lei entre os músicos por um curto período de tempo, de meados do século XVII a meados do século XIX” (STRAVINSKY, 1996, p. 42).

Wisnik segue dizendo que a música ocidental tem como característica a preferência pelas alturas melódicas em detrimento do pulso. É possível que esse ciclo tenha se consumado na metade do século XX e estejamos vivendo um “*intermezzo* de um grande deslocamento de parâmetros, em que o pulso volta a ter atuação decisiva (as músicas populares, o *jazz*, o *rock* e o minimalismo dão sinais nessa direção)” (WISNIK, 1989, p. 11). De fato, desde a época deste texto (1989) até hoje, especialmente no segmento da música de massa, o parâmetro ritmo tem tido destaque em detrimento da melodia e da harmonia, especialmente em gêneros como *funk* e *rap*, cuja popularidade cresceu muito.

No capítulo II, *Modal*, Wisnik trata da formação das escalas e sua multiplicidade. Alguns modos nos remetem à sua localização geográfica, passando pelos modos gregorianos e seus usos rituais, até a adoção do modo jônico por nossa sociedade, que ajudou no surgimento do tonalismo.

Wisnik insere a passagem do modal para o tonal no campo social e a correlaciona com a transição do feudalismo para a burguesia, do rural para o urbano. O trítone, intervalo evitado nos séculos anteriores, agora pede resolução e será a alavanca central do sistema tonal. No capítulo III, *Tonal*, subcapítulo 1, *A Grande Diacronia*, é inserido o contexto

econômico na frase inicial: “a passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa assim, da própria constituição da ideia de história como progresso” (WISNIK, 1989, p. 113)<sup>8</sup>.

Em sua dissertação de mestrado, defendida nesta universidade em 2010, Marcela Perrone fez uma revisão da literatura sobre a dicotomia do *erudito* e do *popular* na Música. Já na introdução, Perrone trata esta dicotomia histórica como uma relação extremamente dinâmica. Por estar em constante mutação, esta fronteira poderá se relativizar ou mesmo desaparecer com o passar do tempo.

A autora começa citando o musicólogo argentino Carlos Vega (1997, orig. 1966), que liga as categorias erudita e popular com a distinção entre classes sociais, semelhante ao tratamento de Wisnick, e afirma que a música erudita tem como público alvo uma elite, segundo o critério econômico ou intelectual.

Perrone (2010, p. 2) também cita Phillip Tagg: “Não existe, segundo Tagg, um denominador comum para se referir a tudo o que pode ser compreendido dentro do termo música popular”. E, no que tange à relação da música popular urbana com a música erudita, a autora cita a proposta de Samuel Araújo, sobre o sistema de créditos musicais:

[...] empréstimos entre práticas musicais de diferentes culturas pelo mundo afora, entre estratos diferenciados numa mesma formação social, e, com destaque no caso brasileiro, a criatividade popular assimilando e sendo assimilada pela música de concerto ao final do século XIX (ARAÚJO, 2008 *apud* PERRONE, 2010, p. 3).

Em seguida, cita Mário de Andrade e a comparação que Wisnik faz de Mário com Oswald de Andrade, o primeiro falando da modernização do país sem se perder de si mesmo, e o segundo, propondo a antropofagização do primitivo com a tecnologia. A autora ainda lembra do caso de expropriação musical relativo à passagem de Darius Milhaud pelo Rio de Janeiro. Em seu balé *O Boi no Telhado*, o compositor usa temas de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Marcelo Tupinambá, entre outros, como colagem, creditando os temas de autoria reconhecida como “cantos populares”. Perrone afirma que Travassos (2003) e Corrêa do Lago (2002) denominam este processo como folclorização de repertório musical escrito.

---

<sup>8</sup> Curiosamente, o *jazz*, num período bem menor, de 1920 a 1960, de Louis Armstrong (1901-1971) a Ornette Coleman (1930-2015), foi do tonalismo ao esfacelamento harmônico do *free jazz*. “A história do *jazz* parece recapitular a história da música clássica em alta velocidade” (ROSS, 2011, p. 35).



Em sua dissertação de mestrado (2005), ao tratar da música de Radamés Gnattali, Marco Túlio de Paula Pinto sentiu a necessidade de definir e conceituar a música que aquele compositor produzia, justamente pelo seu livre trânsito entre a música erudita e a popular. Já no primeiro capítulo, ele define as terminologias *clássico*, *erudito*, *popular*, *folclore*, *rural*, *urbano* e *nacional*. O autor cita a impossibilidade de existir um termo capaz de rotular a arte musical oriunda do povo e nos mostra uma definição do dicionário de Música Zahar para música clássica: “Música ‘séria’, por oposição à música popular, música folclórica, música ligeira ou de *jazz*” (PINTO, 2005, p. 8-9). Observamos que esta definição traz em si, alguns preconceitos. Conforme já escrito acima, concordamos com seu posicionamento sobre as definições: *música erudita*, o que requer erudição, lapidamento também existente no choro e no *jazz*. Para Pinto, a expressão sugere pedantismo e uma falsa superioridade entre essa arte e a oriunda do povo. O mesmo questionamento se aplica à expressão *música séria*.

Há ainda a citação do autor da expressão mencionada pelo maestro Alceu Bocchino (1918-2013) em depoimento pessoal: música “*mais elaborada*”, a qual também é refutada por Pinto, com a argumentação de que há alto nível de elaboração em músicas populares de várias culturas, como a polifonia dos pigmeus ou o contraponto dos *chorões*.

Completando a análise de termos, de comum acordo com nosso pensamento, o autor mostra a insuficiência das noções de música *de concerto*, *Grande Música* (pelo seu pedantismo e preconceito) e o conceito usado por Mário de Andrade, *música artística*, que se opõe à música comercial, mas que, segundo Pinto, seria impreciso justamente pela amplitude da definição do que é arte. Por fim, para escolher uma definição para música não popular, Pinto opta pelo termo *música clássica* como menos incorreto, mesmo fazendo as ressalvas da possível confusão com o período do Classicismo vienense. Hoje em dia, ao adjetivar algo como “clássico”, o senso comum nos remete à fase áurea de um determinado gênero (como por exemplo *Rock* “clássico” ou MPB “clássica”) ou a um estilo ou autor já reconhecidamente canonizado por seus pares e/ou pelo grupo social no qual está inserido.

Fabio Adour (2014) afirma, na introdução de seu livro, que, em relação à harmonia, seu objeto de pesquisa, não existem apenas as abordagens popular e erudita. Para ele, existem outros modos de investigar o mesmo fenômeno musical. No seu cotidiano acadêmico, viu-se premido entre a demanda exigida pelos alunos oriundos da música popular, que, como já escrevemos, ocupa um espaço cada vez maior nas universidades, e a harmonia tradicional, enraizada no modelo conservatorial. Portanto, no início de sua tese, viu-se obrigado a rever os conceitos de categorização dos ambientes erudito e popular.

Adour começa indagando o que é distinguido quando o termo música popular é usado. Uma importante colocação do autor é que essa dicotomia sempre poderá ser considerada arbitrária, cultural e historicamente estabelecida. O autor chega a questionar se esta adjetivação é relevante, mas por fim reconhece a pertinência da discussão sobre a dicotomia. Ressalta que, apesar de não serem etimologicamente antagônicos, o termo *popular* é usado em contraposição ao termo *erudito*. Em seguida, questiona o que é popular (no sentido de amplo reconhecimento pela população) e o que tem erudição (elaboração) em cada tipo de música. Menciona a inadequação do termo *música clássica*, pois, como vimos em outros autores, remete à confusão com o Classicismo vienense, e da expressão *música de concerto*, já que é frequente a indicação “*in concert*” nos *shows* de *rock*. Adour aponta um elemento diferencial não abordado em outros trabalhos: a ideia da ritualização do fazer musical representada pelo local da apresentação, pelos instrumentos utilizados, pelo tipo de público, e, acrescentamos, pela indumentária. Esse último elemento, a vestimenta, praticamente um figurino, toma forma estereotipada de um código tribal, representativa de determinada prática musical. Por exemplo, o *smoking* para o músico de orquestra sinfônica, a calça *jeans* e jaquetas multicoloridas para músicos e plateia de *rock* nos anos 1960 e 1970, a roupa preta e seus adereços para os adeptos do *heavy metal* e o simbólico gibão e chapéu de couro de Luiz Gonzaga e de seu “herdeiro musical”, Dominginhos. Entretanto, ele adverte que, com o auxílio da mídia, essas variantes são intercambiáveis e o público continuará a rotular os eventos da mesma forma.

Adour aborda a divisão da Música Ocidental pelo viés histórico-sócio-econômico. Relaciona o conceito de *erudito* à aristocracia, à elite, à academia, à Igreja, enquanto a produção musical da camada popular, com menos recursos financeiros, camponesa e pagã, é associada ao conceito de *folclore*.

Adour simplifica, propositalmente, o resumo desta nascedoura música híbrida como resultado da junção do caráter harmônico europeu com o caráter rítmico dos povos negros e indígenas, legitimado posteriormente com o advento do mercado fonográfico, o que faz dessa música um fenômeno tipicamente urbano.

Em seguida, Adour amplia a discussão para os termos *Música Popular*, *Música Erudita* e *Música Folclórica*. Para o autor, a *Música Popular* utiliza vários elementos dos outros gêneros. Concordando com Wisnik, Adour conclui que, por haver tantos compositores que transitam por essa tênue linha divisória, existe a dificuldade de definir estaticamente este limite.

Outros conceitos interessantes sobre esse objeto, emitidos neste trabalho, são a conexão da *Música Popular* à fonografia, sua urbanidade, o hibridismo na sua essência, a diferenciação da importância da escrita musical para seu resultado final (em comparação à música erudita) e um elemento característico seu, que é a improvisação. Essa habilidade também já fez parte dos atributos dos músicos eruditos<sup>9</sup> e talvez tenha caído em desuso com o advento das *cadenze* escritas nas partituras editadas dos concertos, uma vez que, anteriormente, elas eram improvisadas. A improvisação no passado e no presente será abordada detalhadamente no capítulo 6.

Notamos, então, uma confluência nas ideias desses autores em relação a essa dinâmica dicotomia e até mesmo ao questionamento sobre a relevância do futuro deste debate, que visivelmente está em curso. Há uma concordância em relação à inexatidão ou imprecisão dos vários termos rotulantes utilizados no cotidiano musical. Muitos destes termos, descritos neste subcapítulo, estão canonizados, cristalizando assim certa confusão, principalmente na mídia e/ou no público leigo. Observamos ainda, em Outubro de 2015, na lista de discussões da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música), composta em sua grande maioria por docentes das universidades brasileiras, que este debate é cíclico, polêmico e aparentemente infundável. O tema música erudita vs música popular já foi estudado em muitas dissertações e teses e provavelmente ainda será aprofundado por muitos anos afora.

### 2.1.2 Música popular - MPB

No campo do estudo da música popular, Philip Tagg começa afirmando, em seu artigo *High and Low, Cool and Uncool: aesthetic and historical falsifications about music in Europe*, que “é impossível definir o termo música popular de forma precisa”<sup>10</sup> (TAGG, 2000, p. 3). Ele nos relata, que no início do estabelecimento do IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*)<sup>11</sup>, no processo de escavar um novo nicho acadêmico, as dicotomias musicais propagadas eram outras: seriedade x divertimento, música negra x música branca, mente x corpo ou emoção x corpo, notação x tradição oral, composição x improvisação. Tagg afirma que essas dicotomias são no mínimo questionáveis.

---

<sup>9</sup> Abordaremos este assunto no capítulo 4 Da Interpretação.

<sup>10</sup> The term ‘popular music’ is impossible to define accurately (tradução nossa).

<sup>11</sup> Associação Internacional para o Estudo de Música Popular (tradução nossa).

Notamos, nas últimas décadas, paulatinamente, a inserção da música popular no ensino universitário e sua entrada na academia talvez reflita a demanda dos músicos atuantes nessa área. A música popular que nos referimos é a mais ligada às manifestações urbanas, como a Música Popular Brasileira (MPB), uma vez que a música folclórica já tem um espaço mais consolidado na academia, via etnomusicologia.

Como esta sigla, MPB, será recorrente neste trabalho, por Ornelas estar inserido nela, torna-se necessário defini-la e pensar o que ela representa e significa. Hoje, MPB é uma expressão ou um rótulo, reconhecido em todo o Brasil e no exterior. Porém, que “Música” é essa? Que “Popular” é esse? E mesmo, o que significa e abarca o adjetivo “Brasileira”, já que, a partir da década de 1980, gêneros como *Rock Brasileiro (BRock)*, *reggae* e *funk*, também se abrigaram nesta sigla.

Martha T. Ulhôa trata da MPB em alguns de seus textos com muita propriedade e nos mostra a sua trajetória:

Enquanto prática musical ela emergiu do samba urbano carioca das décadas de 30 e 40, agregou outros ritmos regionais, como o baião nos anos 50, passou pela Bossa Nova, Tropicalismo e festivais da canção nos anos 60, para se consolidar enquanto categoria na década de 70 (ULHÔA, 2000, p. 4).

Nos final dos anos 1960, a sigla era associada à esquerda universitária radicalmente contrária ao golpe militar de 1964. Chico Buarque de Holanda (1944-) era um expoente desse período político-musical. No III Festival de Música Brasileira da TV Record (SP), em 1967, Chico apresentou sua *Roda Viva* acompanhado pelo conjunto vocal MPB4<sup>12</sup>. O emblemático nome do grupo corrobora com a associação da música produzida por essa geração com a sigla MPB. A difusão desta associação, concomitantemente com a própria música desta geração, foi mediada pelo nascente veículo de comunicação de massa, a TV.

Depois, MPB é usada como marca, encampada de forma mercadológica pelas gravadoras multinacionais, que miravam o público de maior poder aquisitivo no crescente mercado de discos brasileiro. Ulhôa define e explica esta conotação ao afirmar que,

“MPB”, uma rubrica incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento de mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória (popular mas não comercial, mesmo sendo produzida como bem de consumo, próximas às razões rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”) e por outro excludente (nem toda a música popular feita e consumida por brasileiros é “brasileira”) (ULHÔA, 1997, p. 2-3).

---

<sup>12</sup> O grupo iniciou sua carreira em 1962 e segue em curso. Sua formação original (1964 a 2004) foi: Rui Faria, Magro (Waghabi), Aquiles e Miltinho.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a sigla encampava cada vez mais gêneros, em termos mercadológicos, ela tinha sua prateleira separada das outras divisões, para efeito de *marketing*. Como Sandroni nos mostra a seguir:

[...] perto do final dos anos 90, defrontei-me com uma nova maneira de encarar a MPB, um novo significado atribuído à sigla. Ela passou a ser compreendida também como etiqueta mercadológica. Assim nas lojas de discos, agora CDs, era possível encontrar prateleira “MPB”, ao lado das prateleiras “brega”, “pagode”, “sertanejo”, ou “axé” (SANDRONI, 2004, p. 30).

A partir dos anos 1980, foi absorvida, sob a mesma sigla, uma miríade de gêneros, como o *BRock*, a música sertaneja, a música romântica, o *reggae*, o pop e o *funk*, entre outros. Recorremos mais uma vez a Ulhôa:

O rótulo MPB é um termo altamente ambíguo, pois apesar de no seu sentido restrito se referir a um repertório e produção musicais ligada a um grupo específico de músicos, no seu sentido mais amplo parece abarcar a totalidade da “Música Popular Brasileira” (ULHÔA, 2002, p. 4).

Pela capacidade de englobar esta quantidade de gêneros, Marcos Napolitano (2010) concorda com Ulhôa (2002) e chama a MPB pós-anos-1990 de arqui-gênero. Após passar por tantos gêneros – samba, baião, marcha –, movimentos – bossa nova, festivais, jovem guarda, tropicalismo, *Clube da Esquina*, rock brasileiro – e modismos – lambada, axé, forró universitário –, fica difícil prever que rumos essa MPB vai tomar ou se ela vai se transformar, pois “parece claro que o que ficou dito mostra uma redefinição em curso no campo das categorias musicais empregadas no Brasil. Onde tal redefinição nos levará, não me arrisco a responder” (SANDRONI, 2004, p. 34).

O tema MPB, sua trajetória e suas ressignificações é fascinante, especialmente para nós, *homo urbanus*, que vivenciamos uma boa parte desse processo nesse Brasil cada vez menos rural e mais urbano. Ao fazer a conexão com nosso objeto de estudo, lembramos que Nivaldo Ornelas está relacionado ao início da carreira de Milton Nascimento, que por sua vez despontou no festival da canção de 1967 e, um pouco depois, foi figura central do *Clube da Esquina*. Portanto, é dessa MPB “clássica” que nos referimos.

Estreitando a fronteira do erudito com o popular, instrumentos inerentemente ligados à música popular foram aos poucos entrando na universidade, antes mais direcionada ao ensino da música clássica, como o violão (na UFRJ, em 1980) e o saxofone (UNB em 1981, UFBA em 1984, UFMG em 1990, UFRJ em 1995 e UniRio em 1999). Observamos que, apesar da ligação com as manifestações populares, o violão, assim como o saxofone, tem uma escola clássica consolidada, exemplificada com obras de concerto escritas por autores como:

Glazunov, Debussy, Milhaud e Villa-Lobos, entre outros, portanto sua entrada nas universidades se deu por esse viés. Também o bandolim e, recentemente, o cavaquinho, foram incluídos no estudo universitário na UFRJ (em 2010 e 2012, respectivamente), este último diretamente conectado ao mundo da música popular.

Obviamente, o instrumento propriamente dito não é o indicador da música que emite e sabemos que os instrumentos citados, com exceção do cavaquinho, têm repertório ligado tanto à tradição erudita quanto à popular. Mas também não podemos esquecer que nas décadas de 1920 e 1930, época de Noel Rosa (1910-1937), o violão no Rio de Janeiro estava intimamente relacionado à malandragem – nesse caso, com conotação relacionada à marginalidade. O indivíduo portando um violão à noite naquele período era passível de ser preso por vadiagem, especialmente nas regiões da Cidade Nova e da Lapa, no Rio de Janeiro. Em pequena entrevista no Jornal *O Globo* (RJ), para divulgação do lançamento de livro sobre seu avô Dorival Caymmi, Stella Caymmi confirma este fato: “Caymmi chegou ao Rio em 4 de abril de 1938 com o violão disfarçado e embrulhado em papel azul. O disfarce era para evitar problemas, já que na época quem tocava violão, era mal visto e tido como malandro” (SANTOS, 2013).

A música popular era reprimida. As festividades dos negros “bantos<sup>13</sup>, saídos do interior fluminense” (MÁXIMO, 2009, p. 88), só não era proibida pela polícia quando o morro descia para o carnaval (Id., 2009). Ao investigar o nascimento do samba, Máximo nos mostra sua versão sobre a transição do gênero samba - inicialmente maldito e posteriormente içado à símbolo de música nacional:

Há teses segundo as quais o samba só se afirmou como música nacional do Brasil quando uma elite culta, naturalmente branca, interessou-se por ele, por seus criadores, por seus redutos. Sem esse interesse, o samba jamais teria se livrado de algumas maldições de infância: as portas fechadas das casas de família, o desprezo dos intelectuais, **a perseguição policial** (MÁXIMO, 2009, p. 95, grifo nosso).

No início do século XX, compositores identificados com a música erudita tinham que recorrer a pseudônimos para separar sua produção erudita da popular para sua subsistência, ou seja, este subterfúgio lhes permitia realizar trabalhos em música popular sem “afetar” sua reputação de compositor erudito. Francisco Mignone (1897-1986), que usava o pseudônimo de Chico Bororó, exemplifica o assunto ao dizer que: “É que naquelas priscas eras do começo do século [XX], escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo” (TRAVASSOS, 2003, p. 8). Então, até 1917, seus maxixes, tangos e valsas eram assinados

---

<sup>13</sup> Oriundos da África subsaariana.

como Chico Bororó. Um pouco mais tarde, nos anos 1940, César Guerra-Peixe também usou pseudônimos ao compor sambas, choros, boleros e marchas, eliminadas por ele de seu currículo de 1970 pois, ainda segundo Travassos, “sentiu-se no dever de proteger sua identidade de compositor de música séria” (TRAVASSOS, 2003, p. 9).

Hoje em dia, a situação mudou. A interação entre a música popular e a música erudita é frequente e enfrenta menos preconceito. Podemos citar como exemplo o compositor Rogério Duprat (1932-2006), um dos fundadores do *Grupo Música Nova*, nos anos 1960 (NEVES, 1981), que mais tarde teve livre trânsito pela MPB, colaborando com arranjos para o movimento tropicalista de Gilberto Gil, Caetano Veloso e *Os Mutantes*, além de outros artistas, como Chico Buarque e Nara Leão.

## 2.2 Música e Linguagem – poliglotismo e sotaque

Música é uma linguagem? A mensagem sonora com sua subjetividade é uma língua?

Essa relação entre música e linguagem foi levantada por vários autores, que buscaram encontrar elementos comuns e/ou tentaram transpor para o universo musical elementos da linguagem falada.

Claude Lévi-Strauss (1979) parte da premissa que o mito<sup>14</sup> e a música provêm da linguagem. Na frase inicial de seu livro *Mito e significado*, Lévi-Strauss afirma que “A comparação entre a música e a linguagem é um problema extremamente espinhoso, porque, em certa medida, a comparação faz-se com materiais muito parecidos e, ao mesmo tempo, tremendamente diferentes” (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 48).

Lévi-Strauss faz uma analogia entre os elementos básicos da linguagem falada com a linguagem musical. Diz que a linguagem verbal é composta de três níveis bem definidos: fonemas, que formam palavras, que formam frases; e na música: notas, que formam frases melódicas, ou seja, na sua visão, falta o elemento palavra (sematicidade). A música é plurissemântica e conotativa. No caso do mito, falta o elemento fonema.

---

<sup>14</sup> Como nos explica Wisnik: “[...] os mitos não são para ele (Strauss) conteúdos narrativos, simplesmente, mas cristalizações semânticas feitas de paralelismos contrapontísticos, de ressonâncias harmônicas que se oferecem a uma leitura a um tempo linear e simultâneo. Os elementos de uma narrativa mítica não são lidos simplesmente como um fio melódico, sucessivo e linear, mas agrupados em acordes e inscritos em planos contrapontísticos, donde se extraem correspondências e paralelismos. Como na música, o que importa não está apenas na horizontalidade da sucessão, mas na verticalidade do simultâneo” (WISNICK, 1989, p. 164). Para aprofundamento neste assunto, Wisnick remete o leitor a “A estrutura dos mitos”, contida na *Antropologia estrutural* de Claude Lévi-Strauss.

Este autor afirma (p. 49) que, foi “Ferdinand de Saussure<sup>15</sup> quem nos mostrou que a linguagem é feita de elementos indissociáveis, que são, por um lado, o som e, por outro, o significado”. Concordamos com Wisnik ao afirmar que é discutível a afirmação de Lévi-Strauss de que a música se origina da linguagem verbal. Segundo Wisnick,

[o] pressuposto logocêntrico de Lévi-Strauss é discutível (se pensarmos na música como originada da linguagem verbal), mas não precisa ser tomado literalmente como uma hipótese genética. Em vez disso, pode ser lida como uma engenhosa geometrização, que põe em jogo de forma reveladora a linguagem (constituída por fonemas, palavras e frases) e o mito (que se constituiria numa estrutura de sentido formada de palavras e frases, mas onde não importa o som) (WISNICK, 1989, p. 164),.

O compositor Anton Webern (1883-1945) corrobora a ideia de que música é uma linguagem, que exprime pensamentos musicais, mas dispensa o fator semântico, sendo, portanto, abstrata, como vemos na citação: “[q]ue é, pois, a música? - A música é uma linguagem. Um homem quer expressar pensamentos nesta linguagem; não pensamentos que se deixam transpor para conceitos, mas pensamentos musicais” (WEBERN apud DALHAUS, 2009, p. 21). A música tem sua organização própria, seus códigos, suas regras, que podem ser seguidas e/ou quebradas. O discurso musical atinge o ouvinte de formas diversas e com múltiplas interpretações, tanto pelo agente emissor quanto pelo receptor.

Em relação a este assunto, Tagg (1982) argumenta que, inicialmente, a transferência de métodos derivados da linguística parecia ser altamente promissora (BERNSTEIN, 1976). Porém musicólogos de tendência semiótica como Frances (1958), Lerdahl e Jackendoff (1977) e Stoianova (1978), apontavam que não é possível transferir os conceitos denotativos aplicados na linguagem verbal ao campo da música, pelo seu caráter associativo-afetivo e conotativo.

A menção de Tagg a Bernstein se refere ao livro *The Unanswered Question – Six Talks at Harvard (A Pergunta Não Respondida – Seis palestras em Harvard)* (nossa tradução), resultado de sua fala na série *Charles Eliot Norton Lectures on Poetry*<sup>16</sup>, em Boston, EUA. Essa série, iniciada no ano acadêmico 1926-1927, faz parte da cadeira de poesia da universidade e anualmente convida eminentes personalidades criativas, acadêmicas ou não, da área de artes - incluindo a pintura, a arquitetura e a música -, resultando, na maioria das vezes, em uma publicação. Entre os importantes músicos que já participaram desta série,

<sup>15</sup> Ferdinando Saussure (1857-1913), suíço, um dos pioneiros da linguística.

<sup>16</sup> Relação completa dos palestrantes disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Eliot\\_Norton\\_Lectures](http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Eliot_Norton_Lectures) e a relação dos livros publicados resultantes das palestras disponível em <http://www.hup.harvard.edu/collection.php?recid=482>.



além de Bernstein, estão Paul Hindemith, Aaron Copland, Carlos Chavez, John Cage, Luciano Berio, Daniel Barenboim e Igor Stravinsky, cuja palestra nos auxilia no capítulo 4, Da Interpretação.

No ambiente brasileiro, Hermeto Pascoal, media a fala com a música nos discos *Lagoa da Canoa*, *Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984) e *Festa dos Deuses* (Polygram/Philips, 1992), em duas faixas no primeiro e três no segundo, com sua usual abundância criativa, “traduz” para sons o que a voz falada lhe induz, a partir das seguintes situações: uma narração de jogo de futebol, uma fala coloquial em uma aula de natação, um discurso político e uma poesia declamada. Na sua “teoria” da música universal, batizada por ele de “som da aura da voz”, na qual tudo é música, Pascoal funciona como um intérprete/tradutor invertido. Tocando seu harmônio, reproduz, numa onomatopeia às avessas, o som da fala, transformada em frases musicais. Então a partir da linha melódica da voz, uma harmonização é proposta.

No seu livro *Fraseologia Musical* (1982), na página inicial, Esther Scliar, ao definir o objeto de seu estudo, também faz a analogia com o discurso verbal. Segundo Scliar,

[e]m sua projeção temporal, os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, os quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter desta projeção é sintático, semelhante ao discurso verbal. Seu estudo: *Fraseologia* (SCLIAR, 1982, p. 9).

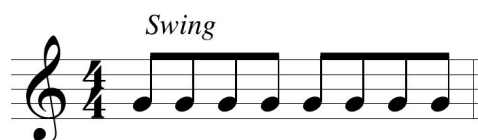
Todos os autores citados, por outro lado, exprimem cautela no tratamento da comparação da música com a língua falada, o que evidencia o quão complexo e espinhoso é a comprovação deste tópico.

Não obstante, na prática pedagógica, muitos professores de instrumento, metaforicamente utilizam o paralelismo da fala com o ato de tocar. Entre os elementos em comum estão a respiração (cesuras), as frases (musicais e faladas), os pontos de chegada (cadências conclusivas), os pontos de interrogação (cadências suspensivas), ênfase (acentuação) e falar alto e sussurrar (variação da dinâmica). Foi por meio da comparação dos estilos de tocar com os sotaques da fala que melhor pudemos observar a relação entre música e linguagem, já que, as mesmas notas tocadas com uma inflexão diferente (sotaque) tornam-se características de outro gênero. Em nossa visão, o sotaque está mais relacionado a inflexões intrínsecas a gêneros e o políglotismo, por sua vez, está associado a relações transnacionais. Alguns podem ver o *jazz* como uma “língua” diferente da música brasileira; outros podem ver este mesmo *jazz* como um sotaque transformador das notas de outro gênero. O sotaque pode

ser uma manifestação do poliglotismo ao carregar peculiaridades integrantes de um gênero para outra “língua” ou outro gênero. A discussão é rica, aberta e infundável.

Um bom exemplo de sotaque, transferido da linguagem falada para a música, é a analogia de um norte americano falando português, com seu sotaque típico, com a gravação de 1951 do saxofonista Charlie Parker (1920-1955), um dos criadores do *bebop*, tocando *Tico Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu (1880-1935). Sua inflexão melódica e sua improvisação transmitem a única linguagem musical que ele sabia “falar”: *bebop jazz*. Parker era um monoglota jazzístico, que trazia qualquer música para seu universo, com a marca do seu sotaque, ao contrário de Ornelas, um saxofonista poliglota.

A palavra sotaque é imediatamente ligada à ideia de um modo de falar, ou a uma sonoridade específica, que foneticamente nos remete à sua localização geográfica, seja um R (érre) retroflexo do interior de São Paulo, seja um S (ésse) chiado caracteristicamente carioca, ou mesmo a inflexão da fala “cantada” (música?) de um baiano, exemplificando apenas no ambiente nacional. Contudo, para definirmos o que caracteriza um sotaque de um determinado gênero musical, a tarefa é mais árdua. O primeiro exemplo que nos vem à mente são as colcheias “descansadas” ou “relaxadas”<sup>17</sup> do *jazz*, chamadas nos Estados Unidos de *swing*<sup>18</sup> *8’s* ou *swing eights* (colcheias “suíngadas”). As colcheias escritas, exemplo 1, devem ser executadas entre as quiálteras do exemplo 2 e as notas pontuadas do exemplo 3. Algo que a notação não comporta. Observamos que o andamento é um parâmetro significativo na execução do *swing*,



Exemplo musical 1 - colcheias normais com indicação de *swing*.



Exemplo musical 2 - colcheias quiálteras.



Exemplo musical 3 - colcheias pontuadas.

<sup>17</sup> *laid back*, no jargão dos jazzistas.

<sup>18</sup> Tradução do inglês *to swing*: literalmente balançar, aportuguesado para o jargão da música popular: “suíngue”, sinônimo de “balanço”, “bossa”, “malandragem”, usado no Brasil com conotação indicativa do músico que tem “balanço”, independentemente do gênero musical.

Marco Túlio Pinto (2011) usando representação gráfica similar, apresenta a interessante frase de Lewis Porter (1997): “*swing* é uma experiência ou uma sensação sinestésica de ‘*swinging*’, que é sentida no corpo, não uma decisão feita na mente”. Apesar de adentrar em áreas de conhecimento distantes deste pesquisador, tais como a psicologia e a neurociência, pensamos que Porter transfere a ato de “suingar” para um plano ao qual não temos acesso, já que, segundo ele, não há “uma decisão feita na mente” (PORTER, 1997, p. 53 apud PINTO, 2011, p. 78). Com efeito, apesar de nosso cérebro ter a capacidade de operar simultaneamente uma quantidade enorme de atividades, não nos parece que, no decurso de uma música em movimento, haja tempo hábil para decidir conscientemente sobre como executar o “*swing*” das notas. Nas palavras de Pinto, esta “acomodação agógica sutil” (PINTO, 2011, p. 79) se apresenta mais como um código cultural, resultado de vivências e convivências de um determinado grupo sociocultural, maturado décadas após décadas.

Em oposição a esse “sotaque”, quando nesse mesmo país (EUA) é preciso ler músicas latinas e/ou brasileiras<sup>19</sup>, é escrito no início da partitura a observação: *straight 8s* (colcheias “retas”, sem *swing*) ou *even 8s* (colcheias iguais), donde se conclui que há um código cultural pré-estabelecido neste gênero musical, o *jazz*, pelo qual todas as colcheias devem ser tocadas com *swing*. Esse *swing* não é uma atitude estática e cristalizada, mas sim variável, o que é evidenciado em “[a]lém disso, como outros elementos da interpretação jazzística, o tipo e graduação do *swing* variam em função da época, andamento e mesmo estilo pessoal” (PINTO, 2011, p. 79).

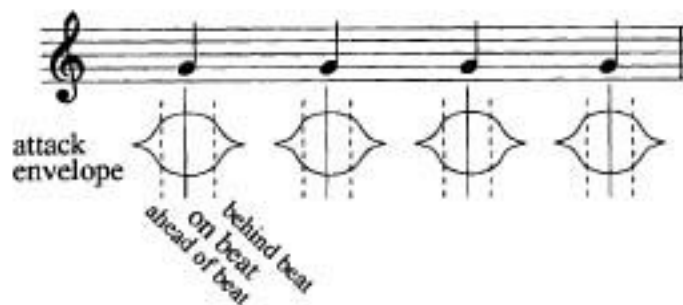
Outro aspecto que vale a pena ser incluído nesta discussão é como o músico inflexiona sua rítmica durante o curso de uma *performance*. Em um padrão rítmico com pulsação (*beat*) regular e constante, é possível tocar sutilmente antes, depois ou no pulso. Perceptível na forma aural e impossível de ser grafado, essa particularidade é um dos itens que caracterizam um gênero. Berliner (1994, loc.<sup>20</sup> 3574), em seu denso estudo etnográfico sobre o *jazz*, ilustra a batida (*beat*) com uma figura elíptica (Figura 1).

---

<sup>19</sup> Separamos propositalmente os gêneros musicais latinos de brasileiros por razões estritamente musicais. Não há nenhuma conotação geopolítica.

<sup>20</sup> O livro de Berliner foi acessado em formato digital, por isso a fonte está escrita como *location* e não como página.

Figura 1 - A batida como uma figura elíptica (*The beat as an elliptical figure*).



Fonte: BERLINER (1994).

Para não haver dúvidas semânticas de termos em inglês e em português, e não ficar confuso em relação à próxima figura, esclarecemos que a elipse, usada para demonstrar o envelope<sup>21</sup> do ataque (*attack envelope*), é atravessada pelas indicações: *adiantado à pulsação* (*ahead of beat*), *na pulsação* (*on beat*) e *após a batida* (*behind beat*). Para confirmar que esta representação já fazia parte da pedagogia do *jazz*, mostramos, em outra configuração (Figura 2) como esse assunto nos foi ensinado em universidade norte-americana, no período entre 1982 e 1984.

Figura 2 - Arco da batida (*beat*).



Fonte: O autor (2017).

Quando a execução é realizada atrás da batida, o fluxo rítmico fica com uma sensação “descansada” e, quando é feita à frente do *beat*, fica-se com uma percepção mais “ansiosa” da música. O músico pode optar entre estas três possibilidades, de acordo com o gênero tocado,

<sup>21</sup> Na música o envelope (ADSR) é relacionado aos sintetizadores. Sua função é modular parâmetros na produção do som. ADSR significa *Attack* (ataque), *decay* (decaimento), *sustain* (sustentação) e *release* (soltura). O parâmetro ataque designa quão rápido o som chega a seu ápice depois que foi gerado (fonte: [http://en.wikiaudio.org/ADSR\\_envelope](http://en.wikiaudio.org/ADSR_envelope), acessado em 05/02/2017).

podendo variar inclusive de acordo com o estilo, compositor, e região geográfica. Um exemplo de como tocar atrás da batida pode ser encontrado no *jazz*, como descrevemos agora há pouco, estilo *laid back*, preguiçoso, “puxando” para trás. Como exemplo de gêneros na batida: há a música eletrônica e a marcha. Sambas-enredo, assim como gêneros que induzam à dança, costumam ter ataques à frente da batida. Podem ocorrer exceções dentro dos gêneros citados e também idiossincrasias interpretativas de determinado intérprete.

O dicionário de música Grove, no verbete de práticas interpretativas, nos mostra que, no passado, algo semelhante (*notes inégales*) aconteceu em relação ao fenômeno do *swing*<sup>22</sup>, e importantes músicos escreveram sobre o assunto:

Mas autores franceses do século XVII e XVIII (Bacilly, Loulié, J.-M. Hotteterre, François Couperin e muitos outros) descreveram certas modificações rítmicas que vieram a ser intimamente associada à música de seus compatriotas e que eram aplicadas às notas escritas em situações particulares. Assim, pressupõe-se que algumas notas de **valores iguais** devem ser tocadas de **forma desigual**<sup>23</sup> (tradução e grifos nossos), (BROWN; WALLS, 2007).

Em seu tratado de 1716, Couperin (1668-1733) descreve essas *notes inégales*:

A meu ver, existem algumas falhas em nossa maneira de escrever música, que correspondem ao modo de escrever nossa língua. Nós escrevemos de forma diferente de como tocamos: esta é a razão pela qual os estrangeiros não tocam nossa música tão bem como nós tocamos a música deles. Ao contrário, os italianos escrevem suas músicas nas figuras reais em que eles pensaram. Por exemplo, nós pontuamos colcheias sucessivas emitidas em grau conjunto. No entanto, nós a escrevemos de forma igual. A forma que usamos nos tem servido bem e assim vamos continuar<sup>24</sup> (COUPERIN *apud* O’CONNOR, 2005, p.7, nossa tradução).

Ou seja, a prática de se grafar a música de uma forma e executá-la de outra não é nem uma invenção nem um privilégio do *swing* no *jazz*. Como a oralidade é anterior à escrita musical, pensamos na possibilidade da execução acontecer em primeiro lugar, e a dificuldade de grafar satisfatoriamente esta execução no papel resultar nestas diferenças, nas *notes inégales* (notas desiguais). O dicionário Grove nos explica:

---

<sup>22</sup> Partindo da premissa de que a noção de *swing* está relacionada ao *jazz*, usamos agora este termo de forma mais ampla, com o significado de executar uma frase musical de forma diferente à grafada na partitura, desconectada do *swing* jazzístico.

<sup>23</sup> But 17th- and 18th-century French writers on music (Bacilly, Loulié, J.-M. Hotteterre, François Couperin and many others) described certain rhythmic modifications that came to be closely associated with the music of their countrymen and which were applied to the written notes in particular situations. Thus, some notes written in equal values were intended to be played unequally (Brown; Walls et al., 2007).

<sup>24</sup> There are, it seems to me, some faults in our way of writing music which correspond to the manner of writing our language. We write differently than we play: this is the reason that foreigners play our music less well than we play theirs. On the contrary, the Italians write their music in the true values in which they think of it. For example, we dot successive eighth notes which follow in step-wise motion. However, we write them equally. Our usage has served us well and we continue in it (Couperin, François ‘Le Grand’, *L’Art de toucher le Calvecin*, Paris, 1717, p. 39, *apud* O’Connor, 2005, p.7).

Tal como como existiu na França, a partir da metade do século XVI até a final do século XVIII, a convenção das *notes inégales*, foi primordialmente usada para ornamentação ou para realçar passagens virtuosísticas e diminuições em música vocal ou instrumental<sup>25</sup> (nossa tradução) (FULLER, 2007).

Em definição mais concisa, “[d]esigualdade [*notes inégales*] é geralmente definida como *performances* não regulares para valores escritos de forma regular”<sup>26</sup> (FULLER, 2007). Entre as técnicas utilizadas para obter esse efeito, são utilizadas o aumento ou diminuição da duração das notas, dupla pontuação onde está escrito um único ponto de aumentação, porém sempre operando dentro da pulsação, sem distorcer os tempos. Curiosamente, como também é observado no mesmo verbete sobre *notes inégales*, o *jazz* resgata tanto essa prática de executar a música de uma forma diferente da registrada na partitura - criando assim, séculos depois, pontos de contato com o período barroco -, quanto a prática da improvisação, adormecida em grande parte dos músicos eruditos de nossos dias.

Transferimos agora essa tentativa de descrever o quase indescritível (sotaque) ou de grafar o “ingrafável” (“suíngue”) para o cenário brasileiro.

Um autor como Souza Lima<sup>27</sup> pensava que é possível escrever o “suíngue” ao opinar que Villa-Lobos obteve sucesso na tarefa de escrever em partitura o gingado brasileiro. Diz o autor: “Villa-Lobos conseguiu fixar de tal maneira o bamboleio tão brasileiro que qualquer pianista, mesmo sem ser de nossa terra, tocando como está grafado, obtém perfeitamente a atmosfera do balanceado peculiar à nossa música” (SOUZA LIMA, 1968, p. 64 *apud* LABOISSIÈRE, 2007, p. 169).

Outro autor, Guerra-Peixe, descreveu a dificuldade de registrar na partitura as características de uma prática musical, especialmente a prática de gêneros musicais brasileiros, como escreve em carta a Curt Lange na sua viagem a Recife:

(Recife, 12 de março de 1950),

Estive observando as Sociedades Carnavalescas. Tomei nota de muita coisa do maracatu, principalmente. É muito difícil escrever este negócio. Quase fiquei doido!!! Mas consegui alguma coisa e até já tive a oportunidade de experimentar na orquestra da rádio. A não ser o Radamés, eu duvido que algum músico que viva no sul seja capaz de escrever estes ritmos. Quando tiver tudo organizado mandarei uma cópia (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 21).

<sup>25</sup> As it existed in France from the mid-16th century to the late 18th the convention of *notes inégales* was first of all a way of gracing or enlivening passage-work or diminutions in vocal or instrumental music (FULLER, 2007).

<sup>26</sup> Inequality is usually defined as the uneven performance of evenly written values (nossa tradução).

<sup>27</sup> João de Souza Lima (1898-1982), pianista, compositor, maestro e pedagogo paulista. Colaborador de Mário de Andrade e Villa-Lobos.

E continua o assunto na carta de [Recife] 27 de abril de 1950:

Já anotei os ritmos principais do Maracatu. Foi uma tarefa muito difícil, mas conseguida. Agora, vendo-os escritos, é tão fácil... É como a história do ovo de Colombo. [...] Que riqueza espantosa nos oferece essa quantidade de ritmos, Dr. Lange!!! Francamente, não compreendo como essa gente toda vem ao Norte estudar estas coisas (inclusive o Guarnieri) só se lembra de descrever as cerimônias e, quando muito, anotar as melodias!!! Ora justamente a maior riqueza, a maior originalidade e o maior proveito está no ritmo! Como podem perder isso??? Creio que não sabem é escrevê-lo, pois não é fácil. É preciso estar acostumado com a negra em sua verdadeira fonte. Ainda há muita coisa mais para eu ver !!!! (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 21).

Antes disso, em 1928, Mário de Andrade, ao advogar a favor do advento do fonógrafo e do disco como documento histórico, também pensava da mesma maneira, como vemos a seguir:

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A regisração manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entonação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma anasalação e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o *rubato* rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que **o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando**. Por isso o fonógrafo se impõe. (grifo nosso) (TONI, 2004, p.264).

Também é interessante relatar a experiência do compositor Darius Milhaud (1892-1974) em sua passagem pelo Brasil. Como nos é contado no livro organizado pelo musicólogo Manoel Aranha Corrêa do Lago (2012), o compositor esteve no Brasil, de fevereiro de 1917 a novembro de 1918, como secretário da Legação<sup>28</sup> da França chefiada pelo diplomata/poeta Paul Claudel, um pouco antes, justamente, do Carnaval em que explodiu o samba *Pelo Telefone*, de Donga. Ao ver Ernesto Nazareth (1863-1934) tocar no saguão do cinema *Odeon*, na hoje Av. Rio Branco, RJ, Milhaud ficou impactado com sua música e com a música popular brasileira como um todo, escrevendo que,

[Ao chegar ao Brasil...] fiquei intrigado e fascinado pelos ritmos da música popular [...]. Comprei então uma grande quantidade de partituras de maxixes e de tangos e tentei tocá-los ao piano com os ritmos sincopados que se alternam de uma mão à outra. Por fim meus esforços foram recompensados e consegui não só tocar como também analisar esse toquezinho tão tipicamente brasileiro [*ce petit rien si typiquement brésilien*]<sup>29</sup> (MILHAUD, 1949, *apud* CORRÊA DO LAGO, 2012, p. 169).

Esta última frase do original em francês [*ce petit rien si typiquement brésilien*], torna-se muito importante e reveladora, pois faltava palavras a Milhaud para descrever justamente o

<sup>28</sup> Termo usado no passado para designar o que atualmente chama-se de embaixada ou missão diplomática.

<sup>29</sup> Em nota de rodapé na mesma página Corrêa do Lago indica que este trecho foi extraído de MILHAUD, Darius. *Note sans musique* (1949, p. 88).

“suíngue” de uma música, a qual, provavelmente, era totalmente nova para ele. Porém, optamos pela tradução “pequeno nada” que Wisnik fez em sua coluna no jornal *O Globo*, resenhando este livro, ao invés da de Corrêa do Lago, “toquezinho”, como demonstramos a seguir:

Milhaud surpreendeu no jeito de tocar de Ernesto Nazareth uma espécie de segredo correspondente: suas síncopas traziam um “pequeno nada”, “uma tomada de fôlego não estudada, um leve hiato que resultou muito difícil para eu o apanhar” (CORRÊA DO LAGO 2002, p. 75 apud CAPORALLETI, 2012, p. 263). Nesse ponto o livro, vai se tornando uma reflexão sobre a presença, na música, dessa dimensão indescritível e impossível de escrever, que depende de uma predisposição psicomotora adquirida de longa data e no qual reside toda a graça do balanço ou do *swing*, no maxixe ou no *ragtime*, no samba ou no *jazz*, que faz a grande diferença entre a tradição escrita da música europeia, à qual Milhaud pertencia, e as tradições populares levadas ritmicamente por “pequenos nadas” essenciais (WISNIK, 2013).

O ato de transitar por vários gêneros e/ou subdivisões musicais, muitas vezes díspares, causa a sensação do músico falar diferentes línguas, tornando-se portanto um “poliglota” musical. A ideia de poliglotismo é proposta por Dias, A. E. (2010), fundamentada em estudos de Araújo (2008), em sua tese de doutorado sobre Moacir Santos, ao se referir à tendência de instrumentistas/compositores que atuam tanto no universo da música de concerto quanto no da música popular. Na introdução de seu trabalho, Dias diz que, em seu anteprojeto, tencionava “detectar e analisar mecanismos e ferramentas para interpretação musical, utilizados por instrumentistas que atuassem tanto no universo da música de concerto quanto no da música popular” (DIAS, 2010, p. 2).

Canclini chama este “poliglota” de artista anfíbio, “[...] são apenas alguns exemplos de artistas anfíbios, capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências” (CANCLINI, 2011, p. 361). Esse autor usa este termo para tipificar cineastas e artistas de outras áreas.

Segundo o dicionário Priberam (POLIGLOTA, 2013), a palavra poliglota é oriunda do grego (*poli*, muitas, *glota*, língua) e significa “o que ou quem fala ou sabe várias línguas”. No ‘falar’ musical temos muitos dialetos; dentro destes dialetos muitos sotaques; e são tantas inflexões que são incontáveis a quantidade de variantes musicais existentes.

Com a globalização, com a superexposição de músicas e culturas interagindo num grande número de interrelações e interpenetrações e todos se influenciando *ad infinitum*, fica cada vez mais difícil dizer o que é música popular autóctone, qual sua raiz e para onde vão seus galhos. Especialmente num país como o Brasil, que tem a mestiçagem como importante fator formador.



Também Pixinguinha, pilar da estruturação do choro, absorveu e interagiu com as influências estrangeiras, como nos conta Pedro Aragão, na introdução do livro de partituras “*Pixinguinha Inéditas e Redescobertas*”:

Num segundo conjunto, poderiam ser agrupadas músicas em que se nota a influência do verdadeiro cadinho cultural do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX, quando a então capital da República atraía populações de todas as partes de país e do mundo. Uma época em que influências tão díspares como as da música nordestina (representada por músicos como João Pernambuco, Ratinho, Luperce Miranda) e norte-americana (com seus ritmos e formações instrumentais características, como o *jazz-band*, o *one step*, mais tarde o foxtrote) se misturavam aos primeiros maxixes e sambachulados da Cidade Nova (ARAGÃO, 2012, p. 11).

E ao falar da edição da música *One step*<sup>30</sup>:

[...] podemos citar o delicioso “*One Step*”, encontrado também em diversas cópias manuscritas: a mais antiga delas, de autoria de Arnaldo Corrêa, é datada de 1915 e nos mostra o jovem Pixinguinha atento aos ritmos norte-americanos então em voga” (ARAGÃO, 2012, p. 12).

Em seu trabalho de mestrado *O Saxofone No Choro – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro*, Rafael Velloso nos relata a importante interação que houve entre os músicos brasileiros e norte-americanos na famosa temporada dos *Oito Batutas* em Paris em 1922. Conta que, em entrevista ao jornal *A Notícia*, em agosto de 1922, após seu retorno ao Brasil, os integrantes dos *Oito Batutas* citaram sua convivência com músicos de quatro bandas de *jazz*, com os quais se haviam apresentado. Nelson Alves declarou que “a camaradagem entre os músicos das duas nacionalidades estabeleceu-se de tal forma que, por vezes, os norte-americanos acompanhavam com sua bateria extravagante e endemoniada os números dos instrumentistas brasileiros” (Alves *apud* Velloso, 2006, p. 35). Alves atribuiu à influência das bandas de *jazz* o fato de Pixinguinha ter voltado de Paris tocando saxofone. Pixinguinha, porém, deu outra versão no depoimento feito ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro - MISRJ (VELLOSO, 1997, p. 63):

---

<sup>30</sup> “Gênero musical e estilo de dança que era uma variação do *turkey trot*, o antecessor do foxtrot. O *one-step* foi obtido com a remoção dos maneirismos do *turkey trot*, mantendo-se apenas o passo básico da dança, e era dançado em eventos de alta sociedade. (N. da T.) (TEACHOUT, 2010, p. 52)”. A alta sociedade, a que a tradutora se referiu, é a de Nova Orleans, EUA, descrita pelo autor no livro “*Pops*”, biografia de Louis Armstrong.

No conjunto que se apresentava na casa em frente ao Shéhérazade havia um músico que, durante a apresentação, mudava do violoncelo para o saxofone, principalmente na hora de tocar o shimmy. Um dia, Arnaldo Guinle me perguntou: ‘Você toca aquele instrumento?’ Respondi: ‘Toco’. Na verdade, eu já conhecia a escala e sabia que era quase igual à da flauta. ‘Então vou mandar um para você’, me disse Arnaldo Guinle. Um mês depois, o saxofone estava pronto. Levei o instrumento para o hotel e ensaiei. No dia seguinte, já estava tocando uns chorinhos no saxofone. Mas só toquei naquele dia, porque não queria magoar o músico da casa em frente. Toquei só para o Arnaldo ouvir. Ele ficou satisfeito com o que ouviu. Depois, fiquei só na flauta. Quando voltei para o Brasil é que passei a tocar mais saxofone. Mas nós trouxemos outras novidades de lá. Na volta o nosso pessoal estava tocando violão-banjo (Donga), cavaquinho-banjo (Nelson Alves), essas coisas (VELLOSO, 2006, p. 35 e 36).

Pixinguinha, em seu depoimento, afirmou não ter sofrido qualquer influência do *jazz* ou de Louis Armstrong. Porém, ao chegar ao Brasil, o gênero já havia se popularizado no Rio de Janeiro. Eram comuns os bailes nos quais se tocavam foxtrotos e outros gêneros norte-americanos e as gravações desses gêneros por músicos brasileiros tinham aumentado significativamente. O autor mostra a interação de Pixinguinha com os gêneros norte-americanos:

Na ocasião, Pixinguinha gravou pela Odeon um disco com dois foxtrotos de sua autoria: *Ipiranga* e *Dançando*. Pixinguinha diz que, na volta da Europa, o conjunto havia se modernizado, mas continuava a tocar “o que era nosso”, e que tocava os gêneros americanos em alguns bailes devido, exclusivamente, a “necessidades comerciais” (Id., Ibid., p. 36).

Nesta seção, elaboramos um paralelo da linguagem falada com a música. Entre os elementos em comum, encontramos as frases e a simulação de fala via música. A discussão nos interessou porque ela é recorrente em alguns autores acadêmicos e também é uma associação bastante usada por professores como metáfora na transmissão do conhecimento. Berliner (1994), fundamentado em uma grande quantidade de entrevistas, demonstrou que grande parte dos jazzistas descrevem o ato de improvisar como contar uma história. Aqui não pretendemos fazer uma discussão definitiva sobre o assunto, portanto, relatamos de forma não prescritiva, particularidades de alguns elementos que contribuem com a estruturação do sotaque, como o *swing*, no passado e no presente, sua adequação a determinados gêneros, diferentes inflexões e modos de atacar as notas. Também constatamos a dificuldade de registrar este *swing* na partitura. Importante observar que Ornelas é um bom exemplo do que Canclini e Fabris chamam de híbrido, ou do que Dias chama de poliglota, pela habilidade e naturalidade com que transita por diferentes universos musicais - como veremos na próxima subseção e mais detalhadamente na seção 2.3.4 -, que se assemelha à naturalidade com que um poliglota trafega por várias línguas e culturas.

### 2.2.1 Ornelas e a interseção do popular com o erudito

Quais os parâmetros que fazem a música de Ornelas se encaixar na interseção destes territórios? Em sua discografia autoral<sup>31</sup>, a formação instrumental predominante é a tradicional “base” da música popular: piano e/ou violão (ou guitarra), baixo, bateria e percussão. Outro elemento, muitas vezes constitutivos de música popular, presente em todo os seus CDs, é a improvisação. Improvisação difícil de ser classificada, já que, em sua discografia autoral, raramente está relacionada à improvisação jazzística. Vale comentar que Ornelas é mestre na improvisação jazzística, incluindo o estilo estritamente *Coltraneano*, pois já prestou homenagem a John Coltrane (1926-1967) em *shows* exclusivamente montados com repertório do mestre norte-americano.

Em relação ao tópico estudado neste subcapítulo, investigamos o que faz a música popular de Ornelas se aproximar de sua música erudita. Podemos enumerar alguns fatores.

- o primeiro elemento que nos chama a atenção é a harmonia. Encadeamentos harmônicos típicos do *jazz*, como o IIm7-V7 (o *two-five*), não são frequentes. Isso distancia um pouco a música de Ornelas da harmonia típica dessa música popular. Nivaldo nos disse que conscientemente evita a cadência perfeita (em entrevista concedida em 04/04/15);
- o uso do modalismo, com emprego frequente do “nordestino” mixolídio. Temos também improvisações com elementos do *jazz* modal, cuja principal característica é o uso de poucos acordes pertencentes a um determinado modo, sem movimentos cadenciais;
- nenhuma conotação com a música comercial. Nenhuma tentativa de inserção na música “de mercado”, legitimando sua escolha de fazer exclusivamente música “artística”;
- na parte rítmica, o uso de padrões das festividades populares como Folias ou Terno de Reis e o Congado de sua Minas natal. Isso, de certa forma, o aproxima do ideário da música erudita nacionalista feita por Villa-Lobos e Guerra-Peixe, por exemplo.

---


<sup>31</sup> Vale observar que Ornelas escreveu muita música de câmara porém nunca gravou um CD com suas músicas eruditas. Nesse estilo, encontramos registradas em CD o *Prelúdio para Gaita e Piano*, gravado por José Staneck (2004, selo ABM Digital), o *Noturno para flauta e piano* e o *Divertimento*, para flauta, violoncelo e piano, gravados em 2000 por este pesquisador e o CD resultante do produto artístico desta tese.

E em relação à sua música erudita? O que a aproxima da música popular? Paradoxalmente, são os mesmos elementos que fazem sua música erudita se aproximar do conceito de música popular: a harmonia e o ritmo. Sua harmonia não soa como a de um compositor oriundo da tradição harmônica da música erudita ocidental. No nosso estudo de caso, o *Noturno para flauta e piano*, encontramos alguns encadeamentos harmônicos IIm7-V7, típicos da música popular relacionada ao repertório do *jazz*, *bossa nova* e parte da MPB, como mostrado no exemplo musical 4.

The musical score for 'Noturno, 1º Mov., c. 4' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part features triplet patterns and a crescendo marking. The chords are: Gm7, C7, Am7(b5), D7, Bbm7(9), and Eb7(9)13.

Exemplo musical 4 - IIm7-V7 – *Noturno*, 1º Mov., c. 4.



O ritmo também é um elemento que aproxima sua música erudita da música popular, pois a síncope típica de gêneros brasileiros está presente em muitas de suas obras. O padrão rítmico básico do choro, , aparece em diversas de suas músicas como vemos no exemplo musical 5, em um trecho do sexto movimento da inédita *Suíte Brasil / Holanda – 6º Movimento, Recife, Oh, Linda!*.

Fl. B

Fl. <sup>5</sup>

*mf*

Exemplo musical 5 - *Suíte Brasil / Holanda – 6º Movimento, Recife, Oh, Linda!* c. 25-32.



Podemos concluir que os elementos que estabelecem a aproximação e o afastamento em relação aos dois extremos da dicotomia erudito x popular são os mesmos. A harmonia e o ritmo são, simultaneamente, polos que atraem e repelem esses conceitos, tornando sua música *híbrida*. Esse hibridismo foi extensamente estudado por Fabris em sua tese (2010) e foi verbalizado pelo próprio Ornelas a este pesquisador. Fabris usou como referencial as ideias de Nestor Canclini, de seu livro *Culturas Híbridas* (2011), no qual é pensada a hibridação cultural nos países latino-americanos: a coexistência das tradições culturais com a modernidade.

### 2.3 Hibridismo e Fricção Musical

Ao consultar a palavra hibridismo no dicionário, o significado mais próximo da conotação musical procurada é o sentido figurado, representando a mistura de elementos ou

espécies diferentes (HÍBRIDO, 2015). Então, qual hibridismo estamos aplicando à música de Ornelas? São dois: o primeiro trata das misturas das músicas eruditas com as músicas populares e também elementos das músicas folclóricas; e, o segundo trata da mistura do tonalismo com o modalismo. A discussão das diversas fricções existentes, usando como material de análise a música de Ornelas, amplia o campo hermenêutico não só da interseção da música erudita com a música popular, mas em todos os “territórios friccionais” que abordaremos a seguir. No subcapítulo 2.3.4, estão listados os diferentes tipos de hibridismo encontrados na música de Ornelas.

O conceito de hibridismo tem sido estudado por alguns autores, entre eles, Canclini (2011) e Hall (2006). Nesta tese, para estudar o hibridismo e a fricção musical, tomamos como referencial teórico primordialmente Moore (2012) e também, Piedade (2005 e 2011).

O sentido metafórico do termo fricção, usado pelos autores, tem a conotação de que todos os tipos de interação e mudanças que ocorram nos parâmetros musicais têm consequências e causam transformações em todos os parâmetros envolvidos.

### 2.3.1 Fricção segundo Moore

O livro *Song Means: analysing and interpreting Recorded Popular Song* (2012), de Allan Moore, preenche uma lacuna na moderna musicologia da música popular. Tendo como material de análise a música popular gravada, o autor faz um estudo analítico profundo e uma teorização da produção e recepção dos vários parâmetros musicais, como harmonia, melodia, ritmo, forma, texturas, *sound box* (o ambiente acústico gerado pelas caixas de som), ‘gestos’ vocais, letras, mixagem, instrumentação e estilo. Também são feitos estudos interdisciplinares que tangenciam as áreas da psicologia, semiótica e sociologia (reações e relações sociais), sempre conectando-as com a música.

Vamos nos ater ao capítulo 6, *Friction*, pois ele alicerça o levantamento das fricções que ocorrem em nosso objeto de estudo, a música de Nivaldo Ornelas. Ao tratar da análise de música gravada, Moore foca sua atenção na faixa gravada e na sua recepção pelo ouvinte. Neste capítulo, o autor trata da fricção que pode acontecer entre a expectativa que o ouvinte pode ter em relação à uma faixa e a frequente recusa desta faixa operar conforme estes pressupostos. Moore versa sobre os parâmetros específicos às técnicas de gravação e à produção musical dentro de um estúdio profissional e seus recursos. Consciente de que todos os elementos desse processo influem no resultado final da faixa até a mixagem definitiva, o

autor traça uma análise minuciosa dos parâmetros envolvidos. Permanecendo dentro de seu círculo de domínio, o autor centraliza seu objeto de estudo na música anglo-americana. A grande maioria dos exemplos é extraído dos discos dos ícones da música (em grande parte, *pop*) inglesa e norte-americana. Aproximamos então esses conceitos de fricção à nossa realidade musical, especialmente fazendo a conexão com a música de Ornelas.

Como o cerne de seu problema é a música popular gravada, o autor dá bastante atenção ao vocal, à *persona* do artista principal, geralmente o(a) cantor(a), e às letras. Embora o autor enfoque primordialmente a música cantada, é possível aplicar muitos conceitos de seu livro na análise proposta neste trabalho, sobre a música instrumental<sup>32</sup> de Nivaldo Ornelas.

Segundo Moore (2012), o poder de determinar esta semanticidade reside na indústria cultural e em seus “porteiros” (*gatekeepers*), os “guardiões do portão”. São eles os jornalistas, os críticos, e os *DJs* (*disc jockeys*<sup>33</sup>), os quais filtram os produtos fonográficos que são oferecidos à sociedade. Assim, com seleção subordinada a muitos interesses político-econômicos, escutamos o que esses programadores forçosamente nos disponibilizam pelos meios de comunicação como o rádio e a TV. Essa “ditadura” teve força preponderante, aproximadamente, até o início da década de 1990. O advento da *internet*, com suas múltiplas consequências, possibilitou a democratização dos canais de divulgação (*YouTube*, *Soundcloud*, *blogs*, etc.) e o escoamento da produção musical. Essas circunstâncias foram fatores determinantes para a diluição da força desses *gatekeepers*. A revolução digital também foi essencial para a pulverização dos meios de produção musical, viabilizada pela popularização do PC<sup>34</sup>, o computador caseiro, tendo como consequência a redução de preço dos equipamentos de gravação, a multiplicação dos estúdios caseiros, o *crowdfunding*<sup>35</sup> e a proliferação dos “independentes”<sup>36</sup>. Esses eventos também contribuíram para o enfraquecimento, uma quase derrocada, de outro *gatekeeper* não listado por Moore: a

---

<sup>32</sup> Cabe aqui uma definição para Música Instrumental Brasileira (MIB) ou Música Popular Contemporânea Brasileira - MPCB - (DAUELSBERG, 2001), para distingui-la de outras menções sobre a música instrumental de Ornelas, que ocorram na tese, como por exemplo sua música de câmara. A MIB teve seu período áureo na década de 1980 e explorava elementos rítmicos e melódicos de gêneros brasileiros tais como samba, choro, baião, maracatu, frevo, maxixe, xote, partido alto; e os fundia com gêneros estrangeiros tais como o *jazz* e o *funk*, entre outros. O espaço para improvisação era importante elemento, cuja estrutura, por vezes parecida com o *jazz* gerava diversas fusões (Id., 2001). Vale lembrar, que no primeiro LP de Nivaldo Ornelas (1978), a sigla MPBC (Música Popular Brasileira Contemporânea) aparece na capa e na contracapa antes de seu nome, como uma tentativa da gravadora de rotular um movimento, já que havia um conceito gráfico padronizando a capa dos artistas instrumentais que gravaram neste selo (Philips).

<sup>33</sup> Neste caso, interpretamos como os programadores de rádio a partir da década de 1960 e menos como o *DJ*, das casas noturnas e *shows* de hoje em dia.

<sup>34</sup> *Personal computer* (computador pessoal).

<sup>35</sup> Sistema de financiamento coletivo voluntário para CDs, *shows*, turnês, festivais, etc., pela *internet*.

<sup>36</sup> Artistas que gravam seus discos desvinculados das grandes gravadoras (*majors*).

gravadora, que ditava as regras do mercado musical, decretando quem gravava e quem não gravava.

Para Moore, o ato da escuta é que determina qual sentido é dado à faixa. Porém, esse ato é apenas um numa longa cadeia de atos. O ouvinte associa a experiência presente a experiências passadas e desenvolve o significado através de ideias pré-compreendidas. Segundo Moore, esse significado não pode ser pré-determinado, mesmo por elementos de um mesmo grupo, portanto o autor delega o significado da faixa ao ouvinte, fazendo as ressalvas de que o foco no significado é menos frutífero do que na interpretação. Moore enumera cinco parâmetros que afetam o entendimento de uma gravação pelos ouvintes (Quadro 4).

Quadro 4 - Os cinco parâmetros de Moore (2012).

1- Significado inerente	Tendências de como um som se relaciona com outro
2- Estilo e gênero	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estilo e gênero têm características em comum. Eles não são fáceis de serem definidos.</li> <li>- Gêneros e subgêneros são intersubjetivos por ser difícil definir suas fronteiras.</li> <li>- O “ouvinte competente” tem relevância na discussão da especificidade do estilo.</li> </ul>
3- Reconhecimento do contexto	Reconhecer o contexto é vital para o entendimento de um significado compartilhado. Este contexto é determinado pelo ouvinte e é frequentemente dividido com os outros. Ele pode ser social, estilístico, histórico, etc. Sem fazer generalizações, é preciso levar em conta a relação com o “outro”, aquele com quem compartilhamos o significado.
4- Delineação	Se refere a conotações e denotações que uma sequência de sons tem para ouvintes com familiaridade a um determinado estilo, medido por sua competência em música.
5- Idioleto <sup>37</sup>	É a “impressão digital” individual estilística de um músico ou grupo. Também pode ser um timbre de voz ou de guitarra.

Fonte: MOORE (2012).

A noção de quebrar regras é trocada pelo conceito de fricção entre as normas aceitas de um estilo e o que realmente acontece em uma determinada faixa. Estas normas são pré e pós-existent à esta faixa e criam contornos adicionais ao significado. A noção de fricção ocorre em todos os domínios e em vários níveis de especificidade. O que realmente importa é a visão particular feita pelo ouvinte de um determinado estilo, contida em uma faixa e que esta visão não pode ser determinada (MOORE, 2012).

Segundo Moore, aparentemente toda interpretação trabalha parcialmente na base da comparação entre o que poderíamos esperar que aconteça em uma faixa e o que realmente

---

<sup>37</sup> O idioleto é uma marca registrada, um código próprio. É uma subsidiária do estilo e não é confinado a um artista.



encontramos durante o seu curso. O autor afirma que toda diferença cria fricção. Esta fricção sempre carrega um valor afetivo, que pode estar relacionado a algo específico à letra ou não. A diferença citada gera uma estranheza no ouvinte. Esta estranheza é um indício de algum tipo de fricção, que amplia este valor afetivo. Apesar de também ter um viés polissemântico, a letra induz o ouvinte à uma interpretação mais ‘literal’ da faixa. Na música instrumental a ausência de letras, a nosso ver, amplia o campo hermenêutico no receptor, desencadeando associações afetivas subjetivas e idiossincráticas.

Dentre os tipos de fricção elencados por Moore, seis podem ser aplicados à música analisada neste trabalho.

- **Fricção de forma:** acontece em uso de trechos diferentes do padrão formal estrofe/refrão/estrofe (*verse/chorus/verse*). A forma *verse/chorus* é tão disseminada na música popular gravada, principalmente na década de 1960, que qualquer desvio dessa forma causa fricção.
- **Fricção formal de harmonia e melodia:** a fricção harmônica acontece com o uso não ortodoxo de funções harmônicas características, como quando se evita o acorde dominante em seu uso tradicional. Moore afirma que harmonia e melodia geralmente trabalham em *tandem*, ou seja, um parâmetro alinhado ao outro e eles são interinfluenciáveis. Portanto, modificações melódicas também causam fricção.
- **Fricção rítmica:** são fricções causadas por padrões rítmicos não convencionais e frases irregulares em relação à quadratura tradicional. Hemíolas, deslocamentos rítmicos e acentuações heterodoxas também causam fricção.
- **Fricção formal tonal/modal:** ocorre em músicas que podem ser analisadas harmonicamente de forma ambígua, podendo ser reconhecidas tanto no ambiente tonal como no modal. Esta fricção é frequente na obra de Ornelas.
- **Fricção textural:** Essa fricção certamente refere-se ao acompanhamento no formato canção, mas esse conceito também se relaciona com a música instrumental. A própria instrumentação já determina estilo, gênero e o aspecto da faixa. Quando a relação entre instrumentos é quebrada, mesmo que por um breve momento, o significado da faixa é mudado e alguma carga afetiva é sentida.
- **Fricção de estilo:** às vezes a fricção pode ser engendrada entre as normas do estilo de uma faixa. Isso fica óbvio quando uma leitura particular de um estilo é culturalmente sancionada e se torna normativa. São transgressões, apropriações e misturas de

gêneros. Segundo Moore, o que talvez seja problemático em relação a esses exemplos é que os estilos não estão totalmente arraigados, mas, quando interagem, estão “aprendendo” uns com os outros e se modificam. Esta fricção de estilos distintos pode acabar gerando um novo estilo.

### 2.3.2 Hibridismo e Fricção segundo alguns autores brasileiros

Ao pesquisar hibridismo e fricção em música no âmbito brasileiro, encontramos alguns artigos publicados sobre esta temática, todos anteriores ao livro de Moore. Em um país miscigenado como o nosso, alvo de vários fluxos migratórios, é pertinente que esses hibridismos e fricções que ocorrem na música sejam objeto de estudo acadêmico há algum tempo.

Em cada região de nosso país acontecem condições culturais únicas, decorridas do processo histórico, com peculiaridades próprias a cada local, conseqüentes de diferentes invasões e colonizações. Também é preciso levar em conta como se desenvolveram as relações interétnicas e a interação das diferentes classes socioeconômicas nestes locais. Pelas dimensões continentais do Brasil, precisamos ser assertivos e estreitar nosso recorte ao máximo. Naturalmente, escolhemos como recorte, o objeto central de nossa tese: uma parcela da música de Nivaldo Ornelas e sua Minas natal.

Linhares e Borém (2011) trabalham o conceito de hibridismo entre o baião e o *bebop* em uma música composta e interpretada pelo saxofonista Victor Assis Brasil. Concluem que o embate entre estilos usados em composição ou *performance* resulta em estruturas complexas e sofisticadas. Linhares e Borém usam como referencial teórico o trabalho de Acácio Piedade (2005). Ao estudar a “música instrumental brasileira”, chamada por Piedade de “*jazz brasileiro*”, na qual Ornelas está inserido, este autor afirma que esse gênero simultaneamente canibaliza, absorve influências e procura se afastar da matriz jazzística.

Piedade (2005) baseia sua fricção de musicalidades na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972). Oliveira trata dos conflitos (fricções) e da interação da sociedade indígena com a sociedade brasileira. Piedade transfere alguns desses conceitos advindos das ciências sociais à tensão que existe entre música instrumental brasileira e o *jazz* norte-americano. A tensão está associada ao confronto que acontece, em vez de um encontro de musicalidades. Alguns músicos falam em fusão e sincretismo, mas, segundo o autor, esse possível “novo” gênero absorve influências do outro e mantém algumas

de suas características. O *jazz* brasileiro cria condições contraditórias, pois apropria-se de uma linguagem norte-americana visando uma inserção global, e se utiliza, entre outras coisas, de material temático nacional, de raiz (PIEDADE, 2005).

Em artigo de 2011, Piedade aprofunda seu estudo sobre o hibridismo. Inicialmente, ele busca as raízes desse conceito nas experimentações de Mendel<sup>38</sup>, no século XIX, que “consolidou o uso do termo híbrido para nomear organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais” (PIEDADE, 2011, p. 103).

Ao transferir este conceito biológico para a música, Piedade classifica o hibridismo em dois grupos: o homeostático e o contrastivo. No homeostático acontece uma fusão real: A deixa de ser A e B deixa de ser B, criando C, o híbrido, um novo corpo estável. No hibridismo contrastivo não há estabilidade: A não se funde totalmente em B e são plenamente reconhecíveis no híbrido resultante, o AB. Neste novo produto híbrido, reconhece-se as características de A e de B simultaneamente, sejam elas motivos, timbres, padrões rítmicos ou todos estes parâmetros combinados (PIEDADE, 2011). Segundo o autor, o hibridismo mais recorrente em música é o contrastivo. Para ele, “o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música” (PIEDADE, 2011, p. 110).

No artigo *Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas*, Bastos e Fernandes (2014) discutem o conceito de hibridismo de uma maneira mais ampla, apresentando a visão de diversos autores. De forma sintética, resumimos este levantamento bibliográfico: Kern (2004) lembra que o uso inicial do termo hibridismo aconteceu nas ciências biológicas, por Charles Darwin (1809-1882). Bernd (2004) afirma que o conceito *híbrido* pode mascarar um certo imperialismo cultural, quando uma elite se apropria de culturas de extrato social desfavorecido economicamente, mas encara positivamente a possibilidade do hibridismo gerar novos produtos culturais. Este autor nos mostra que, etimologicamente, a palavra *híbrido* vem do grego *hibris*, que remete à ultraje, dando a conotação de que o híbrido é anormal. Bernd também crê que os termos *mestiçagem* e *sincretismo* vêm sendo substituídos pelo termo *híbrido*. Burke (2003) polariza o termo hibridismo. De um lado, se tem a inovação representando um tipo de adaptação e incentivando a criatividade. No outro polo, encontra-se a possível perda das tradições regionais. Canclini (2006) pensa que a questão não é a perda das raízes diante da modernização e a consequente hibridação, mas sim, como este processo acontece. Os articulistas ampliam o estudo ao indicar que Moreiras (1999) politiza o termo hibridismo na citação:

---

<sup>38</sup> Gregor Johan Mendel (1822-1884), considerado fundador da ciência genética.

[...] quando ele encara a hibridização como uma poderosa ferramenta política que pode relativizar as discussões de etnicidade, gênero e identidade nacional, principalmente quando existe uma tendência essencializadora nestas discussões (BASTOS; FERNANDES, 2014, p. 146).

Essa seção do artigo é concluída com Kern (2004) nos apresentando a dualidade que ocorre na visão politizada do termo *hibridismo* pelos teóricos: uma versão é a do colonizado resistindo através do hibridismo, a outra versão é o colonizador dominando e oprimindo o colonizado pelo mesmo hibridismo.

Ao estreitar o recorte para o hibridismo na música brasileira, Bastos e Fernandes (2014) citam os artigos de autores como Ulhôa, Aragão e Trotta (2001), Linhares e Borém (2011) e Vargas (2007). O trabalho de Vargas é o mais relevante para esta pesquisa. O autor estuda o hibridismo da música latino-americana desde a colonização, do encontro inicial (fricção) do europeu com o indígena e o africano até a atualidade, com a transformação da canção popular pela interação com a cultura de massa, mediada pelos meios de comunicação, associada à mercantilização da indústria cultural.

Também destacamos a comunicação de Ulhôa *et al* (2001). Os autores, inspirados pelo conceito de heterogeneidade multitemporal de Canclini (2006), “onde o culto e o popular podem sintetizar-se no massivo” (ULHÔA *et al*, 2001, p. 348) e pela proposta de “correspondência hermenêutica entre objetos”<sup>39</sup> de Tagg (1982), trazem a discussão do hibridismo para o ambiente da música brasileira. No artigo são citados casos de interações musicais díspares, como a manifestação folclórica da Festa do Divino em Planaltina (DF), onde, além dos hinos tradicionais, são incluídas nas comemorações atrações musicais como banda estilo jovem guarda, trio elétrico, música *gospel* e duplas sertanejas. Para os autores “este conviver simultâneo de vários tempos e espaços é interpretado por Canclini como um processo de desterritorialização [...]” (Id., *Ibid*, p. 351). Também são citados no artigo os elaborados arranjos e orquestrações de Pixinguinha para os principais cantores da efervescente era do rádio, a partir dos anos 1930. Hoje, considerado por estudiosos (CABRAL 1997; CAZES 1998; ARAGÃO, 2001) como pilar de um “estilo brasileiro” de orquestração, estes arranjos “estão cheios de elementos oriundos das diversas matrizes culturais” (Id., *Ibid*., p. 352). Portanto, gêneros como o choro, o samba e a bossa nova, considerados genuínos representantes do “100% nacional”, são resultantes de um processo de hibridação, da fricção de vários elementos musicais anteriores à sua cristalização como gênero musical estabelecido.

---

<sup>39</sup> “Música se explica com música” (TAGG, 1982).

Várias reflexões elencadas nesta revisão bibliográfica sobre o hibridismo podem ser aplicadas ao universo de Ornelas. Suas influências passadas podem ser sentidas em sua obra; elas se fundem e convivem em harmonia.

### 2.3.3 Conhecidos músicos híbridos

Em 1928, Mário de Andrade, no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, ao tratar do problema da sinceridade em arte, afirma seu ideário:

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª fase da tese nacional; 2ª fase do sentimento nacional; 3ª fase da inconsciência nacional. Só nesta última, a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caráter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois (ANDRADE, 2006, p. 34).

Desta forma ele incitava o compositor brasileiro a compor com orientação “brasileira” e indica que a matriz geradora de elementos musicais para a composição na arte individual está na música popular:

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (ANDRADE, 2006. p. 16).

Na época do livro acima citado, Andrade lutava para fazer a música brasileira se libertar do eurocentrismo. Ele reconhecia prontamente o gigante Villa-Lobos (1887-1959) e afirmava que o caminho era beber na fonte da música popular. Passados 89 anos deste ensaio de Mário de Andrade, o centro cultural/econômico/político mudou da Europa para os Estados Unidos. Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa estava arrasada e a *intelligentsia* musical europeia já tinha se mudado para os Estados Unidos, boa parte antes do início do conflito. Nos anos seguintes, o domínio exercido mundialmente pelos EUA foi muito forte, principalmente na cultura de massa, representada principalmente pela música pop, pelo *rock'n'roll* e pela indústria cinematográfica. Seja de forma subliminar ou direta, a pressão e/ou dominação econômico/político/cultural foi concreta, eficaz e é presente até os dias de

hoje. Por motivos mais que conhecidos, o inglês hoje é a língua franca no mundo. Quando pessoas de diferentes nacionalidades tentam se comunicar, via de regra, é utilizada a língua inglesa.

No período de 1982 a 1984, ao cursarmos outro bacharelado, então nos EUA, interagimos com músicos de muitas nacionalidades. Muitos tentando falar a mesma ‘língua musical’, resultando em multinacionalidades monoglotas, monoglotas ‘populares’. No nicho da música instrumental, o *jazz* era (ou é) a língua franca. Parecia que o *jazz* era o esperanto musical, na época, ofuscando o passado cultural-nacional de cada indivíduo e passando a sensação, provavelmente devido à sua harmonia sofisticada, de que o *jazz* era uma música ‘popular’<sup>40</sup> superior à dos outros países. Assim repetia a trajetória que aconteceu com a música erudita europeia, do conceito de uma “superioridade musical”, transferido para a música popular, agora centrada no eixo norte-americano. Recentemente, provavelmente pelo efeito da globalização e do multiculturalismo, percebemos que a diversidade cultural, nos EUA, é estimulada institucionalmente<sup>41</sup>. Elementos transculturais são bem aceitos e as influências são mútuas, com mão e contramão.

Também neste período, percebemos com mais intensidade a força da cultura e da música brasileira, talvez pela perspectiva de um olhar mais afastado, de fora para dentro. Era visível a expectativa pelo estrangeiro, de que o brasileiro faça música brasileira. Pensamos novamente, então, no ideário Andradeano, explicitado no seu Ensaio, onde é escrita sua bombástica e conhecida frase: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 2006, p. 16).

Podemos correlacionar esta frase ao instrumentista brasileiro nos dias de hoje? Cremos que sim. Claro que soa muito exagerado a afirmação de que o instrumentista brasileiro que não toca música brasileira, usando a frase de Andrade, é uma reverendíssima besta. Talvez a frase de efeito de Mário de Andrade, em 1928, fosse necessária para induzir os compositores brasileiros a se libertar do academicismo europeu e buscar matrizes folclóricas.

---

<sup>40</sup> Ironicamente, já faz tempo que o *jazz* deixou de ser uma música popular, agora sim com a conotação de ampla popularidade. Em seu apogeu popular nos anos 1940, a *Big Band Era*, lotava os salões de dança (*ballrooms*). Nos anos 1960 e 1970, com a explosão do *rock*, houve um êxodo de jazzistas para a Europa em busca da sobrevivência, como Dexter Gordon (1923-1990) e Stan Getz (1927-1991). Hoje o *jazz* é mais relacionado à uma música de elite, sem apelo às massas. Nos Estados Unidos o *jazz* é ativo em ambientes díspares, de bares vagabundos a *jazz clubs* caros, mas sobrevive comercialmente no circuito dos grandes festivais de *Jazz* da Europa.

<sup>41</sup> Constatação feita em leitura dos artigos da revista *Berklee Today*, distribuída por todo o mundo aos *alumni*.

De forma alguma, negamos a importância do músico contemporâneo saber trafegar e tocar bem diferentes gêneros e estilos. O que devemos pesquisar e decupar, especialmente em se tratando de práticas interpretativas, é se a forma de tocar é a adequada para determinado estilo. Se a opção interpretativa é pertinente para a música a ser executada. Se a ornamentação e a agógica procedem no fraseado. Se o “sotaque” está compatível com o gênero que estiver sendo tocado. Enfim, se a gama de dispositivos que dispomos para a interpretação está sendo bem empregada. O fato de Nivaldo Ornelas ser um multiinstrumentista, já que ele toca os saxofones soprano e tenor, a flauta, além de ter tocado clarinete em sua juventude, enriquece sua visão da articulação de uma forma geral, facilitando uma maleabilidade nos inúmeros sotaques necessários na inflexão dos diferentes gêneros que ocorrem em sua trajetória musical. Isto também fornece um leque de diferentes timbres para seus arranjos, também gera mais oportunidades de trabalho e também é uma outra forma de hibridismo.

Não temos dados para afirmar que, segundo a teoria de Andrade, essa terceira fase, a da inconsciência nacional, está no meio ou no fim de seu curso. Tampouco é nossa intenção fazer este julgamento. Porém, é fato que, de Villa-Lobos para cá, muitos compositores seguiram orientação nacionalista. O uso da matriz popular (folclórica) gerou misturas, hibridismos e é para designar este compositor e/ou instrumentista que trafega por esta fronteira cada vez mais tênue que estamos usando o termo emprestado da linguística, *poliglota*.

No mercado fonográfico, temos muitos exemplos do cruzamento da música popular com a música erudita, também rotulado como *crossover*<sup>42</sup>, anglicismo usado no Brasil. Podemos exemplificar com os CDs *Rasgando Seda* (Selo SESC, 2012), no qual o *Quinteto Villa-Lobos* (com a tradicional formação do quinteto de sopros: flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa) interpreta Guinga (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar) e o CD *Nau Capitânia de Itamaracá*, (Chita Discos, 2007), no qual o Quinteto da Paraíba (2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) interpreta Lenine e Chico César. Outro exemplo é o CD, com

---

<sup>42</sup> Termo usado principalmente na indústria musical [fonográfica] para se referir à uma gravação ou artista que trafegou entre uma listagem [da “parada de sucessos”] e outra. *Crossover* é um conceito artificial, dependente de algumas definições arbitrárias e/ou não musicais das tabelas, que medem a popularidade das gravações, classificando-as por estilo. A tabela pop é relativa aos *singles* [uma música apenas e não o CD inteiro]: normalmente um *hit* [música de sucesso comercial] cruza de uma lista específica – *jazz*, clássico, *dance/disco*, *country*, *rhythm and blues* – para o pop (STILWELL, 2007, nossa tradução). Também tem o significado mais comum de classificar músicas que usam cruzamentos de gêneros

A term used mainly in the music industry to refer to a recording or an artist who has moved across from one chart to another. Crossover is an artificial concept, dependent on the sometimes arbitrary and/or non-musical definitions of the charts, which measure the popularity of recordings, ranking them by style. The pop chart is the overall singles chart: normally a hit ‘crosses over’ from a *speciality* chart – jazz, classical, dance/disco, country, rhythm and blues – to pop.

arranjos deste pesquisador, *David Ganc & Quarteto de cordas Guerra-Peixe Interpretam Jobim*, em que a tônica é a confluência das linguagens erudita e popular, ao unir a sonoridade de flauta e saxofone com quarteto de cordas e percussão, com espaço para improvisação.

Fora do Brasil, existem vários discos com essa proposta de fusão de estilos. Entre eles, a obra de Claude Bolling, da qual podemos destacar o CD da *Suíte para flauta e jazz piano*, lançada em 1975 com Jean Pierre Rampal na flauta e o compositor ao piano, acompanhados de baixo acústico e bateria, de grande sucesso comercial. Nessa obra, o compositor mistura formas tradicionais de composição, como a fuga, com o *jazz* e o *blues*, incluindo seções para improvisação. Também temos o LP *Bill Evans Trio with Symphony Orchestra (Bill Evans Trio com Orquestra Sinfônica)*, com arranjos de Claus Ogerman (1930- 2016)<sup>43</sup>, lançado em 1966, no qual o pianista interpreta compositores eruditos como Granados, Scriabin, Fauré e outros em seu estilo jazzístico, com muito espaço para improvisação.

O clarinetista Eddie Daniels (1941-), no álbum *Breakthrough* (GRP-1988), gravou o *Solfeggietto* de Mozart, sendo a primeira parte em formato clássico, e a segunda parte com “base” jazzística, tocado com *swing* e com improvisação. A gravação da *Bourrée* de J. S. Bach com o grupo de *rock* progressivo *Jethro Tull* também ficou muito conhecida. A música foi lançada no LP *Stand Up* em 1969. O flautista Ian Anderson apresenta o tema de Bach com colcheias jazzísticas e em seguida parte para a improvisação sobre base de *rock*. Artistas franceses tais como *The Swingle Singers* (grupo vocal, basicamente *a capella*) e o trio do pianista Jacques Loussier (1934-), muito em voga nos anos 1960 e 1970, se dedicaram a “jazzificar” J. S. Bach. Os irmãos Marsalis, Winton (trompete) e Brandford (saxofone), também já lançaram CDs de *jazz* e de música clássica. Ambos ganhadores de vários prêmios *Grammy* nas duas áreas, dividem os seus sítios eletrônicos em duas seções: biografia clássica e biografia jazzística.

No Brasil, recentemente, temos assistido a um crescente número de orquestras sinfônicas fazendo concertos com artistas de música popular e suas composições, como Gilberto Gil em *Gil Sinfônico Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmos*, em 2012, com a Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES) no Rio e Orquestra da Bahia em Salvador e Recife. Outros exemplos foram: *Pixinguinha Sinfônico* com a Orquestra Petrobras Sinfônica no Rio em 2012; *Jobim Sinfônico* com a OSESP, 2002, em São Paulo; e, *João Bosco e Orquestra Sinfônica de Heliópolis* em 2009 e em 2012, com a OSMG.

---

<sup>43</sup> Arranjador e compositor polonês. Arranjou alguns discos de Antônio Carlos Jobim nos EUA.



No passado, em 1974, aconteceu o concerto de Milton Nascimento com o conjunto *Som Imaginário* e orquestra sinfônica, no Teatro Municipal de São Paulo, cuja gravação resultou no LP *Milagre dos Peixes*<sup>44</sup> (EMI-Odeon, 1974). O mesmo concerto foi reprisado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Maracanãzinho, com participação de Nivaldo Ornelas. Também temos a apresentação da música sinfônica de Ornelas no concerto *Planeta Terra*. Realizado em 1989, gravado em LP homônimo, onde quatro compositores apresentaram suas versões para os quatro elementos: *Ar* (Nivaldo Ornelas), *Água* (Nelson Ayres), *Fogo* (Márcio Montarroyos) e *Terra* (Toninho Horta), com a Orquestra Sinfônica de Campinas, o Coral IBM Campinas e o Coral IBM São Paulo.

Entre os vários compositores políglotas brasileiros, podemos citar alguns expoentes. Radamés Gnattali, que teve extenso trabalho como compositor de música de concerto, de trilhas sonoras para cinema, também foi arranjador de música popular para rádio e discos. César Guerra-Peixe, que atuou na indústria do rádio, disco, cinema e TV, foi musicólogo e compositor de música erudita, com extensivo uso de fontes folclóricas. Paulo Moura<sup>45</sup>, que passeava com desenvoltura pela gafeira, choro, *jazz* e música erudita. E, ainda, Rogério Duprat (1932-2006), Moacir Santos (1926-2006), Victor Assis Brasil (1945-1981) e Tim Rescala (1961-), o qual trafega pela música contemporânea e pela música de massa para TV. No exterior, podemos citar o caso do guitarrista/compositor/cantor políglota Frank Zappa (1940-1993). Influenciado pelo compositor francês Edgar Varèse (1883-1965), alternava sua composição entre a música sinfônica e/ou eletrônica de vanguarda com o *rock'n'roll*. O argentino Astor Piazzola (1921-1992) também trafegava com fluência na fronteira do tango com a música erudita e frequentemente usava a fuga na sua escrita.

A hipótese mais plausível para o políglotismo (erudito/popular) de Ornelas, ou como prefere o próprio compositor, hibridismo, é que sua música é decorrente da confluência das linguagens por ele vivida: desde as reminiscências de seu estudo clássico inicial na clarineta, passando por sua audição de discos eruditos, de discos de *jazz*, pelo folclore mineiro, pelo *Clube da Esquina*, pelas *jam sessions* e pela interação com diversos músicos, ocorridas ao longo de sua trajetória. O etnomusicólogo Mantle Hood (1960) chama esta habilidade de trafegar com competência por diferentes esferas musicais de bi-musicalidade. Ao final de seu

---

<sup>44</sup> A faixa de abertura é composta pelas músicas emendadas *Matança do Porco* de Wagner Tiso e *Xá Mate* de Nivaldo Ornelas.

<sup>45</sup> Testemunhamos o auge do ecletismo (políglotismo) de Paulo Moura no dia 18/11/1987, pois após tocar a Fantasia de Villa-Lobos para saxofone soprano e orquestra com a OSTMRJ, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro – registrado no jornal *O Globo* por Horta (1987) - entrou no táxi, afrouxou a gravata do *smoking* e nos disse “agora vamos à gafeira”; e assim foi feito madrugada adentro, na gafeira do Parque Laje, liderada por ele.

artigo ele aventa a possibilidade de uma “tri ou quadri-musicalidade”, ou simplesmente, musicalidade. Seu estudo é aplicado à destreza de transitar com fluência na música ocidental e na oriental. Podemos relacionar este estudo com músicos que dominam o ambiente popular e erudito, assim como diferentes gêneros, muitas vezes de forma transnacional e/ou transcultural.

O poliglota musical a que nos referimos não se restringe apenas aos músicos que trafegam fluentemente pela música erudita e pela música popular. Ele pode ser frequentador de outras ramificações musicais, por muitos consideradas antagônicas, entre as quais listamos *jazz* x música brasileira, música urbana x música rural e *jazz* x música erudita.

#### 2.3.4 Fricção e Hibridismo em Ornelas

Neste subcapítulo, compilamos e analisamos algumas fricções e hibridismos encontrados na música de Ornelas. Nossa análise do repertório do compositor parte da investigação das tensões geradas entre os diferentes tipos de música que ele tangenciou durante sua longa e heterogênea trajetória. Entre os elementos que interagem estão: música erudita, música popular, música sacra, folclore mineiro, *jazz*, *rock* e MPB. Em sua discografia, encontramos vários gêneros brasileiros, como samba, samba-choro, congado, folia e maracatu. Identificamos 10 fricções em sua obra, que por si só, retratam esta trajetória.

##### 2.3.4.1 Fricção e hibridismo no parâmetro harmonia

Em algumas músicas de Ornelas, encontram-se exemplos de ambiguidade harmônica que podem acontecer de várias formas em sua composição:

- a possibilidade da música ser analisada em dois centros tonais. Considerando o segundo movimento do *Noturno para flauta e piano*, vê-se que, no primeiro compasso (exemplo 6), a tonalidade é Sol Maior, embora a música se encerre na tonalidade de Ré Maior (exemplo 7);
- o escasso uso de progressões harmônicas com modelos cadenciais tradicionais;
- momentos sem fixação de tonalidade, fazendo uso de vários IIm7-V7s contíguos (exemplo 8);

- o uso de quintas superpostas ou arpejadas (exemplo 9);
- omissão ocasional de terças em alguns acordes, reforçando o caráter híbrido (exemplo 10);
- músicas que podem ser analisadas como modais ou tonais.

Exemplo musical 6 - *Noturno*, 2º Mov., 1º comp.

Exemplo musical 7 - *Noturno*, 2º Mov., último comp.

♩ = 76    Gmaj7    C7(9) F#m7    B7(b9) Em7    A7(9)sus    Dmaj7    Ab7(#11)

Exemplo musical 8 - exemplo de IIm7-V7s contíguos, início do solo de *Rua Genebra*.

Exemplo musical 9 - *Noturno*, 1º Mov., c. 52 e c. 53.

Exemplo musical 10 - *Noturno*, 1º Mov., c. 31, omissão de terças.

Pela quebra da expectativa efetuada em estruturas tradicionais no ambiente tonal, as modificações harmônicas causam fricção. Em entrevista (ORNELAS, 2015), Nivaldo nos disse que conscientemente evita a cadência perfeita, o que a nosso ver, evidencia o desejo de hibridismo harmônico, causando fricção em relação a encadeamentos tradicionais.

#### 2.3.4.2 Fricção de Harmonia e Melodia

No CD *Reciclagem* (1999), nas faixas *Hino Nacional* e *Hino à Bandeira*, e no CD *Arredores* (1998), na faixa *Oh! Minas Gerais*, Nivaldo utiliza os hinos pátrios e a canção tipicamente usada para representar Minas Gerais como material para experimentação harmônica. Sob melodias tradicionais também alteradas, o compositor usa a rearmonização gerando novos “ambientes”. A melodia de *Oh! Minas Gerais*, tradicionalmente harmonizada com acordes básicos das funções tônica, subdominante e dominante (exemplo 11), ganha, na gravação de Ornelas, acordes de outras regiões harmônicas, até mesmo distantes da tonalidade original (exemplo 12). Esta fricção faz parte da lista de Moore (2012).

Exemplo musical 11 - *Oh! Minas Gerais*, harmonia original.

Exemplo musical 12 - *Oh! Minas Gerais*, rearmonizada.

A fricção de harmonia e melodia ocorre especialmente quando as músicas retrabalhadas são muito conhecidas.

#### 2.3.4.3 Fricção música erudita x música popular

Parte da produção de Ornelas se insere na antiga discussão da dicotomia música erudita x música popular. Em algumas entrevistas, Ornelas cita como seus compositores

prediletos, M. Ravel (1875-1937), Cesar Franck (1822-1890), C. Debussy (1862-1918), G. Fauré (1845-1924), Richard Strauss (1864-1949), Vaughan Williams (1872-1958) e, mais recentemente, G. Mahler (1860-1911), assim como os jazzistas John Coltrane, Thelonius Monk (1917-1982) e Stan Getz (1927-1991), entre outros. Esse ecletismo fricciona a música erudita com a música popular e compartimenta sua produção. No exemplo musical 13, a fricção ocorre pois a melodia da flauta tem estrutura rítmica/melódica semelhante à giga barroca, enquanto o *ostinato* sincopado na mão esquerda do piano nos remete a uma ‘levada’ de bateria típica da música popular.

The image shows a musical score for Example 13. It consists of three staves. The top staff is for the flute, starting at measure 10. The middle and bottom staves are for the piano. The piano part features a syncopated ostinato in the left hand, with accents (>) on the notes. The right hand of the piano has chords and some melodic lines.

Exemplo musical 13 - *Noturno para flauta e piano*, 2º Mov., c. 10 a c. 12.



Em seu sítio eletrônico, o repertório está dividido em duas categorias:

- *Composições*, onde está a relação de sua músicas geralmente constituídas com a instrumentação: piano, baixo, bateria e guitarra; e,
- *Composição erudita*, sua música de câmara e sinfônica.

Em entrevista concedida em 08/05/2013, o compositor corrobora com o pensamento de que sua música é realizada na interseção destes “territórios”.

David Ganc: Na sua obra discográfica, com uso predominante da formação piano, baixo e bateria, observamos o uso da temática do folclore. Dá para notar o uso consciente destes temas adaptados para esta formação. Mas nas composições eruditas, você também vê estas melodias folclóricas entremeadas ali?

Nivaldo Ornelas: Com certeza. Muitas. Na realidade isso é uma coisa só. Acontece que a roupagem, a linguagem e o momento... a vestimenta é outra. Então parece que não é, mas é. Se você pegar o *Noturno* [classificada pelo compositor como peça erudita] e se você pegar uma música, por exemplo, neste *Arredores* [CD que usa temas do folclore], está cheia delas. Elas tem a ver. A base é uma só. [...] O *Colheita do Trigo* é isso.

Por sua trajetória de músico popular e por compor música de câmara, Ornelas fricciona esses ‘ambientes’ sonoros.

#### 2.3.4.4 Fricção música sacra x música profana

A sacralidade está assumidamente presente em muitos discos de Ornelas, fruto do ambiente vivido pelo compositor. No bairro de sua infância em Belo Horizonte, Nova Suíça (sic), era “convento por todo lado, era muita música religiosa, muita quermesse, aquelas barraquinhas, aquela coisa, aquilo tinha som próprio, aquele som de música infantil” (BHNews, 2012). O uso recorrente do coral ou vozes solo, femininas ou masculinas, em suas composições, é um elemento típico desta religiosidade implícita, oriunda da igreja mineira de sua infância (mais informações na página 85).

São inúmeros os exemplos do uso da voz, com vocalize ou com uso esporádico de letras, sugerindo religiosidade, em seus CDs instrumentais. Os exemplos aparecem nos CDs *Arredores* (1998), *Reciclagem Ao Vivo* (1999), *Viagem em Direção ao Oco do Toco* (2005) e *Fogo e Ouro* (2009), entre outros. No CD *Jazz Mineiro Orquestra* de 2012, em que, pela primeira vez, a palavra *jazz* é escrita no título de um de seus CDs, a faixa de encerramento *Salve Rainha* usa o ritmo do congado e simbolicamente é a única que tem vocais, também de cunho religioso, como transcrito no exemplo musical 14.

D G D D G D D A G/B D D G D

Deus Sal ve Sal\_\_ve ra i nha Fes ta dea zul e bran co No\_\_bre ra i nha. etc

Exemplo musical 14 - *Salve Rainha*.



Minas Gerais, terra de Ornelas, foi um estado do Brasil que sofreu muita influência da música sacra dos jesuítas desde o período colonial. Esses indicativos musicais sacros friccionam em vários CDs de sua discografia, repletos de harmonias e instrumentação sem ligação com a música religiosa.

#### 2.3.4.5 Fricção de folclore mineiro x música autoral de Ornelas

No CD *Arredores* (1998), na maioria das faixas, Nivaldo usa, nos instrumentos de percussão, padrões rítmicos do folclore mineiro como alicerce de sua música autoral. As músicas mais representativas são *Celeste Império*, *São Domingos do Congado* e *Folia do Jatobá* (exemplo musical 15).

The musical notation consists of two staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. Above the staff, the chords F#m and C#7 are indicated. The second staff contains a rhythmic pattern with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. Above the staff, the chords Dmaj7, E/D, D, and E/D are indicated. The piece ends with 'etc'.

Exemplo musical 15 - *Folia do Jatobá*.



Esta fricção também ocorre em outros CDs. O uso de padrões rítmicos e, em algumas músicas de melodias, das festividades populares, como Folias ou Terno de Reis e o Congado de sua Minas natal, fricciona com sua música autoral, feita com harmonias mais complexas em relação ao folclore popular. Isso, de certa forma, o aproxima do ideário da música erudita nacionalista feita por Villa-Lobos e Guerra-Peixe, por exemplo.

### 2.3.4.6 Fricção folclore mineiro x música erudita

Ornelas conscientemente explicita o diálogo do erudito com o folclore mineiro. Na décima faixa do CD *Fogo e Ouro* (2009), intitulada *Invenção n° 1 / Barra-Ponto*, Nivaldo toca a *Invenção n° 1* de J. S. Bach e recorre ao ritmo da folia, do folclore mineiro, sob a melodia de Bach. A fricção inicial (textural) é a própria execução da melodia barroca pelo saxofone soprano, instrumento relacionado ao jazz. A segunda fricção é o ato de tocar a melodia do período barroco, *a capella*, sobre base de percussão que executa padrão rítmico do folclore mineiro (exemplo musical 16<sup>46</sup>).

Sax Soprano

Contra-tempo

Bateria

Aro (Rim shot)

Surdo (low tom)

6

12

etc

Exemplo musical 16 - *Invenção n° 1 / Barra-Ponto*.

<sup>46</sup> Optamos pelo compasso 2/4, em vez do original 4/4, ao transcrever a *Invenção*, para a adaptá-la ao padrão rítmico da folia.





Os grupos folclóricos passavam na porta de sua casa durante a infância (ORNELAS, 2013). Esta faixa une a influência do folclore mineiro às reminiscências de seu estudo clássico, no final de sua adolescência.

#### 2.3.4.7 Fricção jazz x música brasileira

No início dos anos 1960, Ornelas conheceu o *jazz*. Suas descobertas iniciais foram Benny Goodman (1909-1986) na clarineta e John Coltrane no saxofone tenor. Nesse período, passou um ano “tirando de ouvido” todas as músicas do disco *The Prophet* (1968) de Monk. Mais tarde, dissecou o principal LP de Coltrane: *Giant Steps* (1960). Como muitos saxofonistas de sua geração, Ornelas não escapou da influência desse gigante do *jazz*, cuja herança é sentida até hoje. Já fez *shows* inteiramente dedicados à obra de Coltrane. Paradoxalmente, não deixa essa admiração influenciar nem sua composição e nem sua improvisação. Ornelas separa em mundos estanques o *jazz*, sua música autoral e seu fraseado saxofonístico. A percepção clara dessa cisão é confirmada na afirmação de Nivaldo:

Sistematicamente eu procurei fugir da linguagem do *jazz* mesmo, proposital. Quando vinha alguma ideia [*jazz*] não isso eu não quero. *Jazz*, quando eu falo *jazz*, é *jazz* americano, sabe? Coltrane, Miles Davis. [...] Eu nunca quis misturar muito. Poderia ter feito... Mas não é o caso, fica *fusion*, e eu não gosto disso. Eu não gosto desta linguagem *fusion*. Eu gosto do *jazz*, eu ouço Miles Davis, assim, “pô”, é real. Aí você pega aqueles guitarristas de Los Angeles, não é uma coisa nem outra... O “cara” quer ser comercial, mas quer ser [*sic*] um pé no *jazz* e um pé no comércio. Não é assim que funciona. Picasso, quando ele pinta, ele pinta mesmo. (ORNELAS, em entrevista concedida em 08/05/2013).

Nivaldo nitidamente separa a música comercial da música artística. Aqui não há fricção. No âmbito da música artística, também separa o *jazz* de sua música autoral, já que, apesar de sua admiração pelo *jazz*, para ele não fazia sentido compor música artística, visando uma carreira discográfica, que não fosse autóctone e original. Entretanto, mesmo com essa lucidez, podemos dizer que a fricção *jazz* x música brasileira pode ocorrer em maior ou menor

grau e em diferentes fases de sua carreira, seja na sofisticação de alguns acordes, seja na formação instrumental escolhida, como com o uso da *big band*.

Esse interesse pelo *jazz* era compartilhado pelos músicos mineiros de sua geração, que fundaram o primeiro clube de *jazz* de Belo Horizonte, o *Bar Boate Berimbau*. Muitos deles, futuros integrantes do movimento musical *Clube da Esquina*, que eclodiu um pouco depois. Entre eles, além de Nivaldo estavam Wagner Tiso, Milton Nascimento, Toninho Horta e outros, que friccionavam o *jazz* com a música brasileira.

#### 2.3.4.8 Fricção rock x MPB

Desde 1973, Ornelas participa do grupo de acompanhamento de Milton Nascimento, o *Som Imaginário*. O grupo, formado em 1969, foi fundado por Wagner Tiso (piano e órgão), Robertinho Silva (bateria), Luiz Alves (baixo), Tavito (vocalis e violão) e Zé Rodrix (vocalis e teclados) e teve vida própria após se desligar de Milton. Nivaldo entra no grupo em 1973, no terceiro álbum, *A Matança do Porco*. O conjunto seguiu trabalhando até 1976. Em 2012, o *Som Imaginário* retornou com a formação original, com *shows* em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

Com Milton, o grupo realizou o importante concerto/LP *Milagre dos Peixes* e a faixa de abertura inclui a música *Xá Mate* de Nivaldo Ornelas.

O *Som Imaginário* tem orientação claramente progressiva, típica dos anos 1970 e fricciona na relação *rock* x música brasileira. A questão da inserção da guitarra elétrica na MPB, oriunda da música jovem anglo-americana, gerou polêmicas e foi bastante discutida nos anos 1960/1970. A influência deste período pode ser observada em algumas músicas da produção de Ornelas, como *Rock Novo* do LP *A Colheita do Trigo* (1990), exemplo musical

The image shows a musical score for a piece titled 'Rock Novo'. The score is arranged in six staves, each labeled with an instrument: T. Sax. (Tenor Saxophone), Flgtn. (Flute), Pno. (Piano), Synth. (Synthesizer), Bass, and D. S. (Drum Set). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The T. Sax. and Flgtn. parts feature melodic lines with slurs. The Pno. part consists of chords and arpeggiated figures. The Synth. part has a few sustained notes. The Bass part provides a steady accompaniment. The D. S. part shows a complex drum pattern with various rhythms and accents.

Exemplo musical 17 - *Rock Novo*, Transcrição de FABRIS (2010, p. 200).



#### 2.3.4.9 Fricção big band x música autoral brasileira

A formação da *big band*, com 5 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones, piano, baixo, bateria e percussão) é um formato tradicional de um período do *jazz* norte-americano conhecido como *Big Band Era*. Sua fase áurea foi durante as décadas de 1940 e 1950. Podemos mencionar as orquestras de Duke Ellington (1899-1974), Count Basie (1904-1984), Glenn Miller (1904-1944), Tommy Dorsey (1905-1956) e Woody Herman (1913-1987) como seus expoentes. Naquela época, o *jazz* era um gênero muito popular, voltado para a dança. Mais tarde, a *big band* foi ressignificada como *música artística* (*art form*), para audição em formato de concerto, com arranjos complexos e sofisticados, como por exemplo, na orquestra de Gil Evans (1912-1988) e, posteriormente, com sua discípula Maria Schneider (1960-).

Em seu disco, *Jazz Mineiro Orquestra* (2012), Ornelas fricciona ao fazer, pela primeira vez, um CD inteiro com a formação tradicional de *big band*. Antes, Nivaldo já tinha feito incursões nessa área no CD *Paisagens do Rio* (2006), da *UFRJazz Ensemble*. No CD *Jazz Mineiro Orquestra*, Ornelas se apropria da sonoridade *big band* para executar seus arranjos de sua música autoral, e inclui padrões rítmicos folclóricos mineiros na seção rítmica, singularizando assim a sua proposta.

A fricção de formação instrumental ocorre quando uma formação característica de um gênero é utilizada para execução de outro. Isso quebra a expectativa do público já habituado a ouvir determinado gênero associado à uma formação instrumental tradicionalmente convencionada para este gênero. Esse fato já ocorreu em outras *big bands* brasileiras, como a *Orquestra Tabajara* de Severino Araújo, a *Orquestra do Maestro Cipó* e a do *Maestro Carioca*, que se apropriaram da formação da *big band* e acrescentaram elementos brasileiros ao usar a percussão e gêneros nativos nos seus discos e bailes. Ornelas fricciona ao utilizar a sonoridade da *big band*, típica do *jazz*, na sua música autoral, que inclui o uso de padrões rítmicos do folclore mineiro.

#### 2.3.4.10 Fricção MPB e música autoral x formação sinfônica

Como já vimos, hoje acontecem regularmente concertos de orquestras sinfônicas com artistas de música popular e suas composições. No passado, um corpo sinfônico que executasse arranjos de obras de música popular era menos frequente e causava fricção, o que ainda pode ocorrer nos dias de hoje.

Formações instrumentais executando gêneros dissociados desta formação, causam fricção. No caso, temos músicas e arranjos de Ornelas executados por orquestra e/ou banda sinfônica, cuja sonoridade está associada à música erudita, como no LP *Concerto Planeta Terra* de 1989 e no DVD *Série Brasil / Holanda* de 2016. As seções 2.3.4.9 e 2.3.4.10 podem ser classificadas na lista de Moore (2012) como fricção textural.

No próximo capítulo, traçamos a trajetória de Ornelas. Nele, poderemos ver as origens das fricções descritas até aqui. O folclore mineiro vivenciado em sua infância, o estudo inicial da clarineta erudita, os bailes, a descoberta do *jazz*, o *Clube da Esquina* e a mudança para o Rio de Janeiro com seu eferescente ambiente musical. Todos estes elementos integram sua composição e confluem em sua discografia autoral.

### 3 TRAJETÓRIA DE NIVALDO ORNELAS

Traçaremos uma breve trajetória de Ornelas para contextualizar o compositor e sua obra no ambiente musical brasileiro. De forma sucinta, mostraremos o caminho percorrido pelo músico, de Belo Horizonte ao Rio de Janeiro, de acompanhante a solista. Também faremos o inventário de sua discografia autoral.

A principal fonte dessa investigação foi o próprio compositor. Foram feitas quatro entrevistas semiestruturadas com Nivaldo. Recorremos também a algumas entrevistas concedidas por Ornelas a jornais e TV, disponíveis na internet (ver nas referências bibliográficas), e também a alguns trabalhos acadêmicos (FIGUEIREDO, 2005), com destaque para a tese de doutorado de Fabris (2010).

Nascido em 22 de Abril de 1941, em Belo Horizonte, no hoje bairro Nova Suíça (*sic*), conviveu com a música desde cedo, já que seus pais, Alcides Ornelas e Ester de Lima de Ornelas, eram músicos amadores e, segundo Nivaldo, os verdadeiros artistas da família. Com a ausência da televisão, os saraus caseiros eram constantes e os gêneros mais tocados eram a modinha, o choro, a moda de viola e a valsa. Portanto, sua infância foi cercada de ambiente musical, como ele nos informa:

Meu avô era puri, como se dizia na época (negro com feições de índio). Era excelente músico e os filhos cantavam e tocavam violão. Minha mãe, atualmente com 90 anos, ainda canta muito bem. Ela tem um timbre raro, e canta com o coração. Meu pai tocava violão de 7 cordas e era muito bom em harmonia. Eles tinham um grupo de seresta chamado “*Revivendo o Passado*” que durou até 1998. Meu irmão Cid Ornelas também é músico profissional. Ele toca violoncelo e canta. Minha irmã Sandra canta e toca acordeon, mas não é profissional. Ela é médica.” (MÚSICOS DO BRASIL, 2013).

Sua iniciação musical se deu na Escola de Formação Musical, fruto do projeto de canto orfeônico de Villa-Lobos. A partir de 1962, estudou clarineta no Conservatório Mineiro de Música com Ney Perella. Nesse período de estudo da música clássica, chegou a pensar em seguir a carreira de músico erudito. Aos dezesseis anos, já tocava em uma orquestra sinfônica jovem. Posteriormente, nos anos 1970, teve aulas informais com o compositor belga, radicado em Belo Horizonte, Arthur Bosmans<sup>47</sup> (1908-1991). Nivaldo dá muita importância a essas aulas, creditando a elas o desenvolvimento de sua escrita pianística.

---

<sup>47</sup> Músico autodidata, aos 18 anos ingressou na Marinha Belga, viajou pelo mundo e já compunha à bordo. Na Exposição Mundial de Bruxelas de 1935 foi incluído um Festival Arthur Bosmans, com suas obras sinfônicas. A invasão alemã na Segunda Guerra o fez voltar à marinha belga, evacuando tropas no Canal da Mancha. Em 1940, como refugiado, chegou em Lisboa, onde encontrou Darius Milhaud em rota de fuga para os Estados Unidos. Este lhe conseguiu um visto para o Brasil. No Rio de Janeiro, conheceu Villa-Lobos, que o ajudou em sua adaptação no cenário musical do país. Em 1944, tornou-se diretor artístico e o primeiro regente da Sinfônica

A música folclórica era parte de seu cotidiano, pois as Folias e Congados ocorriam com frequência em seu bairro. A música sacra da Igreja também era onipresente em sua vizinhança. Esses elementos musicais de sua infância foram muito importantes para a sua formação e conseqüentemente para o resultado sonoro de suas composições.

No início dos anos 1960, paralelamente ao estudo da música erudita, a música popular começou a entrar na sua vida profissional. Ornelas já se apresentava em bailes com o grupo de Célio Balona (1938-), um dos principais de Belo Horizonte. Muitos músicos passaram por esse grupo, inclusive Milton Nascimento, como *crooner*. Balona incentivou Nivaldo a tocar o saxofone tenor, adequado ao repertório da época, como o bolero e o samba-canção. A descoberta do *jazz* o estimulou no estudo do saxofone, que se tornaria o seu principal instrumento. No *jazz*, suas descobertas iniciais foram Benny Goodman (1909-1986) e John Coltrane, tocando clarinete e saxofone tenor, respectivamente. Ornelas nos narra que

[o] primeiro disco de *jazz* que ouvi foi de John Coltrane. A música "*Ruby my Dear*", do disco *The Prophet*<sup>48</sup> do Thelonius Monk me despertou o interesse pelo saxofone, que foi uma coisa definitiva. Coltrane foi a minha grande influência, junto com Miles Davis, Monk, além de Ravel, Debussy e Richard Wagner (JORDÃO, apud BR-INSTRUMENTAL, 2008).

Neste período inicial Nivaldo “tirava de ouvido” solos de seus jazzistas prediletos como Coltrane e também gravava de forma caseira, em fita cassete, o acompanhamento com violão e metrônomo de músicas que escolhia, criando seu próprio *playback* para estudo. Assim, a seu modo, realizava a prática do estudo jazzístico, em que a transcrição de solos é muito importante, antecipando os livros de estudo da improvisação com *play-a-long*<sup>49</sup> de Aebersold. Nivaldo credita esses procedimentos como saídas à solidão do pioneirismo no estudo do saxofone em Belo Horizonte, como nos conta:

[eu] era o único saxofonista da minha geração, não tinha outro. Vocês hoje convivem, combinam, conversam. Aqui não tinha. Deveria ter, mas eu não conhecia, eu não vi. Eu era o único cara que tocava saxofone. Não tinha instrumentista de sopro em Belo Horizonte, querendo fazer isso<sup>50</sup>. Tirando o *Figo Seco*, que apareceu e foi embora... (AMARAL, 2013, p. 292 e 293).

---

de Minas Gerais. Foi professor de composição e regência na Universidade de Belo Horizonte, onde cofundou a orquestra sinfônica (DEWILDE; FOCQUAERT, 2013).

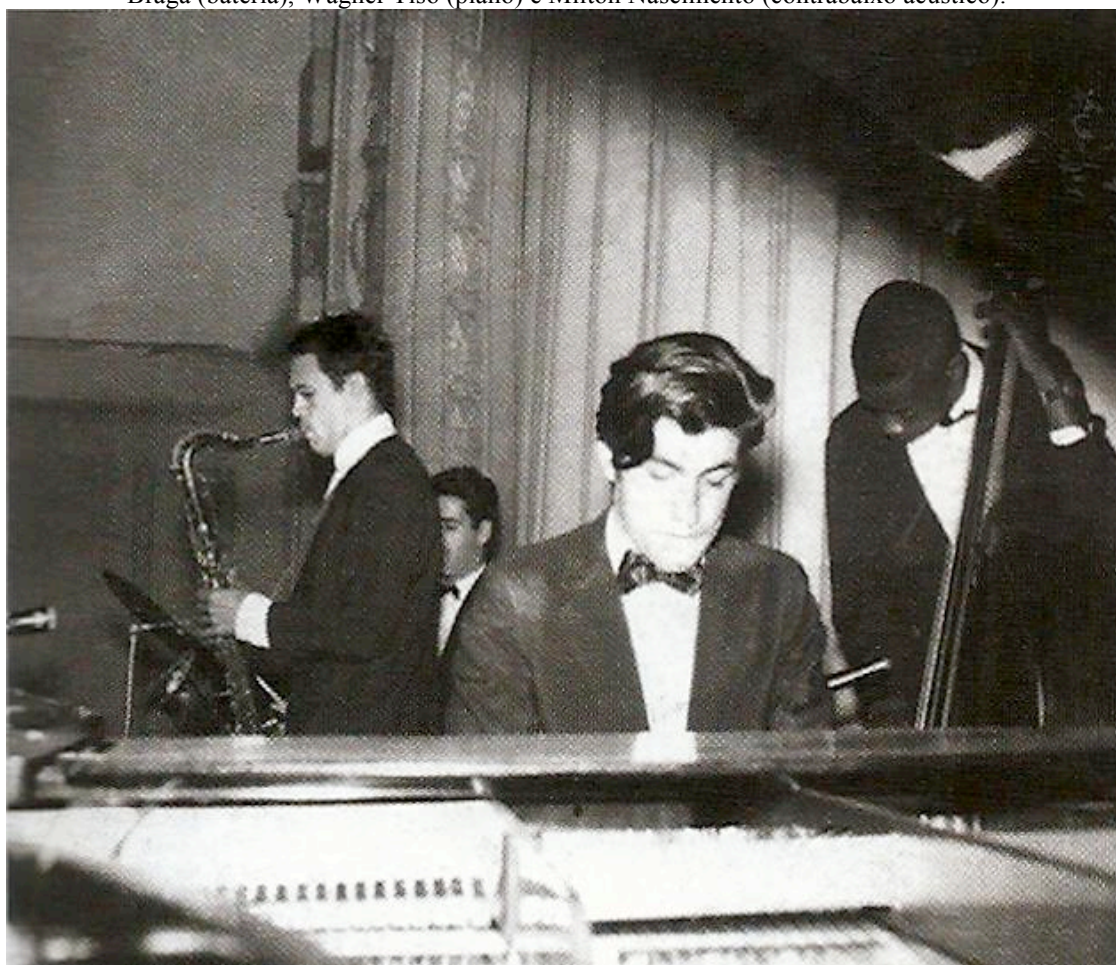
<sup>48</sup> Observamos que a música *Ruby my Dear* (Monk) é a faixa de abertura do LP *Thelonius Monk with John Coltrane*, lançado em 1961.

<sup>49</sup> A série educacional de estudo do *jazz Play-A-Long* foi criada em 1967 por James Aebersold (1939-) e é composta de “bases” pré gravadas, geralmente com piano, baixo e bateria. A série se iniciou no formato de fita cassete, seguindo para os formatos LP, CD e, mais recentemente, em formato digital (*download*). Os cadernos de partitura vêm com as melodias e cifras nas transposições C, Bb, Eb, nas claves de sol e de fá. Já possui 126 títulos editados (AEBERSOLD, 2017).

<sup>50</sup> Ornelas se referia a instrumentistas de sopro com orientação estética voltada à música instrumental.

Em 1964, fundou o primeiro clube de *jazz* de Belo Horizonte, o *Bar Boate Berimbau*, no *Edifício Maletta*, juntamente com outros parceiros, como o pianista Helvius Vilela, o baterista Pascoal Meireles, o baixista Ildeu Lino Soares e o supervisor geral Antônio Moraes (AMARAL, 2005, p. 275). O clube foi inaugurado na noite do golpe militar, em 31 de março de 1964. Naquele palco, aconteceram os primeiros experimentos de Nivaldo e de sua geração no *jazz*, na bossa, no *samba-jazz* e com composições próprias. O clube foi sucesso artístico e fracasso financeiro. Durou apenas um ano. O *Berimbau Trio* se apresentava regularmente no clube. Era composto por Wagner Tiso (piano), Paulo Braga (bateria) e Milton Nascimento, que tinha de atuar como baixista porque, segundo Nivaldo, no *Bar Boate Berimbau* só era permitido música instrumental. Com a participação de Ornelas, frequentemente o grupo se transformava em *Berimbau Quarteto* (ORNELAS, 2015), mostrado na figura 3, em apresentação no Automóvel Clube de Belo Horizonte.

Figura 3 - Berimbau Quarteto. Da esquerda para a direita: Nivaldo Ornelas (saxofone tenor), Paulo Braga (bateria), Wagner Tiso (piano) e Milton Nascimento (contrabaixo acústico).



Fonte: (BORGES, 2012, p. 53).

Em 1965, aconteceu no Clube da Aeronáutica, na cidade do Rio de Janeiro, o 1º Festival de Música Popular de Minas Gerais (apelidado, pelos músicos mineiros, de “Festival da Fome”). Marcio Borges, parceiro de Milton Nascimento, dedica um capítulo de seu livro (BORGES, 2011) a esse evento, já que esse festival foi um divisor de águas para esse grupo de músicos. Segundo Borges, viajando no ônibus estavam aproximadamente trinta músicos, o embrião do *Clube da Esquina*. Por causa da desorganização do promotor do evento e da falta de divulgação, nenhum ingresso foi vendido. A realização do *show* só foi mantida porque os músicos convidaram “uns 20 cadetes” como plateia (BORGES, 2011, p. 109). A viagem só não foi um fracasso completo porque, no dia seguinte, houve o convite para a gravação do LP *Expansão* pela gravadora *Musidisc*, com um arranjo de Nivaldo (ORNELAS; ARAÚJO, 2013). Alguns músicos mineiros desta excursão ficaram no Rio, mas Nivaldo voltou à sua cidade. Seu próximo projeto foi o *Quarteto Contemporâneo*, em 1967, ao lado do pianista Jairo Moura, do baterista Paulinho Braga e do contrabaixista Tibério Cesar. O grupo seguia a linha *free jazz*<sup>51</sup>, usada por Nivaldo durante parte de sua carreira. Segundo Ornelas, apesar deste grupo não ter gravado nenhum disco, plantou sementes que, no desenrolar de sua carreira, frutificaram em suas passagens pelos grupos de Hermeto Pascoal e de Gismonti, que foram importantes influências para suas experimentações.

A necessidade da sobrevivência fez Nivaldo trabalhar por um tempo como bancário, o que não lhe agradava. A saída encontrada por ele foi a mesma de muitos outros: buscar os grandes centros artísticos e econômicos do país.

Em 1971, Nivaldo foi convidado por Paulo Moura a integrar sua *Banda Jovem*<sup>52</sup>, que estava sendo remodelada (ORNELAS, 2015). Esse convite o impulsionou a se mudar para o Rio de Janeiro e encontrar na cidade outros músicos mineiros de sua geração. No ano seguinte, a convite de Hermeto Pascoal, que já reconhecia seu talento, passou uma temporada em São Paulo, em seu grupo.

Nos anos 1970, era comum o êxodo de artistas de todas as partes do Brasil para o Rio de Janeiro, polo cultural que sediava diversas gravadoras multinacionais e seus estúdios de gravação. O Rio tinha vivido a explosão da bossa nova e a efervescência do *Beco das Garrafas*. Já São Paulo foi palco dos primeiros festivais da canção, onde foi revelada uma

---

<sup>51</sup> Corrente do *jazz* difundida por Ornette Coleman (1930-2015), Cecil Taylor (1929-) - e também adotada por Coltrane em sua fase final - na qual a improvisação, muitas vezes coletiva, é totalmente livre e não necessariamente ligada à progressão de acordes. O LP *Free Jazz*, lançado em Setembro de 1961, de Ornette Coleman, é considerado a pedra fundamental deste movimento. Nele, dois quartetos separados nos canais stereo, improvisam simultaneamente.

<sup>52</sup> Essa banda contava com outros destaques, como Marcio Montarroyos, Claudio Roditi, Pascoal Meireles e Osmar Milito.



nova geração de compositores da MPB. Essas capitais também eram sedes das primeiras emissoras de TV do Brasil. A mudança para o Rio de Janeiro colocava Ornelas num auspicioso mercado de trabalho musical.

Conhecer o ambiente da música profissional do Rio de Janeiro e São Paulo e ouvir outros saxofonistas despertou em Ornelas a necessidade de aprofundar o estudo do instrumento. Voltou então a Belo Horizonte, onde passou por um período de reclusão que, segundo ele, foi necessário para que pudesse alcançar o nível técnico que o permitisse competir nos grandes centros. Lá, reencontrou Milton Nascimento, já conhecido nacionalmente por *Travessia*<sup>53</sup>, que o convidou a integrar sua banda, *O Som Imaginário*<sup>54</sup>. Aceitando, ele voltou ao Rio e participou da gravação do importante LP *Milagre dos Peixes*, em 1973, com apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal de São Paulo, com o grupo e orquestra sinfônica.

Nesse período, paralelamente às apresentações com Milton Nascimento, Ornelas começou a ser convidado para gravar solos de saxofone soprano e tenor em discos de cantores de MPB. Outro importante momento foi sua participação no grupo de Egberto Gismonti, a primeira formação do Academia de Danças, juntamente com Robertinho Silva (bateria) e Luiz Alves (baixo). Ornelas excursionou pela Europa com o grupo e gravou os discos *Academia de Danças* (EMI-Odeon, 1974) e *Corações Futuristas* (EMI-Odeon, 1976).

Destacamos, ainda nessa produtiva década, o período que Nivaldo passou nos EUA com Airto Moreira e Flora Purim, em 1978, e seus antológicos solos no *show* de Hermeto Pascoal no Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, em 1979, gravado no disco *Hermeto Pascoal Ao Vivo – Montreux Jazz* (WEA, 1979).

Pelo grande volume, não é possível contabilizar os *shows* e gravações realizadas por Nivaldo. Alguns improvisos gravados ficaram então cristalizados e podem ser transcritos, estudados e analisados. Para Ornelas, muito se perdeu pois, segundo ele, “[a]s grandes coisas não foram gravadas, Chico!” (AMARAL, 2013, p. 292). Mesmo sem abandonar os palcos e os estúdios, com o passar do tempo, Nivaldo se dedica cada vez mais a compor. A efemeridade do *show* paulatinamente é substituída pela perenidade da composição. Portanto,

---

<sup>53</sup> Em 1967, três músicas de Nascimento (*Travessia*, *Morro Velho e Maria*, *minha Fé*) foram classificadas no II FIC (*Festival Internacional da Canção*), na iniciante TV Globo. “*Travessia*, defendida por Elis Regina, foi um dos maiores sucessos do ano, ficando em 2º lugar” (Napolitano, 2001 p. 178). Foi um sucesso retumbante que marcou o início de seu reconhecimento nacional.

<sup>54</sup> O grupo foi formado em 1969 e teve vida própria após a fase de acompanhamento de Milton Nascimento. Fundado por Wagner Tiso (piano e órgão), Robertinho Silva (bateria), Luiz Alves (baixo), Tavito (vocalis e violão) e Zé Rodrix (vocalis e teclados). Frederica (guitarra) entra em 1971 e Nivaldo Ornelas em 1973 no terceiro álbum, *A Matança do Porco*. O grupo seguiu trabalhando até 1976. Em 2012, os membros da formação original se reencontram, com *shows* em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

indiferente ao resultado comercial, independente de vendagem de discos, Nivaldo foi construindo sua carreira solo. No Quadro 5, estão listados seus trabalhos autorais em LPs/CDs e DVDs lançados<sup>55</sup>.

Quadro 5 - Discografia de Nivaldo Ornelas.

ANO	LP/CD	DVD
1978	Portal dos Anjos	
1982	À tarde	
1983	Viagem através de um sonho	
1984	Som e Fantasia (com Marcos Rezende)	
1990	Colheita do Trigo	
1998	Arredores	
1999	Reciclagem ao vivo	
2005	Viagem em Direção ao Oco do Toco	
2009	Fogo e Ouro	
2011		Nivaldo Ornelas Ao Vivo
2012	Jazz Mineiro Orquestra	
2016		Série Brasil / Holanda

Fonte: O autor (2017).

O primeiro LP solo autoral de Ornelas foi lançado em 1978, em uma gravadora multinacional de grande porte, a Phillips. Pela listagem, é possível observar que foi mantida uma média de três lançamentos por década, fato de relevância, levando-se em conta a oscilante falta de mercado para música instrumental e também por serem registros com viés autoral e não de intérprete. Nivaldo classifica sua obra autoral em duas trilogias<sup>56</sup> (Quadro 6). A nosso ver as trilogias são a essência de sua obra.

Quadro 6 - Trilogias.

Primeira Trilogia	Anos
Portal dos Anjos	1978
À tarde	1982
Colheita do Trigo	1990
Segunda Trilogia	
Arredores	1998
Fogo e Ouro	2009
Jazz Mineiro Orquestra	2012

Fonte: FABRIS (2010).

Os álbuns de cada trilogia estão conectados, podendo ser vistos tanto como um único trabalho como três discos independentes. No caso de Ornelas, os LPs/CDs são o resultado do

<sup>55</sup> Ao leitor interessado em aprofundar o estudo dessa parte da produção de Ornelas, recomendamos o trabalho de Fabris (2010).

<sup>56</sup> A segunda trilogia foi completada após o trabalho de Fabris (2010) com o CD *Jazz Mineiro Orquestra* (2012).

trabalho iniciado em 1978 (primeira trilogia) e terminado em 2012 (segunda trilogia), dando unidade sonora à sua obra, como ele nos relata:

A trilogia é um painel sonoro da minha infância e adolescência em Belo Horizonte, Minas Gerais. Impressões que ficaram gravadas definitivamente e viraram músicas. Coincidentemente, alguns artistas que participaram do trabalho – como Helvius Vilela, Wagner Tiso, Paulo Braga e Jamil Joanes– são desse tempo e, como eu, vivenciaram aquela época tão rica de um outro Brasil (FABRIS, 2010, p. 30 e 31).

Em alguns discos a sacralidade está assumidamente presente, fruto do ambiente vivido pelo compositor durante sua infância. No bairro de Nova Suíssa, era “convento por todo lado, era muita música religiosa, muita quermesse, aquelas barraquinhas, aquela coisa, aquilo tinha som próprio, aquele som de música infantil” (BHNews, 2012). Isso está explicitado no livreto da reedição em CD do LP “*Nova Suíssa sábado à tarde*” (1982), quando Ornelas fala de sua composição *Lascívia*:

É curioso falar de *Lascívia* com um som pastoral, religioso mesmo. Mas isso me lembra os garotos da missa da manhã. Muita religiosidade, mas nós sentíamos uma sensualidade no ar, no perfume das mulheres. Tudo muito velado (ORNELAS, 2007, p. 9).

No Quadro 7, listamos as músicas da discografia de Ornelas que fazem uso da voz, sempre como instrumento, sem letras.

Quadro 7 - Músicas com vocal na discografia de Ornelas.

CD	Música
À Tarde	Nova Suíssa/Sábado à Tarde
	Lascívia
Viagem Através de um Sonho	João Rosa
	Antílope
	Oh-Vó
Arredores	Celeste Império
	São Domingos do Congado
	Bonde Amarelo II
Ao Vivo	Canto da Montanha
	Imagens da Lua
Fogo e Ouro	Nova Lima Inglesa
	Maracaju

Fonte: O autor (2017).

As músicas contemplativas *Conversa Inicial* e *Viagem em Direção ao Sol* não têm vocal, mas a atmosfera criada é a mesma das músicas listadas acima.

Em seu CD *Jazz Mineiro Orquestra* de 2012, o *Jazz* do título deve-se mais à formação instrumental do que ao gênero musical propriamente dito, já que foi a primeira vez que

Ornelas escreveu um CD inteiro com a formação da *big band* completa. Nele, segundo o próprio Nivaldo, existe a busca de obter uma sonoridade instrumental mineira, mediada pela formação oriunda dos EUA (BHNEWS, 2012), hoje disseminada em muitos países. Esta sonoridade mineira é caracterizada pelo uso, na base percussiva, de padrões do folclore como congado, folia de reis e também pela sofisticação harmônica e melódica, que, pode-se dizer, é um elemento comum aos participantes do *Clube da Esquina*.

Já é senso comum assumir o *jazz* como uma forma de tocar, cada vez mais livre e abrangente, e não necessariamente como gênero musical, ou como o padrão (*pattern*) típico do *swing*<sup>57</sup> dos anos 1940. Em nenhuma das 10 faixas do CD *Jazz Mineiro Orquestra* se ouve o padrão rítmico do *swing*, mas sim os padrões característicos de gêneros oriundos de Minas Gerais. O *jazz*, no caso, é associado aos arranjos e harmonias sofisticadas, juntamente com o espaço para improvisação.

Em seus 10 LPs/CDs, foram gravadas 102 faixas, 65 de autoria de Nivaldo e mais 16 faixas com um parceiro, perfazendo o total de 81 músicas próprias, o que representa 79,41 % de sua produção. Completando a lista, 16 músicas (15,68%) são composições autorais de amigos e/ou familiares e as 5 restantes (4,9%) são hinos, folclore ou domínio popular. Se contabilizarmos apenas as duas trilogias, os números evidenciam o perfil autoral de sua discografia (Tabela 1).

Tabela 1 - Inventário de músicas gravadas nas duas trilogias.

Total de faixas	59
Total de composições de Nivaldo Ornelas	52 (88,13%)
Composições somente de Nivaldo Ornelas	46
Composições de Nivaldo Ornelas com mais um parceiro	6
Composições de outros	6 (10,17%)
Domínio popular	1 (1,70%)

Fonte: O autor (2017).

Na difícil tarefa de almejar uma carreira solo no Brasil, como saxofonista com vertente de música autoral, encontram-se, entre seus predecessores, poucos músicos com viés semelhante. Podemos mencionar Victor Assis Brasil, que, em sua curta vida (36 anos), produziu sete discos de carreira incluindo o *Ao vivo* de 1974, totalizando 44 faixas, sendo 20 de sua lavra (45,45%) (ASSIS BRASIL, 2013); e Paulo Moura que, em seus 41 LPs/CDs gravou ao menos 21 composições próprias (incluindo músicas com parceiros) (MOURA, 2013).

<sup>57</sup> Aqui com a conotação temporal da *swing* era, dos anos 1940.

Ornelas também lançou discos enfatizando seu lado de intérprete, tal como Victor Assis Brasil fez no LP *Toca Antonio Carlos Jobim* (Quartin, 1970) e Paulo Moura fez no LP *Interpreta Radamés Gnattali* (Continental/Warner, 1959). Assim, não contabilizamos na discografia autoral de Nivaldo, alguns projetos como *As Canções de Milton Nascimento* com Ricardo Leão (1995), ou o álbum *Aquarelas - A Música de Ary Barroso* (1996), com Juarez Moreira.

Nivaldo, durante sua carreira, não fez a tradicional trajetória de acompanhamento de cantores, comum à uma grande parte dos instrumentistas e usual para a subsistência desses. O saxofonista conscientemente buscou o caminho da música instrumental, com exceção do período em que trabalhou com Milton Nascimento.

Fazendo um inventário atualizado, somamos 14 lançamentos que contam com o nome de Ornelas na capa, incluindo o LP *Concerto Planeta Terra*, de 1989, projeto coletivo com Nelson Ayres, Marcio Montarroyos e Toninho Horta, no qual cada um apresentou uma composição original, acompanhados de banda e da Orquestra Sinfônica de Campinas. Desses projetos, dois foram realizados em grande gravadora multinacional, cinco foram projetos patrocinados e sete foram lançados por gravadora independente. Entendemos, por *independente*, as formas alternativas de lançamento no mercado que não as grandes gravadoras (*majors*), incluindo pequenos selos, como o do próprio Nivaldo.

A música instrumental viveu seu melhor período nos anos 1980, tanto em relação à venda de discos quanto na oferta de casas noturnas e teatros para apresentações, tendo como recorte geográfico as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Mesmo não inseridos na grande mídia e esquemas de divulgação, os discos de Nivaldo foram premiados e sempre se pagaram. Seu segundo LP, *À Tarde* (1982), chegou a vender 10.000 cópias e seu terceiro lançamento, *Viagem através de um Sonho*, de 1984, vendeu mais de 15.000 cópias (FABRIS, 2010, p. 29). Mesmo com a derrocada da estrutura das grandes gravadoras multinacionais, depois de uma série de fatores ocorridos após o surgimento da internet, Nivaldo segue produzindo. Não é a intenção deste trabalho fazer análise das causas e consequências da transformação do mercado fonográfico. A música instrumental que tratamos neste trabalho, à margem dos modismos, também foi afetada por tais mudanças, mas não tanto quanto a música de massa. Usando novas tecnologias, divulgação virtual e estando inserida nos editais culturais públicos e/ou privados - o mecenato de nossos dias - essa música instrumental, na qual Ornelas se insere, sobrevive.

#### 4 DA INTERPRETAÇÃO

Dentre os vários fatores que compõem o espectro do fazer musical, a interpretação é um dos que mais cria interesse, seja nos músicos, pela necessidade de concatenar um pensamento anterior a uma execução, seja nos ouvintes, por lhes suscitar o desejo de fruir uma obra conhecida com outra interpretação, o que os leva à sala de concerto ou a buscar novas gravações. O intérprete é o agente transmissor da criação do compositor ao receptor. Ele transforma em sons as ideias musicais grafadas pelo compositor ou arranjador. Não é um transmissor estático, mas sim, um agente colaborativo portanto, o resultado final da obra musical tem um certo percentual de variação. Encontra-se paralelo nas artes dramáticas, já que o texto teatral necessita do diretor (maestro) e dos atores (intérpretes/músicos). Cada montagem, cada apresentação também tem suas variantes, sua interpretação. Consequentemente, o texto teatral pode ser considerado uma “partitura”, a ser interpretada e recriada pelos atores, como um concerto que acontece de forma única, uma arte evanescente. Este processo é dinâmico, passível de múltiplas interpretações e mutações.

Nos séculos XVIII e XIX, o compositor, muitas vezes, era o intérprete de sua criação, como Beethoven, Chopin e Liszt. Mais tarde surge o intérprete profissional, ou seja, aquele que se especializou em transmitir a obra de outrem. O *performer* virtuoso era o “herói” das salas de concerto.

Como os termos intérprete, executante e *performer* serão muitas vezes utilizados neste capítulo/tese, é importante buscar suas definições. Segundo Kuehn (2012), ainda impera uma certa confusão e estes termos ora são usados como sinônimos, ora com diferentes sentidos. Em sua pesquisa, esse autor, embasado em textos de Wagner, Schenker, Schoenberg (que evitava a palavra intérprete e preferia executante, algo mais preciso) e Adorno, buscou a etimologia das expressões e alertou que a tradução dos termos em alemão *Vortragslehre* e *Aufführungslehre* para a expressão em inglês *performance* ampliou e diversificou demasiadamente o seu sentido original. Kuehn propõe então o uso do conceito de Schenker e Adorno: reprodução musical. Descrevemos, de forma sucinta, o trinômio proposto por Kuehn:

- Reprodução musical: realização de uma composição musical baseada na sua partitura (texto). Como este texto é insuficiente, a cada nova realização a música é “atualizada”. A reprodução musical abarca:
- A) Interpretação: “[...] leitura singular de uma composição com base em seu registro [partitura] que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma

a ‘imagem do som’” (Kuehn, 2012, p. 16). A interpretação pressupõe um entendimento/estudo prévio de todos os elementos que compõem a realização da música.

- B) *Performance*: está relacionada ao aqui e agora (*hic et nunc*) do palco, que inclui o gestual, a corporalidade e todos os elementos extramusicais da reprodução musical.

Kuehn observa que esta teoria se aplica ao repertório canônico da música erudita ocidental.

No prefácio de seu livro *Harmonia Funcional*, Koellreutter explicita o papel do intérprete afirmando que

Tornar inteligível o texto musical a ser executado é o primeiro dever do intérprete, facilitando dessa maneira ao ouvinte a compreensão do mesmo. Tornar inteligível o texto musical, entretanto, significa fraseá-lo, articulá-lo e “declamá-lo” de acordo com o sentido musical das concatenações sintáticas dos sons, do contraponto e da harmonia, conscientizando modulações, todas as espécies de cadências, a preparação dos pontos culminantes, trechos e períodos de tensão e afrouxamento, assim como todos os outros elementos expressivos da composição (KOELLREUTTER, 1986, p. 5).

A inclusão deste único parágrafo, sobre a interpretação, no prefácio de seu livro que trata de harmonia funcional, evidencia a importância que o autor dá ao assunto e a preocupação de que o intérprete esteja consciente dos elementos necessários à inteligibilidade do texto musical do compositor.

O autor deixa claro sua visão da necessidade de uma análise prévia da música pelo executante, para o sucesso de uma apresentação artística consciente. Note-se que Koellreutter usa o termo “declamar” a música. A analogia da linguagem falada é muito usada pelos professores como ferramenta de auxílio à transmissão da compreensão do fraseado musical.

Escrever sobre interpretação é uma tarefa tão árdua quanto o processo de seu aprendizado. Na iniciação musical, seja na mais tenra idade ou nas mais tardias, após o domínio dos rudimentos básicos da música, como emissão de boa sonoridade, leitura musical e razoável domínio técnico do instrumento, começamos a emitir notas como sucessões de alturas. Só com o amadurecimento do estudante, o pensamento musical escrito e proposto pelo compositor, a fraseologia e toda a sintaxe musical, suas nuances, possibilidades e variantes começam, talvez, a ser captados por ele. No início, somos repetidores de notas e ritmos. Para embasar essa ideia, transcrevemos a seguir os primeiros quatro, numa escala gradativa de oito, critérios de avaliação da composição derivados da Teoria Espiral do

educador musical Keith Swanwick. A pesquisa empírica de Swanwick foi baseada na análise de composição de crianças de diferentes faixas etárias.

**Sensorial** - A performance é errática e inconsistente. O fluxo é instável e as variações de colorido sonoro e intensidade não parecem ter significado expressivo ou estrutural.

**Manipulativo** - Algum grau de controle é demonstrado por um andamento estável e pela consistência na repetição de padrões. O domínio do instrumento é a prioridade principal e não há evidência de contorno expressivo ou organização estrutural.

**Pessoal** - A expressividade é evidenciada pela escolha consciente do andamento e níveis de intensidade, mas a impressão geral é de uma performance impulsiva e sem planejamento estrutural.

**Vernacular** - A performance é fluente e convencionalmente expressiva. Padrões melódicos e rítmicos são repetidos de maneira semelhante e a interpretação é bem previsível<sup>58</sup>. (SWANWICK, 1994, p. 89. Tradução: FRANÇA, 2004).

Em seguida, adotamos processos imitativos, tomando como modelo, geralmente, o professor. Posteriormente (talvez em alguns casos, paralelamente), gravações e intérpretes reconhecidos nos influenciam. Segundo Frank Kuehn (2012, p. 43), “[n]as artes, a imitação de um certo modelo costuma preceder a autonomia, constituindo o comportamento mimético o ponto de partida para a inovação artística”. Durante sua trajetória, o intérprete absorve todos os parâmetros do fazer musical. É um longo processo até o momento em que o músico começa a busca de sua própria identidade. Passado o processo imitativo inicial da produção de som, são infinitas as possibilidades de diferenciação e é questionável a adoção de padrões repetitivos de sonoridade. Também é questionável a adoção de modelos e modismos, em detrimento de uma identidade sonora própria.

O timbre de nossa voz nos confere uma marca pessoal, uma impressão digital sonora. Da mesma forma é possível buscar um timbre e uma identidade própria no seu instrumento. Para que isso aconteça, diversas variantes têm que ser levadas em conta. No caso dos

---

<sup>58</sup> *Level 1 –Sensory*: There is evidence of pleasure in sound itself, particularly timbre and extremes of loud and soft. There may be explorations and experimentation with instruments. Organisation is spontaneous, possibly erratic, pulse is unsteady and variations of tone colour appear to have no structural or expressive significance.

*Level 2 –Manipulative*: The handling of instruments shows some control and repetitions are possible. Regular pulse may appear along with technical devices suggested by physical structure and layout of available instruments, such as *glissandi*, *scalic* and *intervallic* patterns, *trills* and *tremolo*. Compositions tend to be long and repetitive as the composer enjoys the feeling of managing the instrument.

*Level 3 –Personal expressiveness*: Expressiveness is apparent in changes of speed and loudness levels. There are signs of elementary phrases-musical gestures- which are not always able to be exactly repeated. There is drama, mood or atmosphere, perhaps with reference to an external ‘programmatic’ idea. There will be little structural control and the impression is of spontaneity without development of ideas.

*Level 4 –Vernacular*: patterns appear-melodic and rhythmic figures are able to be repeated. Pieces may be quite short and will work within established general music conventions. Melodic phrases may fall into standard 2, 4 or 8-bar units. Metrical organization is common along with such devices as *syncopation*, *melodic and rhythmic ostinati* and *sequences*. Compositions will be fairly predictable and show influences of other musical experiences: *singing*, *playing* and *listening*.



saxofonistas, assim como dos demais instrumentistas de sopro, podemos listar a conformação física de cada indivíduo, os diferentes formatos de caixa torácica, a cavidade bucal e a arcada dentária, sem falar nas inúmeras marcas de instrumento, e a diversidade e a qualidade do material. Também influem no resultado, outros componentes de produção de som, como as diferentes boquilhas, presilhas e palhetas.

O saxofonista David Liebman (1946-) no seu livro *Developing a personal saxophone sound* (1994)<sup>59</sup>, dedica-se a estudar profundamente o desenvolvimento de um som pessoal no saxofone. Sendo um especialista no saxofone soprano, escreve que o som do saxofone é produzido no interior do aparelho fonador (*voice box*), classificando como equívoco a afirmação de que o som é produzido e afetado pelas manipulações da palheta na boquilha. Isto é apenas uma parte do processo da emissão sonora. O exagero desses movimentos resulta na palheta comprimida e na garganta ‘estrangulada’, conseqüentemente com poucas chances de se moldar um som pessoal. Quando o jato de ar atinge a boquilha, a maior parte do trabalho desenvolvido com este intuito já foi feito. A voz falada e cantada são únicas para cada pessoa e é aparente que as diferentes entonações podem ser manipuladas pelo aparelho fonador, na área localizada na laringe. Então, para o saxofonista alterar a sonoridade, é necessário que ele faça mudanças na atuação da laringe, simultaneamente com ajustes sutis na palheta. Para Liebman (1994, p. 5), “[e]stes mecanismos trabalham como resultado do ouvido, mente e corpo coordenados conjuntamente”<sup>60</sup>. Ou seja, para obter sucesso no desenvolvimento de um som próprio, Liebman atribui mais importância à parte interna (fisiologia) da produção do som do que à externa (instrumento/boquilha/palheta). Assim, para ele, é mais importante o saxofonista ter consciência de como está empregando sua laringe do que atribuir o resultado sonoro à constante troca de boquilhas e palhetas, atitude tão comum entre os saxofonistas.

A sonoridade é um importante parâmetro constitutivo da interpretação musical. Uma vez alcançada uma identidade sonora própria, a *performance* será singularizada. Ornelas é um bom exemplo de assinatura sonora, onde após a primeira ou segunda nota ouvida, podemos identificar o músico. Não há como o compositor “escrever” na partitura a sonoridade desejada e ter controle sobre isto. Existem, sim, sugestões textuais poéticas pelo compositor. Também existem as indicações de interferências de timbre e modificações sonoras como *frullato*<sup>61</sup> (*flatterzung* ou *flutter-tonguing*), *slap tonguing*<sup>62</sup>, *singing*<sup>63</sup>, *multifônicos*<sup>64</sup>, a indicação de

---

<sup>59</sup>Já traduzido para o português: *Desenvolvendo uma sonoridade pessoal no saxofone* (2013), veja nas referências bibliográficas.

<sup>60</sup> These mechanisms work as a result of ear, mind and body coordinating together (nossa tradução).

<sup>61</sup> Alteração de notas por fricção língu-dental ou gutural, de forma rápida.

<sup>62</sup> Efeitos percussivos produzidos com a utilização da língua contra a palheta.

diferentes amplitudes para o *vibrato* e também a expressão *senza vibrato*<sup>65</sup>, entre outras possibilidades. Concluindo, a sonoridade é um elemento de vital importância para o intérprete. Ela define e personaliza a execução musical, daí a importância em vivenciar a música como fenômeno acústico, ao vivo.

O musicólogo Nicholas Cook (1950-) inicia seu artigo, *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* (2006), com a bombástica frase atribuída a Schoenberg: “[...] o performer a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa<sup>66</sup>” (NEWLIN, 1980, p. 64) (tradução de Fausto Borém). Em seguida, Cook questiona até que ponto se deve levar a sério este comentário. Mas essa frase radical nos faz pensar sobre a relação *compositor x intérprete*. Relação esta que envolveu antagonismos no decorrer da história da música.

Com o surgimento da escrita musical e sua posterior difusão, começa a possibilidade de notar a melodia e do ritmo. Conseqüentemente, a relação compositor / obra de arte / intérprete sofre mudanças. Esta relação foi dinâmica e se modificou no decorrer dos períodos da história da música, mas é fato que, com a escrita musical e o advento do intérprete, não era mais obrigatório que o compositor fosse necessariamente o executante de sua criação. No passado, quando muitas vezes o compositor era o executante de suas obras, a partitura poderia ser escrita de forma que apenas ele, o compositor/intérprete, pudesse rapidamente interpretá-lo. Os compositores também esperavam que os intérpretes profissionais ornamentassem concertos e árias com o seu estilo individual e de modo apropriado. O autor do verbete *Performing Practice* do *The New Grove Dictionary* cita que, ao ouvir a conceituada pianista Marie Bigot interpretar uma obra sua, Beethoven afirmou: “[e]ste não é exatamente o caráter que eu queria dar a esta peça, mas prossiga. Se não é totalmente minha, é algo melhor” (PAGE, 2007).

---

<sup>63</sup> Cantar concomitantemente à emissão da nota produzida pela coluna de ar.

<sup>64</sup> Emissão simultânea de mais de uma nota obtida por meio de dedilhados especiais e manipulação da coluna de ar.

<sup>65</sup> Tocar sem *vibrato*.

<sup>66</sup> “[...] the performer for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.

#### 4.1 Fidelidade X liberdade

Em relação ao binômio fidelidade e liberdade, dois aspectos precisam ser esmiuçados neste questionamento: a partitura é suficientemente completa para exprimir de forma satisfatória a intenção sonora do compositor? E o intérprete deve ser fiel às intenções e indicações do compositor ou deve ter liberdade criativa e colaborativa para o resultado final da obra?

Igor Stravinsky (1882-1971) discorre sobre a interpretação no seu livro *Poética Musical em 6 lições* (1996), resultante de suas palestras proferidas em 1939, na Universidade de Harvard, EUA. O autor nos mostra a singularidade que a música tem em relação às outras artes, pois, ao ser fixada no papel ou retida na memória, ela já existe antes de sua execução. Essa peculiaridade é importante e repercute no mundo social, pois segundo Stravinsky, estabelece dois tipos de músicos: o criador e o executante (STRAVINSKY, 1996, p. 111).

Stravinsky esperava do intérprete uma postura de fidelidade à partitura. Especialmente no início do século XX onde sua música era uma ruptura com o período anterior e muitos intérpretes ainda estavam ligados à escola romântica do século XIX. Ele afirma que a raiz de todas as incompreensões e erros que se estabelecem entre a obra musical e o ouvinte está no conflito entre execução e interpretação, já que todo intérprete é executante e o inverso não é verdadeiro. Porém, Stravinsky concorda que, por mais precisa que seja a escrita musical, “sempre haverá elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade” (Id., Ibid., p. 112). Considera as variantes inerentes à interpretação como traições à obra musical. Afirmou preferir que o intérprete traduza em sons a partitura, assumindo uma atitude mais ética que estética, exigindo do intérprete um “cuidado amoroso” na sua “transposição sonora”, mas não uma recomposição. Stravinsky aponta erros recorrentes de interpretação como *accelerando* nos *crescendi* e *diminuendo* nos *rallentandi*. Ele compara um intérprete com um tradutor, por meio da expressão italiana "*traduttore, traditore*", sugerindo que o intérprete pode trair as peças que executa. E, segue afirmando que a condição *sine qua non* do intérprete é ser um executante impecável, forçosamente submisso à obra que executa. Submissão que deve ter uma flexibilidade que alie “domínio técnico, sentido de tradição e uma cultura aristocrática” (Stravinski, 2013, p. 11).

Na parte final de sua palestra, Stravinsky detalha a relação do compositor com o público, tendo o intérprete como seu intermediário. Ele começa falando da avaliação da obra musical, resultado de longa elaboração, sujeita ao gosto do público, suas variações de humor e

modismos. A responsabilidade moral do intérprete aumenta por ser através dele que o público toma contato com a obra. Para julgar o valor dela, o público precisa ter certeza do mérito do intérprete e da “conformidade de sua interpretação com a vontade do compositor” (STRAVINSKY, 1996, p. 120). Entretanto, como seria possível mensurar esse parâmetro? Isso seria mais problemático ainda em relação às músicas de um passado remoto. Não há como se averiguar a vontade do compositor. Este julgamento de valor de determinada obra se torna mais difícil ainda nas primeiras audições, onde não há parâmetro comparativo. Naturalmente, Stravinsky defende a ótica do compositor, desejando utopicamente que seu discurso musical, cuidadosamente arquitetado em sua mente, seja passado para o público via intérprete, preferencialmente sem “colaborações”.

O compositor Aaron Copland (1900-1990), no seu livro *Como ouvir (e entender) música* (2013), descreve a inter-relação do triunvirato compositor/intérprete/ouvinte e afirma que todos a complementam. Fazendo a observação de que o público-alvo de seus escritos é o leigo e o estudante de música, Copland começa descrevendo a função do compositor e a criação musical. Afirma que a obra musical é o resultado da entrega total do compositor (segundo suas palavras, “ele se dá a si mesmo”) e é “a expressão mais profunda e intensa de sua experiência como indivíduo e como ser humano” (COPLAND, 2013, p. 181), sendo basicamente uma manifestação de sua subjetividade e da época em que viveu.

Ao ser perguntado sobre seu processo composicional, Ornelas emitiu opinião consonante com a de Copland:

Quando a gente compõe, é tudo que você viveu, tudo que você vive no momento, viveu no passado, vive no presente, ouviu, ouve atualmente, e viu. Não é só musical, é visual também. [...] Então pega tudo isso e joga no liquidificador interno na nossa mente, que ela processa isso tudo e aí vem com o seu toque pessoal, né? (ORNELAS, 2013).

O livro de Copland tem o intuito de oferecer ao leigo subsídios para uma escuta inteligente e argumenta que, “se é essencial para o ouvinte entender a questão do estilo musical aplicada à obra de um determinado compositor, isso ainda é mais importante para o intérprete” (COPLAND, 2013, p. 71). Segundo Copland, o intérprete é o intermediário entre a obra e o público. Para ele, o ouvinte ouve menos o compositor do que a concepção do intérprete. Em outras artes, como a literatura e a pintura, o contato do criador com seu público é direto. A música ao vivo (esqueçamos por ora as gravações, que cristalizam uma determinada interpretação), assim como o teatro, é sempre reinterpretada. Copland generaliza o papel do intérprete ao dizer que “todo mundo concorda em que ele existe para servir ao compositor – para assimilar e recriar a mensagem do compositor” (Id., Ibid., p. 71), mas ele

bem sabe, e escreve, que a teoria não corresponde à prática. Ele leva em conta que o intérprete tem suas particularidades, sua individualidade. Também enumera os problemas da interpretação, começando com a inexatidão da notação musical. Reconhece a falibilidade do compositor em anotar corretamente e a dubiedade da grafia, que abre espaço (liberdade) à questões de gosto e opções, fazendo o intérprete pensar até que ponto ele deve se manter fiel ao que está escrito. Copland gostaria que houvesse um método mais eficaz de grafia musical, mas entende que mesmo assim haveria espaço para um grande espectro de interpretações. Por isso qualifica a música como um organismo vivo, sempre sujeita à refração do intérprete.

Os problemas surgem quando acontecem exageros interpretativos. Chega a dizer que, em sua época, a palavra *interpretação* “caiu de moda”. Ele relata que alguns compositores, liderados por Stravinsky, motivados por esses exageros, reminiscentes do período romântico, chegaram a dizer: “[n]ão queremos qualquer interpretação na nossa música; limitem-se a tocar as notas; não acrescentem nada e não retirem nada” (COPLAND, 1974, p. 72). Ravel fez pedido semelhante, de forma incisiva: “pianistas devem apenas ‘tocar’ ao invés de ‘interpretar minha música’”<sup>67</sup> (LONG, 1972, p. 21 *apud* HOWAT, 1995, p. 3). Copland reconhece a inviabilidade da frase de Stravinsky e afirma que, por mais perfeito que o intérprete seja, ele sempre injetará algo de sua individualidade na execução, caso contrário, seria um autômato.

O livro de Copland foi extraído de uma série de 15 conferências feitas pelo autor na *New School for Social Research*, Nova Iorque, entre 1936 e 1937 e publicado em 1939. Já o livro de Stravinsky é o resultado das palestras proferidas na série *Charles Eliot Norton Lectures on Poetry* em Harvard, Boston, no ano acadêmico de 1939-1940. A primeira edição deste livro foi em 1942, ou seja, posterior ao livro de Copland, que, ao atribuir as queixas dos compositores ao “líder” Stravinsky, nos faz concluir que o autor da *Sagração da Primavera* já devia ter explicitado publicamente aos intérpretes seu pedido de fidelidade à partitura.

Décadas depois, gerações dialogam entre si e desafiam as posições de Stravinsky e Copland, dessacralizando o papel do compositor e da partitura. O intérprete toma consciência da importância de seu papel independente, como agente transmissor da música. É o que afirma na sua autobiografia o virtuoso violinista Nathan Milstein (1904-1992), endossando a postura de que o intérprete deve ter liberdade artística e um papel criativo na interpretação:

---

<sup>67</sup> “pianists should ‘just’ play rather than ‘interpret my music’”.

Stravinsky, em meu ponto de vista, absolutamente não entendia como sua música devia ser tocada. Poucos compositores sabem! Mesmo Beethoven não entendia como sua música deveria ser apresentada. Compositores não sabem como fazer soar bem sua própria música. Este é o motivo pelo qual eles precisam de colaboração, e não confrontação com os *performers* (MILSTEIN; VOLKOV, 1990 *apud* COWARD, T. *et al.*, 2013, p. 107)<sup>68</sup> (nossa tradução).

Milstein observou posteriormente que sua afirmação não subentendia, de forma alguma, um desdém à partitura escrita, embora deflagre sua parcialidade.

#### 4.2 Diferentes visões de filósofos e musicólogos sobre interpretação

Em seu artigo *Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica* (2000), Sandra Neves Abdo esmiúça ainda mais a questão da interpretação. Sob a lente do filósofo Luigi Pareyson (1918-1991), o texto explora três hipóteses de interpretação: a fidelidade ao autor, a visão de Pareyson e a licença interpretativa. A primeira parte aborda o dilema entre ser fiel ao compositor e ter licença interpretativa. Abdo cita divergências entre vários autores e exemplifica a dificuldade de se ser fiel à obra com músicos que tocam instrumentos de época. A interpretação “histórica”, entre outros recursos, usa o instrumento como mediador, o que necessariamente não garante fidelidade à obra. Na segunda hipótese, a filosofia de Pareyson pode ser resumida como a ideia de que os indícios da interpretação da obra estão contidos na obra em si, integrando nela mesma o aspecto físico e espiritual, o que ressalta sua plurissemânticidade. A terceira pode ser sintetizada na ideia de que o “texto” deve prevalecer acima do autor e a interpretação deve “revelar a obra”, em uma de suas várias possibilidades.

Segundo Abdo, a tese da “reevocação” do significado da intenção do compositor, baseada nas ideias do filósofo Benedetto Croce (1866-1952), propunha que o executante fosse impessoal, objetivo e que se baseasse no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. A fidelidade ao autor teve seu auge na primeira metade do século XX e pode ser exemplificada nas posições de Stravinsky e Copland citadas na subseção anterior. A autora sustenta que “tocar como o próprio compositor tocaria” (ABDO, 2000, p. 17) ainda era uma prática vigente, à época de seu texto, na maioria das escolas de música. Supomos que a autora refere-se, pelo menos, às escolas de música do Brasil.

---

<sup>68</sup> “Stravinsky, in my experience didn’t understand at all how his music should be played. Few composers do! Even Beethoven didn’t understand how his music should be presented. Composers don’t know how to make their own music sound good. That’s why they need cooperation, not confrontation, with performers.” (Milstein and Volkov, 1990, p. 130)

Todavia, fazendo o contraponto dessa visão, Abdo inclui no seu artigo autores, além de Pareyson, que não pensam dessa forma. Giovanni Gentile (1875-1944), em *La Filosofia dell'Arte* (1944), defende um “atualismo estético” que, de forma resumida, diz que a obra de arte tem que ser revivida por uma interpretação pessoal. Por esse viés, a interpretação é uma tradução da obra, sempre com infinitas possibilidades.

Outro filósofo que se contrapõe à proposta de fidelidade interpretativa do texto é H. G. Gadamer (1900-2002), que diz que o significado original da obra está perdido no tempo para sempre, a partir do momento em que é interpretada pela primeira vez. A compreensão de uma obra por um intérprete se dá no presente. Necessariamente ocorre, segundo Gadamer, uma “fusão de horizontes”, ou seja, o passado e o presente (compositor e intérprete) são fundidos a cada execução, sempre com um novo significado. Gadamer critica os músicos que tocam instrumentos de época, para ele uma “busca inútil” de maior fidelidade ao texto. Segundo Gadamer, isso acarreta num duplo desvio, pois além do significado ser inalcançável, o uso de uma mediação também é infrutífero. Ao longo de sua trajetória histórica, a obra recebe inúmeras influências e interpretações, sendo que “o significado do autor e seu tempo é apenas um dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica, sendo todos igualmente legítimos” (GADAMER 1977, p. 165 *apud* ABDO, 2000, p. 18).

Mais radical ainda, segundo Abdo, é a tendência “desconstrucionista”, cuja tese principal é a de que o sentido de um texto está na sua “destinação” e não na sua origem, ou seja, é o receptor que cria sentido para a obra, sempre de formas variadas. Não há nem “fusão de horizontes” nem um significante fixo. Dois desconstrucionistas, Roland Barthes (1915-1980) e Jacques Derrida (1930-2004), radicalizam ainda mais ao dizer que o autor não passa de um intermediário de pontos de vista alheios, questionando os próprios significados de “autor” e de “obra”. Sugerem que o autor é uma ficção e que a noção de “obra” monosssemântica não existe. Ela é substituída pela noção de “texto”, sempre fragmentado, inacabado e incoerente, sem sentido próprio e sujeito à modificações, aberto a quaisquer intervenções, como camadas superpostas, nenhuma sendo original (ABDO, 2000).

Abdo nos mostra que, no pensamento de Pareyson, a personalidade do intérprete não é um fator negativo, uma “lente deformante”, e sim um canal apropriado de expressividade na realização da obra. Caso aconteça de o intérprete se sobrepor à obra, é preciso averiguar se não foi o próprio ato interpretativo que faliu, pois pode se tratar de uma “releitura” ou um “arranjo” (ABDO, 2000, p. 20).

Assim sendo, intérprete e obra estão interligados de forma intrínseca e visceral, já que “a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como

tal em contato com obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal” (ABDO, 2000, p. 20). Abdo conclui, então, que não procede, da parte do intérprete qualquer noção de “neutralidade, impessoalidade, contemplação desinteressada”, tampouco “liberdade arbitrária”.

Outra importante tese pareysoniana é a de que a multiplicidade de interpretações não é somente quantitativa, mas sim qualitativa. Ou seja, se as interpretações são múltiplas não é porque numericamente aconteceram várias execuções no decorrer da história, e sim porque os dois polos em questão, obra e intérprete, são “inesgotáveis” e “inexauríveis” em todos os seus aspectos e possibilidades, portanto se locupletam na sua realização. Ambos se revelam inteiros em cada novo ato de interpretação. Enfim, Pareyson conclui que o intérprete, de posse de múltiplas e infinitas possibilidades, convive harmonicamente com o conceito de “unidade da obra” e a confirma.

Em seus últimos argumentos contrários à tese da fidelidade ao autor, Abdo afirma que considerar o ponto de vista do autor como imutável, passível de ser repetido a cada execução, seria não reconhecer a constituição dos seres humanos, cujos atos são irrepetíveis, pois não funcionamos como máquinas. Portanto, seria um reducionismo considerar a obra de arte como objeto estático e monotemático, veículo de apenas uma determinada intenção.

Condensando o artigo, Abdo opta por uma interpretação do discurso musical com licença criativa, plurissemântica, dissociado da obrigatoriedade de fidelidade à uma suposta intenção original do compositor. Nós estamos de acordo com esta conclusão. Mas Abdo também não julga procedente o outro extremo, o de que uma interpretação poderia ser tão pessoal e original que colocaria, no centro das atenções, o executante e não a obra.

O compositor Claudio Santoro (1919-1989), por também ter sido intérprete, via o *performer* como recriador da obra e apreciava neste uma atitude colaborativa. Em entrevista ao compositor Raul do Valle, em 1976, Santoro narra que, em sua primeira turnê pela Europa, regeu sua 4ª Sinfonia, com coro misto e orquestra, chamada “*Sinfonia da Paz*”, em várias apresentações. Após sessenta concertos, ele relata sua surpresa ao ouvir a gravação da primeira execução:

Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Eu sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Eu sempre achei isso. Eu vou dizer porque: eu sempre fui intérprete e compositor. Então eu dou em exemplo: a primeira turnê que eu fiz pela Europa, eu levei uma obra minha que se chamava 4ª Sinfonia [...]. Depois de 6 meses, eu cheguei em Viena e fui ouvir a gravação de que eu mesmo compus e interpretei, tomei um susto. Como é que eu tinha interpretado a minha sinfonia daquela maneira, com aqueles tempos. O que prova, que mesmo compositor e intérprete, a obra só se cristaliza depois de várias execuções ao se assumir um tempo (LÍVERO, 2005, p. 318).



Já Couto e Silva (1960), em seu livro *Da Interpretação Musical*, sintetiza bem este problema interpretativo, entendendo o compositor como mais um intérprete da obra e não como o dono da versão definitiva. Para ele, após sua criação, a obra adquire existência autônoma e não haveria interesse em reconstituir a obra segundo a interpretação do compositor.

Ponderando as colocações de Couto Silva, sugerimos que o ponto de vista do compositor necessariamente não é o mesmo do executante. Talvez, muitas vezes, sejam visões divergentes. Ao unificar na mesma pessoa o compositor e o intérprete, algumas questões podem vir à tona. O ato de tocar está dissociado do ato de compor. Quando o compositor interpreta sua música, o ato da composição é um momento distante, tanto temporalmente quanto “pessoalmente”. Este distanciamento pessoal lhe dá a sensação de como se outra pessoa tivesse composto a obra. O intérprete, na sua recriação, se apodera da obra tornando-se um quasi-compositor, enquanto que o compositor ao interpretar sua música, “perde” a autoria da obra ao tornar-se mais um intérprete.

O musicólogo José A. Bowen, no livro *Rethinking Music* (2010), no capítulo *Finding Music in Musicology: Performance History and Musical Works* (*Encontrando Música em Musicologia: História da Performance e Obras Musicais*), concorda com a possibilidade de haver diferentes visões interpretativas. Bowen faz um comparativo entre uma partitura e uma execução feita pelo próprio compositor, observando um registro de Debussy tocando sua *La Cathédrale engloutie*<sup>69</sup>, décimo prelúdio do primeiro livro dos *Prelúdios* (1909-1910). O registro foi feito em *piano roll*<sup>70</sup>. Esse sistema pode ser comparado com a tecnologia MIDI<sup>71</sup>, usada em sintetizadores e outros instrumentos e equipamentos a partir do início da década de 1980, pois, dentre os vários parâmetros musicais, a dinâmica e a agógica também são captadas e perfuradas no papel. Desta forma, quando o rolo é acionado, tem-se, de certa forma, a reexecução da *performance* de Debussy.

Bowen detalha os compassos em que Debussy interpreta a partitura diferentemente do que escreveu, incluindo um gráfico comparativo com marcações metronômicas. Ele observa também que, se o compositor anota na partitura a expressão complementar *Augmentez progressivement (sans pressez)* (progressivamente mais forte sem acelerar), isto é sinal de que era comum, aos intérpretes na época de Debussy, acelerar o andamento em trechos com

---

<sup>69</sup> Debussy: *Early Recordings by the composer* (Bellaphon CD 690-07-011).

<sup>70</sup> Método de armazenamento musical do final do século XIX onde as informações da execução do pianista eram perfuradas num rolo de papel e reproduzidas posteriormente em piano mecânico.

<sup>71</sup> *Musical Instrument Digital Interface* (Interface digital para instrumentos musicais)

anotação de *crescendo*. Stravinsky também atesta esta ocorrência: “[...] Segue-se daí que um *crescendo*, como todos sabemos, é sempre acompanhado de uma aceleração de movimento, enquanto um *ralentando* nunca deixa de ser acompanhado por um *diminuendo*” (STRAVINSKY, 1996, p. 113).

Bowen pensa haver duas possíveis razões para Debussy tocar diferente do que escreveu. A primeira conclusão é que parecia normal a Debussy que diferentes *performances* envolvessem diferentes flutuações de tempo. A segunda relaciona-se ao fato de ser ele mesmo o compositor da música. Existe a possibilidade de ele a ter executado como queria e simplesmente ter grafado de forma insatisfatória. Para o editor e compositor, era natural que, numa apresentação, houvesse variações de tempo não escritas na partitura. Podemos acrescentar o questionamento se Debussy tocou de cor ou com partitura, fazendo modificações em sua obra, no momento da execução.

Bowen conclui então que a forma da execução de Debussy, ao frasear de modo único, elástico, com nuances de tempo em cada frase, virtualmente a cada compasso, corrobora a ideia de que estamos livres para personalizar nossas performances. Além disso, devido à enorme quantidade de nuances, simplesmente não é possível grafar a execução de Debussy *ipsis litteris*. Em alguns cenários, o ponto fundamental de uma apresentação ao vivo é a sua singularidade. O evento musical, no caso da apresentação ao vivo, é uma arte evanescente.

Em nossos dias, muitos autores convergem para o pensamento de que o intérprete, o *performer*, é “coautor” da partitura, que o ato de interpretar é uma eterna recriação da obra. O maestro John Neschling nos dá sua visão:

Como maestro, levei um tempo para entender a minha atividade como uma servidão. Colocar-se inteiramente a serviço do compositor é tarefa árdua. A tentação de “colaborar”, em vez de interpretar, leva quase sempre a interferências nefastas na obra de alguém que não tem a menor chance de defesa. Procurar entender o discurso musical de outrem e não se colocar à frente desse discurso é quase impossível. Leonard Bernstein procurou explicar e defender as liberdades interpretativas em Mahler dizendo que se considerava uma reencarnação do mestre. Insistia que Mahler, se tivesse tido a possibilidade de assistir a ele, teria concordado com todas as suas diatribes. Ficamos para todos os efeitos, no terreno das suposições (NESCHLING, 2009, p. 16).

Descartando os argumentos metafísicos de Bernstein, observamos que Neschling diferencia *interpretar* de *colaborar* e expõe a conotação negativa deste ato colaborativo, mesmo reconhecendo, como a maioria dos autores, a quase impossibilidade da não interferência do intérprete no resultado final da obra.

Sloboda (2007), especializado em psicologia musical, divide a interpretação em dois tipos:

1. **convencional**, em que o *performer* reafirma características interpretativas esperadas de um determinado período ou gênero;
2. **dialética**, em que as expectativas do ouvinte são desafiadas ou frustradas de alguma forma. Mudanças da estrutura esperada de uma frase musical “óbvia”, de fraseologia regular, estimulam experiências emocionais mais intensas.

O executante pode optar pela interpretação convencional ou dialética, sendo que a primeira alimenta as expectativas previamente esperadas do ouvinte, enquanto a segunda eleva a experiência do inesperado. Os picos de emoção podem acontecer tanto no meio do compasso como nas junções de seção. Assim sendo, Sloboda afirma que a interpretação dialética causa mais emoção do que a convencional, mesmo sem poder afirmar que ela é fiel às intenções do compositor. Não há consenso entre intérpretes sobre como comunicar à plateia os pontos chave emocionais de uma peça. Uma tática é a avaliação de suas próprias reações emocionais, durante a *performance*, como medida para o sucesso da interpretação (SLOBODA, 2007, p. 239).

As interpretações mais “famosas”, de músicos consagrados, costumam conter exageros, andamentos diferenciados, não indicados na partitura, porém elas têm que ser plausíveis à música: “nem todo exagero é aceitável” (Id., Ibid., p. 234).

Sloboda, em suas conclusões, indica que é lugar comum achar que o poder emocional de uma execução musical se deve à espontaneidade intuitiva, que não pode ser capturada em palavras. Todavia, seu trabalho sugere que os músicos tomam decisões interpretativas conscientes, baseadas em estudos prévios, que podem ser descritos verbalmente. “Estes mecanismos induzem reações no ouvinte” (Id., Ibid., p. 239)<sup>72</sup> e “nada disso desvaloriza a arte do *performer*” (Id., Ibid., p. 239)<sup>73</sup>.

No capítulo 5 de nossa pesquisa, na análise da versão do flautista Eduardo Monteiro, após a entrevista, constatamos que este intérprete é consonante com este pensamento, pois sua opção interpretativa, segundo suas palavras, foi feita de forma extremamente consciente.

No mesmo livro, Sloboda desconstrói o fator *talento* na expressividade musical. É senso comum afirmar que tocar as notas corretamente, no andamento adequado, não é suficiente para uma apresentação artística. Como vimos na escala de Swanwick (p. 90, segundo tópico), no início o estudante está procurando dominar o instrumento. Tocar as notas certas, no tempo correto, é o ponto de partida. Artistas consagrados acrescentam elementos à

---

<sup>72</sup> “These devices drive listener’s responses.”

<sup>73</sup> “None of this devalues the performer’s art.”

partitura, usando uma grande gama de ferramentas de expressão que afetam a microestrutura da música. Isso resulta em notas grafadas iguais, porém executadas de formas “desiguais” (SLOBODA, 2007, p. 284). Sloboda lista alguns aspectos técnicos que acrescentam expressividade à música:

- diferenças (desvios) da exatidão são intencionais;
- estes desvios são aplicados, em parte, inconscientemente;
- desvios são sistemáticos, aplicados em pontos análogos da estrutura musical, e dentro da mesma cultura, sempre são usados a mesma ferramenta expressiva;
- os desvios são compelidos pela estrutura da música;
- desvios são únicos para cada *performer*;
- desvios são detectáveis pelos ouvintes e os ajudam a construir uma representação da música;
- habilidades de expressão se desenvolvem por longos períodos de tempo.

O autor nos lembra que a expressividade, ao contrário da técnica, não é ensinada sistematicamente ou adquirida através de manuais ou exercícios estruturados. Entretanto, a expressividade é adquirida pelo *performer* pelo processo imitativo - por exemplo, ao tomar o professor como modelo - ou pelo encorajamento do desenvolvimento de um estilo individual. No processo imitativo, precisamos traduzir a informação expressiva em algo mais abstrato, antes de ela ser armazenada. Essa representação tem dois requerimentos:

1. deve fazer uma conexão aparentemente arbitrária de mudança de andamento, dinâmica, grupamento de notas sucessivas e assim por diante, através de algum tipo de fórmula, que pode ser lembrada de algum modo para aproximadamente regenerar o padrão original dos “desvios” interpretativos;
2. deve marcar o início e o fim de funções particulares na representação canônica de alturas e tempo dentro da representação tonal da peça.

O autor argumenta que o que dispara a utilização de ferramentas de expressão em música é a existência extramusical de funções e fórmulas, que agem como modelos (*templates*) prontos, nos quais cada expressão musical pode ser usada. Os músicos chamados

“talentosos”, nesse aspecto, são os que adquiriram as conexões apropriadas para aplicá-las por analogia à música.

Enfim, Sloboda classifica que há dois modelos geradores de expressão. O primeiro está mais ligado ao processo imitativo, em que, a partir de uma sequência de notas já estabelecidas, é criado um recurso expressivo que a elas se adequa. O segundo, bem diferente, é relacionado ao modelo improvisatório, em que as notas acrescentadas são escolhidas pelo *performer*, conjuntamente com a expressividade. Esse segundo raramente acontece no modelo conservatorial. Em suma, Sloboda articula o conceito de talento a um complexo conjunto de fatores e causas, cada qual com sua própria lógica e condições determinantes.

### 4.3 Alguns trabalhos acadêmicos que adotaram metodologia analítico-comparativa

Pesquisando outros trabalhos que investigam a interpretação musical, encontramos uma tese e duas dissertações que usam metodologia analítico-comparativa semelhante à de nossa tese: investigação de uma mesma música como estudo de caso, com comparação das versões de diferentes *performers*.

Iniciamos com o livro *Interpretação Musical – A dimensão recriadora da “comunicação” poética* (2007) de Marília Laboissière, resultante de sua tese de doutoramento defendida na PUC-SP, no qual a autora faz um estudo comparativo de quatro gravações de diferentes pianistas da obra *Alma Brasileira*, de Villa-Lobos. Esse trabalho será tratado com mais atenção, adiante.

Em seguida, encontramos a dissertação de Spielmann (2008), na qual a pesquisadora compara seis fonogramas da música *Tarde de Chuva* de Paulo Moura, tocada com diversas formações. Essas versões foram gravadas de 1985 a 1996, com o próprio compositor<sup>74</sup>. Nesse trabalho, encontramos mais um exemplo da multiplicidade interpretativa. Após a análise dos seis fonogramas, a pesquisadora chega à conclusão que:

Cada fonograma analisado tem uma característica própria, uma sonoridade específica e, entre si, muito contrastante. A formação instrumental, os andamentos e a interpretação de Moura são parâmetros fundamentais que alteram muito o aspecto de cada um dos fonogramas (SPELMANN, 2008, p 144).

Aqui, as possibilidades interpretativas se revelam, de maneira ainda mais específica, pois nesse caso é o mesmo intérprete, o próprio compositor, que, no espaço temporal de 14

---

<sup>74</sup> Ornelas participa como músico em uma delas.

anos, releu sua música, resultando em diversas versões interpretativas. Para complementar seu estudo, Spielmann produziu mais três fonogramas com o intuito de investigar influências estilísticas de Moura em saxofonistas de gerações posteriores. Agora, uma mesma “base” rítmica/harmônica é usada como acompanhamento, para três diferentes solistas. Após análise comparativa dessas três novas interpretações, a conclusão da pesquisadora foi a de que cada solista adicionou elementos próprios, de cunho individual, nos vários parâmetros musicais, engendrando sempre uma nova visão da partitura.

O próximo trabalho foi o de Raíssa Anastásia de Souza Melo (2007). A autora fez uma análise de três interpretações do primeiro movimento da Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali. Seu *corpus* foram três gravações editadas em CD, disponíveis no mercado: Marcelo Barboza (fl.) e Fábio Zanon, José Ananias (fl.) e Edelson Gloelton, Norton Morozowicz (fl.) e Eduardo Meirinhos. A pesquisadora chega às mesmas conclusões que apresentamos até o momento: a diversidade é a tônica comum de todas as interpretações, o que a nosso ver reforça a ideia da multiplicidade de opções que a partitura pode oferecer.

As gravações são exemplos de que, de fato, a execução musical carrega o fascínio dos limites da notação musical e da possibilidade de até ultrapassar a “moldura”, ato de transgressão em nome da expressão musical e do estético (MELO, 2007, p. 57).

A agógica é um parâmetro que extrapola os limites da notação musical. No capítulo 5, veremos que ela é uma ferramenta expressiva poderosa e sua representação gráfica se aproxima da impossibilidade. O compositor, ao escrever *accelerando*, *ritardando*, *affretando*, *rallentando*, *rubato*, *ad. libitum* na partitura, lidará com um alto percentual de subjetividade na interpretação destas indicações. Esse parâmetro também dialoga com as variações metronômicas anteriores e posteriores à indicação dessas variantes de tempo. O mesmo se aplica, analogamente, ao parâmetro dinâmica.

Vamos nos ater agora ao livro de Laboissière. Já no seu início, a autora usa uma epígrafe atribuída a Arrojo, que reproduzimos agora:

O *performer* é coautor da partitura que interpreta, compreende a relação que o amarra a esse texto, e a seu “autor original”, aquele a quem supostamente deve fidelidade. O que não significa que ele é livre para fazer o que quiser ao interpretar a partitura do outro. Não, ele deve assumir sim a responsabilidade sobre as soluções performáticas para a realização da obra, consciente de que nenhum sentido, nenhum gesto, nenhuma solução podem ser totalmente livres, já que se produzem sempre no interior das relações de poder das quais participa como membro ativo e agente transformador (ARROJO *apud* LABOISSIÈRE, 2007, p. 7).

Aqui, ao enunciar-se que o *performer* é coautor da partitura, mas que simultaneamente deve reconhecer os limites de sua liberdade, ele deve compreende-se que todas as suas

decisões têm consequências e estão interrelacionadas, pois ele é, ao mesmo tempo, agente receptor e transformador do discurso musical.

O questionamento feito no início desse capítulo, em relação à opção de fidelidade à partitura ou à liberdade interpretativa, é repetida no livro de Laboissière e permeia seu trabalho. Ela defende firmemente a posição da interpretação como atividade recriadora:

Nessa investigação procuramos comprovar que a interpretação musical, ao envolver elementos que transcendem a leitura da partitura resulta em recriação, cuja origem é o processo significativo do texto. Defendemos aqui o conceito de interpretação como atividade recriadora, na medida em que a música – arte da produção, performance e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade (LABOISSIÈRE, 2007, p. 16).

Existe também a possibilidade de se ler a partitura de diferentes maneiras, influenciado por diferentes valores culturais, uma vez que

[...] a música, como corpo imaterial, resulta não somente do texto, mas também das ‘ideias nele contidas’, seu significado depende das condições do ‘leitor’, ‘de quem extrai coisas não evidentes em si’” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 37).

A música, holisticamente, age no ouvinte (e simultaneamente no *performer*) de forma total, deflagrando polos opostos como o racional e o emocional. A autora formula um equilíbrio ao dizer que

[a] interpretação não implica uma fidelidade absoluta nem tampouco uma liberdade total. O ideal determinante deve ser a relação de equilíbrio entre os dois princípios, seu universo de possibilidades e suas implicações subjetivadas (LABOISSIÈRE, 2007, p. 37).

É lugar comum indicar a música como veículo transmissor de sentimentos. Laboissière trata deste assunto, recorrendo à neurofisiologia, ao dizer que “[a] interpretação por sua vez, é uma construção em nossa consciência, de uma obra aberta à leitura, um fluxo sonoro sem referências exteriores, sem sentimento preconcebido” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 78). A partir daí, acontece uma subjetivação, de modo que determinadas obras disparam “respostas neurais ligadas ao sentimento, como uma representação lógica da música” (Id., Ibid, p. 78). Os diferentes parâmetros musicais, como tonalidade, intensidade, ritmo, timbre, densidade, influenciam estas respostas neurais. É válido observar que cada cultura dá importâncias diferentes a estes parâmetros citados (LABOISSIÈRE, 2007).

Todos os trabalhos citados corroboram a ideia de que a música necessita do intérprete para ser recriada e, ao ser revivida, renasce de uma outra forma. A partitura sai de seu estado

latente, para ganhar vida de diversas formas. Esta transmutação é demonstrada em todas as seis versões da partitura do *Noturno para flauta e piano*, nosso estudo de caso, que será apresentado no próximo capítulo.

Sloboda (2007) diz que, em relação ao ato de ouvir música, já há substancial confirmação científica para afirmar que a intensidade emocional aumenta ou diminui no decorrer da execução e que ela pode variar de acordo com diferentes culturas. Os picos emocionais estão associados a alguma estrutura musical (composicional) e o *performer* contribui para esse poder emocional, ou seja, uma determinada performance influencia a experiência emocional da música. O autor não está interessado em classificar quais emoções a música desperta, mas sim em detectar os mecanismos que a disparam. Em sua busca sobre estes mecanismos, Sloboda chega a algumas conclusões (p. 226 a p. 228):

- a intensidade importa mais que o conteúdo;
- picos de emoção podem estar conectados a pontos de energia da peça, como um trecho muito *forte* ou muito rápido;
- um determinado timbre pode evocar emoções;
- quão mais inesperado, mais carga emocional;
- a densidade de fatores importa já que quanto maior for a quantidade de elementos usados, maior a chance do trecho musical ser um pico emocional.

Em 1991, esse mesmo autor listou estruturas musicais que provocam picos emocionais em ouvintes ocidentais: junção de seções, final de seção A, recapitulação, *appoggiatura* com dissonância passageira e sincopação. No que interessa a esta pesquisa, Sloboda (2007) estuda o papel do *performer* na transmissão da emoção na música. Inicia seu texto com o recorrente dilema da fidelidade às “intenções” do compositor. Uma *performance* mais convincente que outra, segundo Sloboda, será aquela que enfatizar, em vez de obscurecer, determinadas estruturas musicais chave. Existem também alguns artifícios interpretativos, aos quais os ouvintes de nossa cultura ocidental estão acostumados a ouvir, tais como *rallentando* em finais de frase e *accelerando* no meio de frases. Sloboda chama isto de fidelidade à convenção.

Interpretar está primordialmente conectado ao ato de “performar”, tocar, realizar a obra. Esse é o foco de nosso questionamento: como o *performer* influencia o resultado final da execução musical? Laboissière (p. 112) nos lembra que existem três movimentos



interpretativos: a criação (compositor e obra), a interpretação (intérprete e *performance*) e a escuta como recriação, ou seja, o triunvirato citado por Copland (compositor, intérprete, ouvinte). A autora expõe que não é só o *performer* o elemento sujeito à interpretação, mas que o compositor e o ouvinte também são agentes passíveis à interpretação. O compositor, segundo ela, interpreta o seu imaginário no momento da criação:

A criação de uma obra: Para o compositor, criar é assim “interpretar” o seu imaginário, ainda que de forma metafórica, é dar sentido à sua fantasia sonora, sensível, interna, codificando na partitura uma construção de sentido que será marcada por particularidades que podem ser lidas como ausência e presença de um estilo, de um tempo, de uma época (LABOISSIÈRE, 2007, p. 118).

O elo final desta cadeia é o ouvinte. Cada qual, seja onde e como for, recebe a música a seu modo, multiplicando ainda mais a plurissematicidade da música, o que resulta numa infinita teia de possibilidades.

Por fim, lembramos que, muitas vezes esquecido pelo *performer* (muitos músicos tocam para si mesmos), o ouvinte é o receptor final da música. Com sua interpretação, seja um julgamento, uma emoção, uma racionalização, o ouvinte fecha o ciclo da produção musical, como diz Laboissière:

Essas características acompanham o processo significativo da música, mostrando que, não expondo seus sentidos (que são construídos agora pelo receptor), caracterizando a sua incompletude, o ouvinte, sujeitando-se a diferentes condições em um momento operacional, acabará por completá-la e por dar-lhe um sentido (musical) na sua escuta (LABOISSIÈRE, 2007, p. 125).

A revisão bibliográfica e as diferentes visões sobre interpretação apresentadas neste capítulo oferecem um arcabouço teórico necessário para as análises das seis interpretações da primeira obra erudita de Nivaldo, feitas no capítulo 5. Como veremos nestas análises, adiantamos nosso pensamento de que não há duas interpretações iguais de uma mesma obra, ainda que fossem executadas consecutivamente pelo mesmo intérprete. Esta asserção também é válida para o compositor/intérprete da obra.

Concluimos este capítulo apresentando a opinião de Ornelas, relativa ao problema interpretativo, colhida em entrevista concedida a este pesquisador (08/05/2013).

David Ganc: Qual a sua visão sobre a liberdade criativa do intérprete? Você acha que ele tem que ser fiel ao escrito ou deve ter liberdade interpretativa para acrescentar sua visão?  
 Nivaldo Ornelas: A obra, a partir do momento em que ela se torna pública, não é mais sua. Começa por aí. Eu acho que cada tem uma visão mesmo.  
 DG: E quando você toca uma música sua no palco, você procura sempre uma nova visão?  
 NO: Engraçado que tocar é uma coisa e escrever é outra. E eu não toco nunca da mesma forma.

DG: Este pensamento é o mesmo quando você interpreta músicas de outros compositores?

NO: É, com certeza. (ORNELAS, 2013).

Ao “abdicar” a autoria da obra e se colocar como mais um intérprete, Nivaldo endossa o pressuposto teórico de Couto e Silva (p. 99). Atestamos a consciência de Ornelas dos diferentes papéis que exerce – compositor e intérprete –, além de sua percepção das diferentes perspectivas que outros músicos podem ofertar à sua obra.

## 5 NOTURNO PARA FLAUTA E PIANO, ANÁLISE MUSICAL E ANÁLISE COMPARATIVA DE SEIS INTERPRETAÇÕES

O *Noturno* foi composto em 1982, dedicado a este pesquisador, e foi a primeira peça de Ornelas escrita no estilo erudito, já que é assim que ele a categoriza em seu sítio eletrônico. A escolha do *Noturno* como estudo de caso é simbólica e representativa, já que esta música iniciou uma vertente na carreira do compositor, que perdura até os dias de hoje. Anteriormente, seu trabalho era direcionado unicamente à música popular.

Para nos ajudar a falar da sobre a funcionalidade da análise, o teórico Leon Stein (1910-2002), na introdução do seu livro *Structure & Style*, nos mostra sua visão:

É verdade que a essência da composição não é encontrada nos elementos factuais que são revelados pela análise, mas também é igualmente verdade, e bastante paradoxal, que só após passar pelo portão de entrada desses elementos factuais que a essência da obra é revelada. E nas palavras de um antigo provérbio: “Se você deseja entender o invisível, observe com cuidado o visível” (STEIN, 1979, p. xv)<sup>75</sup> (nossa tradução).

Apesar de ser pouco provável que a essência de uma obra de arte seja revelada por uma análise, por mais profunda que ela seja, é fato que a análise permite descobrir elementos que revelam aspectos os mais diversos da obra.

Por outro lado, a análise é considerada uma atividade muito racional, visto que muitos músicos tocam de forma intuitiva. A polarização racionalidade X intuição é objeto de discussões na área das práticas interpretativas. Para o maestro Daniel Barenboim (1942-) “[...] Também na música, o intelecto e a emoção caminham de mãos dadas, tanto para o compositor como para o intérprete” (BARENBOIM, 2009, p. 50). Na citação a seguir ele se coloca em oposição à crença de que a análise musical pode prejudicar a intuição do *performer*:

Alguns músicos são vítimas da crença de que uma análise demasiadamente completa de uma peça musical pode destruir a qualidade intuitiva e a liberdade em sua execução, confundindo consciência com rigidez e esquecendo que a compreensão racional não é somente possível, mas absolutamente necessária para que a imaginação não seja limitada (BARENBOIM, 2009, p. 50 - 51).

O estudo analítico da peça *Noturno para flauta e piano* oferece subsídios para detectar o estilo composicional na música de câmara de Nivaldo Ornelas. A identificação e análise dos

---

<sup>75</sup> It is true that the essence of a composition is not found in the factual elements which are revealed by analysis, but it is equally true, paradoxically, enough, that it is only after we pass through the gateway of these factual elements that the essence of a work is revealed. In the words of an ancient adage, “If you wish to understand the invisible, observe with care the visible”.

elementos estruturais e formais da obra serão úteis no subcapítulo 5.3 quando formos comparar as diferentes interpretações da obra.

### 5.1 Noturno: uma forma? Um gênero?

No século XVIII, o termo *notturmo* era usado principalmente para peças tocadas ao ar livre, e à noite, em torno de 23 horas. Em Salzburg, Mozart usou o termo como título de sua *Serenata notturna* K. 239, para orquestra dupla e seu *Notturmo* K. 286/269<sup>a</sup>, para quatro orquestras. Hausswald (1951) sugere que ele preferia este termo para partituras mais elaboradas, e usava '*Nachtmusik*' (música noturna) para outras mais simples, como a conhecida *Eine kleine Nachtmusik* K. 525 (Pequena Serenata Noturna) (UNVERRICHT e EISEN, 2007).

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o termo *notturmo* foi aplicado pelo compositor irlandês John Field (Dublin, 26[?] de julho de 1782 - Moscou, 23 de janeiro de 1837) em algumas de suas peças líricas para piano, escritas aproximadamente entre 1812 e 1836. Discípulo de Muzio Clementi e elogiado por Haydn em sua juventude, Field compôs 16 noturnos, a maioria com melodias homofônicas. Foram peças muito conhecidas e influentes no início do período romântico (BROWN; HAMILTON, 2013).

No século XIX, Chopin popularizou a forma e pelo fato de seus Noturnos integrarem o cânon do repertório de piano, até hoje associamos este termo a este compositor. O noturno também foi usado por muitos compositores de sua época, como Liszt, que escreveu o prefácio da primeira edição reunida dos Noturnos de Field, Schumann, J.B. Cramer, Czerny, Thalberg, e depois por Fauré, Satie, d'Indy, Poulenc, Glinka, Balakirev, Tchaikovsky, Scriabin e Grieg. O noturno tem como característica invocar atmosferas líricas, calmas e meditativas. No início do século XIX, composições com esse caráter eram chamadas de pastoral, romance ou serenata e nesse período, de 1812 a 1836, o termo noturno só foi usado por Field, sendo os três primeiros publicados em Leipzig, em 1815. A escrita desse compositor é idiomática, aproveitando as novas sonoridades obtidas com a melhoria do piano de sua época. O uso do pedal ampliou harmonicamente o acompanhamento, não mais restrito ao baixo de Alberti, pensado anatomicamente para o formato da mão. Geralmente na forma ABA, o gênero foi expandido por Chopin com sofisticação harmônica, uso de contrapontos complexos e formas um pouco diferentes da tradicional (LANGLEY, 2007).

## 5.2 Análise de *Noturno para flauta e piano*

Em entrevista exclusiva, Nivaldo nos relatou o processo de composição desta música:

NO: O *Noturno* eu fiz a melodia..., eu falei, vou fazer a música sem a harmonia, chega de ficar procurando. Aí, eu tinha ido tocar não sei onde, o som tinha sido muito bom, eu voltei com o som na cabeça, sabe quando você fica com aquele som? Aí, eu comecei assobiar e escrever [canta...]. Comecei a escrever uma melodia que foi vindo. Uma melodia simples demais, até o final. Foi indo. Depois, eu sentei no piano e fui harmonizando, olha..., é simples isso aqui mas é singelo. Essa foi feita dessa forma (ORNELAS, 2012).

O compositor revela que compôs mentalmente toda a melodia primeiro e depois a harmonizou no piano, dando-nos uma ideia de seu processo composicional: de um início intuitivo até o detalhamento de uma escrita artesanal. Ornelas pensa que o compositor cujo instrumento principal seja melódico, e não harmônico, desenvolve naturalmente, primeiro, a melodia, e tende para a escrita contrapontística, já que “[...] quem faz uma faz duas, então você escreve horizontalmente e a maioria dos ‘caras’ pensa verticalmente, harmonia coral” (informação verbal, na mesma entrevista).

Apesar dessa tendência a um pensamento mais melódico, Ornelas tem uma forma muito própria de elaborar a harmonia. Isso se evidencia principalmente no primeiro movimento. O *Noturno* é composto em dois movimentos e a forma de ambos é ABCD e *codetta*. A música é escrita em estilo típico de noturno, estrutura homofônica, com a melodia executada pela flauta, muitas vezes constituída de notas longas, com acompanhamento de piano arpejado.

### 5.2.1 Primeiro movimento

No Quadro 8 apresentamos a forma do primeiro movimento do *Noturno*.

Quadro 8 - Resumo da forma do 1º Movimento do *Noturno para flauta e piano*.

Seção	Introdução	A	B	C	D	<i>Codetta</i>
Compasso	1 - 2	3 - 17	18 - 25	26 - 36	37 - 48	49 - 53

Fonte: O autor (2017).

O primeiro movimento é escrito em andamento lento ( $J = 72$ ), compasso 4/4, e nos dois compassos introdutórios de piano arpejado (exemplo musical 18), estabelece a tonalidade de ré menor, não obstante a peça estar escrita sem armadura.

Exemplo musical 18 - *Noturno*, 1º Mov., c. 1 e c. 2.

A harmonia, como boa parte da obra de Ornelas, é ambígua, passando por dois centros, Sol maior e Ré menor. A tessitura da melodia da flauta vai de Ré<sup>3</sup> a Sol<sup>5</sup>, e não apresenta passagens mecânicas complexas. Exige, sim, que o flautista tenha proficiência no quesito sonoridade, requerendo volume na região grave e expressividade e *piano* nos agudos. O piano, nesse movimento, exerce a função de acompanhamento, usando a figura de tercinas, quase sempre de colcheias, praticamente por toda extensão da primeira parte.

A flauta, com início tético, apresenta o tema da seção A em *mf*, com um salto ascendente de uma quinta justa, com duas grandes frases. A primeira, de sete compassos, dividida em semifrases de três e quatro compassos. A segunda frase, de oito compassos, também é iniciada com o mesmo intervalo da primeira frase, porém tem caminhos melódico/harmônicos diferentes. Esta seção A se caracteriza por confirmar a tonalidade de Ré menor, mas também por ter um trecho inesperado de IIm7-V7 contíguos, que não são relacionados à tonalidade principal ou a tons vizinhos (para maior detalhamento veja seção 6.6.2, página 215). A segunda parte desta seção vai para a região de Sol maior e assim permanece até a seção B.

Devido à sua peculiaridade, é importante detalhar que estes IIm-V7s contíguos “[...] são alguns tipos de IIm-V7s que não tem uma relação funcional com os acordes que os rodeiam”<sup>76</sup>. Ulanowsky (1988, p. 6) completa a informação: “[u]m II-V contíguo, geralmente, está a um tom ou meio tom de distância de outro II-V, que por sua vez é analisável no

<sup>76</sup> Contiguous Two-Fives are certain types of two-fives that do not have a functional relationship with the chords around them. Fonte: <http://classes.berklee.edu/bpilkington/HR212folder/ContiguousTF030222a.pdf> p.1 – acessado em 09/08/2013 as 17:03 (nossa tradução). Será mais detalhado no capítulo 6.

contexto de uma tonalidade<sup>77</sup> (nossa tradução). Nos compassos 4 e 5, Ornelas faz uso de dois pares desses IIm7-V7 contíguos (Gm7 / C7, Am7(11) / D), o que sugere movimento de dominante para sol, porém, no compasso 6, deceptivamente segue para o terceiro IIm-V7: Bbm7 / Eb7(9)13, como mostramos no exemplo musical 19 a seguir:

The musical score for Example 19 consists of three staves. The top staff is a single melodic line starting at measure 4. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. The chords indicated above the staff are Gm7, C7, Am7(11), D7(b9), Bbm7(9), and Eb7(9)13. The piano part features several triplet figures and a crescendo marking in measure 6.

Exemplo musical 19 - *Noturno*, 1º Mov., c. 4 a c. 6.

No compasso 17, a melodia anacrústica da flauta na região aguda, que conduz à seção B, é de grande intensidade expressiva. Começa com o uso de quiálteras no acompanhamento, e é uma longa frase de oito compassos, onde a região de sol maior continua sendo desenvolvida. Também encontramos elementos interessantes como um empréstimo modal (c. 21), uma cadência suspensiva na dominante da dominante (c. 22) e uma marcha harmônica (c. 24-25), que funciona como uma ponte para a seção C.

Esta seção C é precedida por uma *volata* na flauta. A melodia em semínimas tem a indicação para ser tocada de forma brilhante. Tem caráter mais estático, pois o piano executa uma figura rítmica em *ostinato* com pedal em ré, na mão esquerda. Simultaneamente a mão direita faz os arpejos correspondentes aos acordes de sol maior e ré menor (exemplo musical 20).

<sup>77</sup> “A contíguos II-V is usually a whole or half step away from another II-V which is a analyzable in a key.

Exemplo musical 20 - *Noturno*, 1º Mov., c. 26 e c. 27.

Nos compassos 28 e 29, estão escritos os acordes de Ré, Mi e Lá, com terça omitida, o que gera uma ambiguidade harmônica (exemplo musical 21). Isso é ainda mais acentuado nos dois compassos seguintes com os acordes Bsus4 e B, este apenas com a fundamental e sua quinta (fá#) e com dobramentos (exemplo 22). Segue-se um adendo de três compassos, cujos acordes são construídos com quartas e quintas e fazem o elo com a próxima seção.

Exemplo musical 21 - *Noturno*, 1º Mov., c. 28 e c. 29.

Exemplo musical 22 - *Noturno*, 1º Mov., c. 31.



A seção D, como no início da seção B, é precedida por uma anacruse em quiálteras de semínimas e é construída sobre estrutura harmônica fixa, que se repete por todo este trecho – G/B, F#/A#, Am7 e F#/A# – de forma arpejada, enquanto a melodia tocada pela flauta em quiálteras de semínimas, acompanha a harmonia, ressaltando algumas notas dos acordes em curso, inicialmente na região média (c. 37-38) mostrado no exemplo musical 23, repetindo-a oitava acima (c. 41-42), exemplo musical 24, e prossegue até o compasso 44, onde o piano muda o acompanhamento.

37

G/B F#/A# Am7 F#/A#

Exemplo musical 23 - *Noturno*, 1º Mov., c. 37 a c. 38.

41

G F# Am7 F#

Exemplo musical 24 - *Noturno*, 1º Mov., c. 41 a c. 42.

Nos compassos 45 e 46 as funções são trocadas. A flauta vai para o acompanhamento em mínimas na região grave, com dinâmica em *p*, enquanto o piano faz a melodia com notas oitavadas (exemplo musical 25).

45

*p*

G/B F#/A# Am7 F#/A#

Exemplo musical 25 - *Noturno*, 1º Mov., c. 45 a c. 46.

Para a flauta aparecer, os acordes se tornam rarefeitos, pois são obtidos por sustentação dos intervalos e não por emissão em bloco, mantendo a mesma marcha harmônica. Nos compassos subsequentes, 47 e 48, a flauta prossegue no acompanhamento, enquanto o piano faz melodia com duas oitavas de diferença entre a MD e a ME. A *codetta* começa no compasso 49, com melodia qualiterada em uníssono, distribuído pela flauta e piano em três oitavas. Apesar de não haver indicação na partitura, segundo nossa visão requer execução sem rigor métrico (*ad libitum*). O primeiro movimento se desfaz de forma etérea, com o piano executando em *rittardando* em uma cadência imperfeita (F#/A# - Gmaj7/9/13/B), sendo que esse último acorde é resultante de quintas superpostas. As últimas notas – lá da flauta, sucedida pelo baixo em sol do piano – fazem parte do acorde de sol maior com nona e décima terceira, com baixo em Si, fazendo uma ponte de ligação para o próximo movimento, na tonalidade de Sol maior (exemplo musical 26).

51

*rall.*

F#/A# Gmaj7(9)13/B

*ped.* *rall.*

Exemplo musical 26 - *Noturno*, 1º Mov., c. 51 a c. 53.

No Quadro 9, explicitamos a fraseologia do primeiro movimento.

Quadro 9 - Fraseologia do 1º Movimento do *Noturno*

Seção	Frases	Compassos
A	1ª frase	2 – 5
	2ª frase	6 – 9
	3ª frase	10 – 17
B	1ª frase	17 – 19
	2ª frase	20 – 23
	3ª frase	23.3 – 25
C	1ª frase	26 – 28
	2ª frase	29 – 31
	3ª frase	32 – 33
	4ª frase	33.3 – 36
D	1ª frase	36.3 – 38
	2ª frase	38.3 – 40
	3ª frase	41 – 44
	4ª frase	45 – 48
<i>Codetta</i>	1ª frase	49 – 53

Fonte: O autor (2017).

Pelo hibridismo do compositor, após esta análise fizemos a cifragem do piano (Apêndice A) para condensar a escrita “convencional” e assim de facilitar o entendimento do plano harmônico, o que também ajuda detectar, via harmonia “berkleana” (descrita a partir da p. 215, seção 6.6.2), encadeamentos típicos usados na MPB ou no *jazz*. Ornelas é oriundo da música popular, portanto pensamos que essa abordagem é procedente e enriquecedora.

Devido à falta de padronização, é necessário explicitar qual metodologia foi usada na cifragem. Como fizemos o bacharelado na *Berklee College Music*, adotamos a metodologia desta universidade, que, apesar de não universalizada, tem grande aceitação em boa parte do mundo. O livro outrora “pirata” *Real Book*<sup>78</sup> (“a bíblia do jazz”) ajudou na popularização dessa cifragem. Esse livro é uma coletânea de *standards* de *jazz* (bossas de Jobim incluídas), editado em forma manuscrita, o qual, não obstante conter muitos erros de harmonia e simplificações, estabelece o formato *lead sheet*<sup>79</sup>, que ajudou na difusão global do *jazz*. Nos anos 1980, era vendido nas esquinas de Boston como “contrabando”, pois burlava o mercado musical editorial.

<sup>78</sup> O *Real Book* tem o conceito de *Fake Book*: “Uma coleção de *lead sheets*, cujo objetivo é ajudar o performer a aprender novas músicas rapidamente” (nossa tradução). Ou no original: A fake book is a collection of musical lead sheets intended to help a performer quickly learn new songs. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Fake\\_book](http://en.wikipedia.org/wiki/Fake_book). Acessado em 23/09/2013. Hoje a obra já se encontra editada legalmente e serviu de ensejo para publicações similares (*The New Real book*).

<sup>79</sup> Partitura em forma resumida contendo melodia e cifras alfanuméricas representando a progressão dos acordes e, ocasionalmente, as convenções rítmicas.

Adour também aponta que no Brasil houve uma padronização em consequência da adoção, em algumas instituições, como a UFMG, e escolas de ensino livre, dos livros de Almir Chediak, *Dicionário de Acordes* (1984) e *Harmonia e Improvisação* (vols. I e II, 2009), ancorados no repertório conhecido como MPB, lançado nos diversos *Songbooks* de sua editora (ADOUR, 2014).

As cifras podem operar diversas funções musicais. A mais conhecida é a usada na música popular pelos instrumentistas harmônicos (como pianistas e violonistas), pois a representação do acorde possibilita a rápida execução dos encadeamentos pelo músico já conhecedor desse código. Observamos que muitos desses músicos dominam a leitura de cifras, mas não conseguem ler a notação tradicional da partitura. Outra função é a usada pelos improvisadores, de modo que as cifras servem como um mapa harmônico para sua criação instantânea. Usamos, portanto, as cifras para sintetizar a estrutura harmônica. Na figura 4, mostramos as estruturas dos acordes por nós cifrados que encontramos no *Noturno*. Usamos simbolicamente a cifra C seguida do sufixo utilizado.

Figura 4 - Cifras usadas no *Noturno*.

The figure displays 27 chord structures in C major, arranged in three rows of musical staves. Each chord is labeled with a symbol above the staff, and the notes are shown as black dots on the lines and spaces of the staff. The first row contains: C, Cmaj7, Cmaj7(#11), Cmaj7(6), C6, C(#11), C7sus4, C7sus4(b9), and C(omit3). The second row, starting at measure 10, contains: C7, C7(9), C7(b9), C7b9(13), C7(13), C7(b13), Cm, Cm7, Cm9, and Cm7(9). The third row, starting at measure 20, contains: C°7, Cm7(b5), Cm7(b5)11, Cm7(11)13, Cm(maj7), Cm(maj7)9, Cm(maj7)9<sup>11</sup>, and Cm(maj7)#11.

Fonte: O autor (2017).

Concluindo a seção, o caráter híbrido deste movimento, é caracterizado pelos seguintes elementos: a dificuldade de fazer análise funcional, o uso de acordes sem a terça e o uso de quintas superpostas ou arpejado sucessivamente em pirâmide<sup>80</sup>. A utilização de alguns IIm7-V7s contíguos reforça a ambiguidade tonal da peça.

<sup>80</sup> Também chamado de *bell chord*, é uma técnica de arranjo onde as notas são tocadas sucessivamente e não simultaneamente, geralmente do grave para o agudo (ABSIL, 2014). Veja exemplo musical 26, p.116.

### 5.2.2 Segundo movimento

O segundo movimento está escrito na tonalidade de sol maior, no compasso de 6/8. Contrastando com o primeiro movimento, é executado em andamento mais rápido. A semelhança da escrita com a giga induz ao andamento *allegro*, escolha interpretativa deste pesquisador, também compartilhada pelo intérprete Eduardo Monteiro. A extensão da melodia na flauta é um pouco maior do que no movimento anterior, indo de Ré<sup>3</sup> a Si<sup>5</sup>. A forma é igual à do primeiro movimento: ABCD e *codetta* (Quadro 10).

Quadro 10 - Resumo da forma do 2º Movimento do *Noturno para flauta e piano*.

Seção	A	B	C	D	Codetta
Compasso	1 – 8	9 – 35	36 – 43	45 – 55	56 – 60

Fonte: O autor (2017).

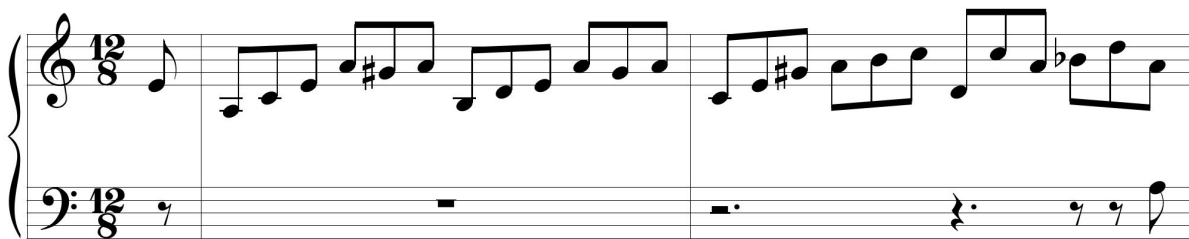
Este movimento tem início anacrústico e a melodia da flauta se estrutura em figura de três colcheias contra o baixo do piano em duas colcheias, resultando em polirritmia (3 contra 2). Na MD, acontecem estruturas triádicas que se alternam sobre o baixo em *ostinato* com pedal em ré (exemplo 27). Em resumo, esta seção A remete a uma giga em Sol Maior, com pedal na dominante e com reapresentação da ideia mantendo o pedal na mesma nota Ré (c. 6), mas agora como tônica (exemplo 27).

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-8) shows the flute playing a melodic line starting with an anacrusis, and the piano providing a bass line with a constant eighth-note ostinato on the note D (Ré) and chords in the right hand. The chords are G/D, F#/D, Am/D, F#/D, C/D, and F#/D. The second system (measures 9-35) continues the flute melody and piano accompaniment. The chords in the piano right hand are G/D, A/D, B/D, C#/D, D, and C#/D. A '8va' marking is present above the second system's flute part.

Exemplo musical 27 - *Noturno*, 2º Mov., c. 1 a c. 6.



Como observado pelo flautista Eduardo Monteiro, a melodia com três colcheias por tempo lembra muito a giga<sup>81</sup>, bastante utilizada por J. S. Bach e Handel (exemplo musical 28). Essa constatação o levou a tomar decisões sobre articulação e andamento (descritas no próximo capítulo).



Exemplo musical 28 - *Gigue* – partita para cravo em La menor de J. S. Bach.



O pedal sobre a nota ré, que atravessa as seções A e B, conclui no acorde de Abmaj7/D, num salto de trítano. Essa longa sonoridade mântica, com pedal em ré, permite que a mão direita use diversos acordes, gerando dissonâncias passageiras.

Alex Ulanowsky trata da nota pedal, explicando que o nome desta função é derivado do órgão, onde os pedais dispostos como as teclas do manual têm a função de baixo. A nota pedal geralmente acontece na tônica ou na dominante da tonalidade e, pela sensação de continuidade, propicia um alto grau de tensão. Mesmo notas fora do contexto harmônico

---

<sup>81</sup> Giga ou Gigue: One of the most popular of Baroque instrumental dances and a standard movement, along with the allemande, courante and sarabande, of the suite. It apparently originated in the British Isles, where popular dances and tunes called ‘jig’ have been known since the 15th century. ... it was usually in 12/8 time and marked ‘presto’, with balanced four-bar phrases and a homophonic texture. (LITTLE et al., 2007).

Uma das mais populares danças instrumentais barrocas e movimento padrão das suítes, junto com a *allemande*, *courante* e *sarabande*. Aparentemente originada nas Ilhas Britânicas, onde as danças e canções populares chamadas de ‘jig’ são conhecidas desde o século XV. ... geralmente em compasso 12/8, com a indicação ‘presto’, em frases regulares de quatro compassos e textura homofônica (nossa tradução).

soam bem se resolvidas posteriormente em notas pertencentes ao acorde subsequente (ULANOWSKY, 1988).

A seção B, iniciada no compasso 9, é composta de duas frases com repetição (B', c. 23). A melodia continua no estilo de giga, com *ostinato* em ré, agora com outra figura rítmica. Na mão direita do piano temos a continuação de estruturas triádicas a cada tempo, porém agora em movimento descendente: G/D, F#/D, F/D, E/D, Cm/D e D (exemplo musical 29).

Exemplo musical 29 - *Noturno 2º Mov.*, c. 10 a c. 12.

O *ostinato* na mão esquerda nos remete a um *groove*<sup>82</sup> de bateria, jargão usado no meio da música popular, oriundo da língua inglesa, também chamado de “levada”, que se trata de um padrão rítmico constante que dá “balanço” (*swing*) à música. Encontramos, neste trecho, conexão com a música popular, de onde Ornelas se origina. Há também a confluência de linguagens, já que a melodia da flauta tem estrutura semelhante à giga barroca e o piano lembra uma “levada” de bateria.

Este *ostinato* não é exatamente o padrão rítmico do congado de Minas, mas é similar. O resultado sonoro da síncope, no entanto, é o mesmo. É plausível imaginar, nesses trechos, o encaixe da bateria ou percussão característica desse gênero. Este trecho sinaliza o hibridismo constante na obra de Ornelas erudita. No exemplo musical 30, para efeito de comparação, Fabris nos mostra o padrão da Folia do sul de Minas, dizendo que “[e]stas células são frequentes tanto nas divisões melódicas quanto acompanhamentos de Congados e Folias” (FABRIS, 2010, p. 63).

<sup>82</sup> Segundo o *Urban Dictionary*: (GROOVE, 2014). 1. An adjective describing a rhythmic quality of music that is emotionally communicative and soulful; used for moving at a steady beat.

1. Adjetivo que descreve uma qualidade rítmica da música, emocionalmente comunicativa e com “alma”; usado para dar movimentação musical [“suíngue”] num padrão rítmico constante (nossa tradução).



Exemplo musical 30 - Trecho de acompanhamento de chocalho e caixa em Folia do Sul de Minas (Fonte: FABRIS, 2010, p. 63).

O congado, manifestação folclórica típica de Minas Gerais, fez parte das raízes culturais de Ornelas. Acontecia no bairro de sua infância, e influenciou sua composição, como Nivaldo narra em entrevista a Fabris:

Paralelamente à instrução formal, sua vida cotidiana no bairro Nova Suíça lhe proporcionava um leque variado de atividades musicais que apontavam, sobremaneira, para os universos da música popular e folclórica. Dentro de casa podia ouvir seus pais, Alcides Ornelas e Estela Lima de Ornelas tocando e cantando um repertório de Serestas; nas ruas, as Folias e Congados e nas Igrejas a música sacra, tocada e ouvida principalmente em épocas de festividades do calendário católico, como durante a semana santa, ou mesmo em suas atividades ordinárias durante os fins de semana. Estas referências serviriam como pilares para a sua carreira musical, principalmente ligada a sua produção autoral, como percebemos através de citações contidas em um de seus discos, o *Arredores*, lançado em 1998. (FABRIS, 2010, p. 12-13).

Nivaldo complementa a informação:

(...) logo depois do Natal, a Folia de Reis do Vandico e do Jair da Sanfona saía pelas ruas de Nova Suíça. No princípio dos anos 70 participei com eles dos movimentos de folia e congada, que eram constantes por lá (FABRIS, 2010, p. 12-13).

Em seguida, acontece uma segunda ideia, onde é usada largamente uma tríade maior com sua nona menor na região grave (mantendo o pedal em Ré). Esta estrutura acordal é uma característica deste movimento, pois ocorre 13 vezes. No exemplo musical 31, vemos estas estruturas em quartas justas descendentes, nos compassos 16 a 18.

Exemplo musical 31 - *Noturno*, 2º Mov., c. 16 a c. 18.





Este acorde com nona menor é muito utilizado por Ravel, uma das influências explícitas de Ornelas. Podemos mostrar como exemplo o compasso 12 do primeiro movimento do trio em Lá menor para piano, violino e violoncelo (exemplo musical 32), o acorde assinalado, F# com a nona menor no baixo.

Exemplo musical 32 - Trio para piano, violino e violoncelo, Ravel, tríade com nona menor no baixo, c.11 e c.12.



Na seção C, compasso 36, o piano arpeja o acorde AbMaj7#11, fazendo a base harmônica para a *cadenza* de flauta, *ad libitum*. No compasso 40, continua o piano arpejado, agora em Bb7(sus4)9/13. No compasso 41, é concluída essa seção no poliacorde Gm sobre Abmaj7 com baixo em Bb. Em seguida, acontece uma transição de dois compassos com dois acordes de nona menor com pedal de ré em cada, lembrando elementos das seções A e B. Na MD, voltam as estruturas triádicas. Com a respiração da fermata passamos para seção D, voltando para sol maior.

A seção D começa no compasso 45. Os primeiros três compassos continuam com a mesma ideia de polirritmia de 3 (melodia) contra 2 (baixo). No compasso 48, é iniciada as pentatônicas virtuosísticas de flauta e piano em uníssono na MD, enquanto a ME continua em quiáltera de duas colcheias no lugar de três.

No compasso 55, chegamos ao repouso da tônica de Ré com *fermata* e *tremolo*, seguido de mais dois compassos em ralentando, com o piano arpejando em quiálteras para concluir na *Codetta*.

No compasso 58, acontece a *Codetta*, em andamento rápido (*a tempo*) com piano e flauta arpejando o acorde de Ré com sétima maior. A música conclui com uma cadência perfeita e com terminação masculina na tonalidade de Ré Maior.

Quadro 11 - Fraseologia do 2º Movimento do *Noturno*.

Seção	Frases	Compassos
A	1 <sup>a</sup>	1 – 3
	2 <sup>a</sup>	4 – 5
	3 <sup>a</sup>	6 – 8
B	1 <sup>a</sup>	9 – 12
	2 <sup>a</sup>	13 – 15
	3 <sup>a</sup>	16 – 22
	4 <sup>a</sup>	23 – 25
	5 <sup>a</sup>	26 – 29
	6 <sup>a</sup>	30 – 35
C	1 <sup>a</sup>	36 – 37
	2 <sup>a</sup>	38 – 39
	3 <sup>a</sup>	40 – 43
D	1 <sup>a</sup>	44 – 46
	2 <sup>a</sup>	47 – 50
	3 <sup>a</sup>	51 – 54
	4 <sup>a</sup>	55 – 56
<i>Codetta</i>	1 <sup>a</sup>	57 – 59

Fonte: O autor (2017).

A música é escrita na armadura de sol maior, mas soa em ré maior em parte da seção A e na seção B. Em seguida, a seção C, contrastante, vai para a região de Lá<sub>2</sub> maior. A seção D volta para a armadura de sol maior, com uso do pedal da dominante (Ré) e a pentatônica de Sol, escrita em uníssono, a partir de c. 48, conduz a música a um *grand finale*. A única cadência perfeita encontrada (V – I) é a conclusão da peça na tonalidade de Ré, sem acordes, apenas as notas lá e ré em uníssono (exemplo musical 33), portanto, em relação à tonalidade, este movimento é ambíguo, pois alterna frequentemente os centros tonais Sol e Ré.

Exemplo musical 33 - *Noturno*, 2º Mov., c. 60.

Concluindo a análise, neste movimento há leves indícios do folclore mineiro, inerente à obra do compositor. No que concerne à harmonia, o pedal em ré, ouvido nas seções A e B, permite que as estruturas triádicas caminhem por regiões livres, gerando ambiguidade. A *cadenza*, na seção C, nos remete à sensação de um improviso. Finalmente, a seção D e a *codetta* com a pentatônica de sol, contêm passagens virtuosísticas que requerem sincronia apurada dos dois músicos. Esta análise ajuda o leitor a conhecer a música e fornece subsídios para as análises das interpretações, feitas no próximo subcapítulo.

### 5.3 Análise comparativa de seis interpretações do *Noturno para flauta e piano*

Com uso de metodologia analítico/comparativa (LABOISSIÈRE, 2007), foi feita a investigação de diferentes versões gravadas da peça *Noturno para flauta e piano*. Foram escolhidos duos de diferentes escolas interpretativas.

No Quadro 12, listamos as gravações, agrupadas por duos:

Quadro 12 - Lista das gravações do *Noturno*.

DUOS	INTÉRPRETES	ANO
1	Eduardo Monteiro das Neves (flauta) e Flávio Augusto (piano)	2013
2	Carlos Malta (flauta) e Leandro Braga (piano)	2013
3	David Ganc (flauta) e Maria Teresa Madeira (piano)	1986
4	David Ganc (flauta) e Monique Aragão (piano)	1999
5	Nivaldo Ornelas (saxofone soprano) e Delia Fischer (piano)	1994
6	Paulo Guimarães (flauta) e Nivaldo Ornelas (violão)	1991

Fonte: O autor (2017).

A primeira gravação dessa obra foi realizada em 21 de abril de 1986, no extinto estúdio *Sonoviso*, no Rio de Janeiro, tendo, à mesa de som, o técnico Toninho Barbosa, com este pesquisador na flauta e a pianista Maria Teresa Madeira (duo 3). Esse registro foi feito como uma retribuição ao compositor. A matriz da gravação, em fita de meia polegada, foi encontrada em 2011 em bom estado e, em novembro de 2012, foi digitalizada para computador num moderno estúdio de gravação. Posteriormente, foi passada para CD.

A segunda gravação deste pesquisador foi realizada no estúdio *Drum*, em 1999, no Rio de Janeiro, com o técnico de som Alexandre Hang, acompanhado da pianista Monique Aragão (duo 4). Essa gravação consta no segundo CD que lançamos, *Caldo de Cana*, em 2000, pela gravadora *Kuarup Discos*.

O registro do duo 1, Eduardo Monteiro (flauta) e Flávio Augusto (piano) foi gravado especialmente para esta tese. O flautista é professor da Escola de Música da UFRJ e o pianista é acompanhador da classe de flauta da mesma universidade, ambos com carreiras dedicadas primordialmente à música erudita.

O duo 2, Carlos Malta (flauta) e Leandro Braga (piano), já tocou a peça algumas vezes e foi convidado a registrar sua interpretação especificamente para esta tese. Esses dois músicos têm reconhecida atuação no âmbito da música popular. Os dois últimos fonogramas, dos duos 5 e 6, foram gentilmente cedidos pelo compositor.

Para o CD gravado como parte integrante do produto artístico final desta tese, foi feita uma gravação atual, novamente com a pianista Maria Teresa Madeira. Assim, com o distanciamento de exatos trinta anos da primeira gravação da peça (1986 – 2016), o CD homônimo *Noturno* (MIL 055), foi lançado em maio de 2016. Entretanto, após análise, avaliamos que não houve mudanças representativas na interpretação deste duo e dispensamos seu relato. Também foi encontrado, no arquivo do compositor, a gravação ao vivo (Sala Funarte, RJ, 1992) do mesmo duo 5, e, pela semelhança das interpretações, também não foi necessária incluí-la no rol das gravações analisadas.

As gravações dos duos 1, 5 e 6, foram feitas com a captação dos instrumentos no mesmo ambiente, enquanto que as demais gravações foram realizadas em estúdio de gravação, com os dois instrumentos situados em cabines separadas. Observamos que vamos nos concentrar um pouco mais na avaliação da parte da flauta.

### 5.3.1 Interpretação do duo 1

Este fonograma foi produzido especialmente para esta tese e foi gravado no Salão Leopoldo Miguez, na Escola de Música da UFRJ, no dia 26/01/2013. A gravação foi feita sem interrupções, sem edições ou correções posteriores. Foi dito aos músicos que eles teriam total liberdade de expor sua visão interpretativa, de acordo com seus ensaios previamente realizados.

Após a gravação, foi feita uma entrevista com os músicos para saber como se deu o processo de preparação para esse registro. Nessa entrevista, Flávio Augusto assinalou que conhecia Ornelas por sua atuação na música popular, porém desconhecia sua vertente erudita e a obra interpretada. O flautista Eduardo Monteiro afirmou ter ouvido essa música em CD deste pesquisador há muitos anos atrás, porém não se lembrava de nenhum detalhe interpretativo da música e, por causa da finalidade da pesquisa, propositalmente não a escutou novamente após o convite para participar deste trabalho. Por ser, portanto, uma gravação nova, é enriquecedor descrever o caminho trilhado pelo duo, até o resultado final<sup>83</sup>.

Os músicos informaram ter realizado seis ensaios para a gravação. Observamos que houve uma preparação meticulosa e nos foi relatado que grande parte das decisões interpretativas foram tomadas em conjunto. Flávio Augusto afirmou que o parâmetro dinâmica, foi objeto de muitos debates durante os ensaios, principalmente no compasso 47 do primeiro movimento, onde havia a indicação contrastante de *ff* no piano e *p* na flauta. O pianista descreveu ter tentado se adaptar sonoramente à situação para obter um bom equilíbrio da dinâmica.

Essa interpretação busca maior fidelidade ao texto, pois só encontramos acréscimos de ornamentação em três trechos por parte do flautista. Exemplificamos os adendos, mostrando o trecho original dos compassos 14 e 15 (exemplo musical 34) e grafando os ornamentos acrescentados: *glissando* da última nota do compasso 14 para a próxima e acréscimo de bordadura inferior com mordente no compasso 15 (exemplo musical 35). Houve ainda o acréscimo de uma pequena *appoggiatura* na última nota do compasso 36 (exemplo musical 36).

---

<sup>83</sup> Fazemos a observação, reforçada pelo pedido do pianista Flavio Augusto em sua entrevista, de relatar um problema técnico encontrado no piano do salão Leopoldo Miguez no dia da gravação. Um abafador solto de um martelo de um nota na região média do piano gerava um ruído que inviabilizaria a gravação, se a finalidade dessa fosse sua inclusão em CD comercial. Contudo, em conjunto decidimos continuar, pois tal problema não prejudicaria a investigação da interpretação, finalidade desta pesquisa.

Exemplo musical 34 - *Noturno*, 1º Mov., c. 14 e c. 15. Original.

Exemplo musical 35 - Duo 1, *Noturno*, 1º Mov., c. 14 e c. 15 ornamentado.

Exemplo musical 36 - Duo 1, *appoggiatura* na Flauta, *Noturno*, 1º Mov., c. 36.

O pianista Flavio Augusto também buscou fidelidade ao texto, seguindo a partitura sem acréscimo ou subtração de notas. O duo demonstra sua habilidade interpretativa ao buscar muita expressividade, principalmente, com as ferramentas: dinâmica, agógica e variação tímbrica, que foi usada com muita ênfase.

Compatível com a tradição erudita, Eduardo Monteiro utiliza nos dois movimentos o *vibrato* expressivo característico dessa escola. Monteiro observou que a peça apresenta dificuldades no quesito respiração e disse que as soluções técnicas surgiram no debate com o

pianista, durante os ensaios. Ao ser inquirido sobre a possibilidade dessa dificuldade influenciar a interpretação no aspecto fraseológico, afirmou que a respiração fisiológica influencia a fraseológica e vice-versa, conforme transcrição de entrevista concedida:

Eduardo Monteiro: o nosso papel é que essa influência seja benéfica. Uma das tarefas do intérprete é essa. Então a gente procura tirar algum partido disso. Tentar ver se consegue um determinado efeito respiratório porque quer atingir aquele ponto da frase X ou Y.

Quanto à articulação, o flautista se posiciona da seguinte maneira:

Eduardo Monteiro: Bom, eu procurei seguir, essencialmente o que está aqui [fidelidade ao texto], embora tenha muito pouca indicação de ligados. Quando a gente faz menos ligado, há uma tendência, isso não é uma regra geral, mas há tendência em que a interpretação fique mais retórica.

Pesquisador: Poderia explicar melhor o “retórico”?

EM: Retórico é um pouco mais *parlato*. Um pouco mais com influência do recitativo. Mesmo que não seja livre, em termos de tempo mas, fica mais recitado do que propriamente melódico, vamos dizer assim. Então, quando a gente elimina ligaduras, a tendência é, para interpretar, para dar algum sentido, conseguir um efeito retórico. Isso é a minha visão. Então, aqui, basicamente, como tinha pouca indicação de ligaduras, eu resolvi optar, especialmente no primeiro movimento, eu achei que era algo bastante retórico, como que contando uma história. Essa história a gente não sabe qual é, mas a gente imagina (risos) qual deveria ter sido. Em função disso, o fato de não ligar ou de ligar pouco serve a essa faceta interpretativa.

No compasso 26, o compositor escreve a indicação *brilhante*. O duo achou essa indicação insuficiente e interpretou que era necessário fazer um *affretando*, pois fazer modificação na dinâmica não lhes bastava. Segundo Monteiro, “outra variante agógica que a gente naturalmente começou a fazer, nos compassos 37 a 44 (exemplo musical 37) porque há uma repetição, como se fosse quase um transe [o entrevistado canta a melodia]. Então isso pediu um *affretando*” (em entrevista concedida).

## Noturno

37

40

43

*p*

Exemplo musical 37 - *Noturno*, 1º Mov., c. 37 a c. 45.

Chamamos de “mantra” o excerto chamado de “transe” por Monteiro, por sua linha repetitiva. A seguir, Monteiro faz interessantes afirmações no sentido de que a repetição induz à uma técnica interpretativa:



EM: A repetição cria tensão em música. Mesmo que seja de uma nota, um motivo ou de dois compassos, como é o caso aqui, mesmo que mude de oitava, vai criando uma expectativa, uma tensão cada vez maior. Então a gente optou por pontuar essa tensão com agógica. Porque se não você fica só com um elemento de tensão e isso não dá o efeito total que poderia ter dado. Nos compassos 45 a 48, a flauta passa a ter um pedal. E o piano tem uma figuração, isso no c. 45 e c. 46. No c. 47 a flauta tem *pianíssimo* e o piano tem *forte* ou *fortíssimo*. Então isso leva a uma questão de equilíbrio, não muito fácil de resolver. O que eu procurei foi fazer um timbre diferente do c. 47 e fazer o c. 45 um pouco mais incisivo mesmo dentro do *piano*, um pouco mais brilhante, em termos de timbre. O c. 47 e c. 48, um pouco mais escuro, com o piano sobressaindo mais.

Aqui Monteiro toca em outro importante parâmetro: o timbre. Também se confirma a consciência de suas opções, pois ele chega a citar, como paradigma tímbrico, a sonoridade de *L'après midi d'un faune* de Debussy:

EM: Eu conscientemente tomei algumas decisões tímbricas de que tipo básico de timbre eu ia usar, especialmente no início, como é que eu ia começar a minha parte. Então eu optei por um timbre meio parecido com *L'après midi d'un faune*, se bem que numa dinâmica mais forte, por causa de equilíbrio com o piano. Então é um timbre brilhante, porém redondo ao mesmo tempo. Tem os dois elementos. E, praticamente, em alguns momentos de *decrecendo*, eu fiz um timbre um pouco diferente disso: escureci o timbre. Mas, basicamente, com esse timbre a peça inteira, e só no compasso 47 que eu conscientemente mudo o timbre para dar um diferencial e permitir que o piano sobressaísse, como parece que é **o que o autor queria** (grifo nosso), por ter colocado essa diferença de dinâmica muito grande entre a flauta e piano nos compassos 47 e 48.

Ao mencionar, “o que o autor queria”, Monteiro nos remete à discussão abordada no subcapítulo 4.2, onde Abdo afirma que ainda existe a busca por “tocar como o próprio compositor tocaria”, ou mais precisamente no caso desta interpretação, de imaginar o significado da intenção do compositor com os signos fornecidos pelo mesmo. Como Abdo nos mostrou, esta “reevocação” do significado autoral teve seu ápice na primeira metade do século XX, porém Monteiro e Augusto não deixam de apresentar sua visão da obra. Nos compassos citados, devido à contrastante diferenciação de dinâmica, era, segundo Monteiro, imperioso que os intérpretes optassem por “fazer a vontade do compositor, exatamente nesse ponto”. Em seguida Monteiro faz uma analogia com a música de Brahms, dizendo que sempre “há uma história por trás e que depois o compositor a retirava”. Ou seja, este “pseudo programa” é o que lhes dá elementos para incrementar sua interpretação. Segundo Scruton (2007), música programática, termo introduzido por Liszt (1811-1886), é uma espécie de música narrativa ou descritiva. O conceito é geralmente estendido a toda música que tenta representar ideias extramusicais sem os recursos da palavra cantada, ou seja, há um programa proposto pelo compositor a ser seguido pelo imaginário do ouvinte.

Em relação ao segundo movimento, Monteiro diz que se deparou com um problema estilístico de início, pois a parte da flauta parece uma giga, mas “evidentemente a gente não

pode achar que se trata disso aqui” (em entrevista concedida ao autor). Já quanto à parte do piano, Monteiro diz que ela enseja um *groove* em 6/8, típico de uma “levada” de bateria e baixo (exemplo musical 38).

The image shows a musical score for Example 38. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melody of eighth notes. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing chords. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a bass line of eighth notes. There are accents (>) under the notes in the bottom staff.

Exemplo musical 38 - Duo 1, *Noturno*, 2º Mov., c. 10, giga X *groove* (“levada”).

Indagado pelo pesquisador se esse *groove* o remete à música popular, Monteiro confirma, mas ressalta que a parte da flauta em nenhum momento assume essa característica. Muito pelo contrário, acontecem linguagens diferentes em simultaneidade, pois a melodia é estilisticamente diversa do *groove*.

Ao constatar esta semelhança rítmica/melódica com a giga, Monteiro toma a decisão interpretativa de fazer todas as notas em *detaché* (atacado), conforme explica:

EM: Muito foi pensado, em termos de que articulação usar, mas eu preferi usar tudo atacado, sem ligaduras, porque essa neutralidade, a nosso ver, ajuda a não fazer da parte de flauta uma giga. Então, se a parte da flauta não incorporou nada do *groove*, pelo menos ela não está contribuindo com algo que seria quase que bizarro, ao nosso ver. Seria fazer soar de uma maneira muito contrastante, estilisticamente.

Esta escolha das colcheias atacadas diferencia essa interpretação das outras, em que todos usaram *legato*. Passada a surpresa inicial, vemos coerência nessa opção e a encaramos positivamente, como mais uma possibilidade interpretativa que a música oferece.

A seção seguinte (exemplo musical 39) é claramente um recitativo, retórico, e, para Monteiro, quase que um aboio<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> “Aboio” vem de “aboiar”, isto é de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo aboio designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo, ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil, e segundo se pode deduzir, herdado-lo de Portugal, onde subsiste no Minho. Entretanto, se em algumas expressões vulgares do nosso aboio é notada sua origem portuguesa, os seus traços melódicos já acumulam profunda modificação processada no Brasil (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 125).



Exemplo musical 39 - Duo 1, *Noturno*, 2º Mov., c. 36, aboio.



Para o Duo 1, este trecho é mais um recitativo que uma *cadenza*, pois o acompanhamento do piano é estático e repetitivo.

Deixamos registrado também que, pela entrevista realizada, observamos que a peça foi previamente analisada pelo duo, confirmando uma interpretação consciente em relação a diversos parâmetros musicais.

### 5.3.2 Interpretação do duo 2

Esta gravação, também produzida especialmente para esta tese, foi realizada no estúdio *Tenda da Raposa*, no Rio de Janeiro, no dia 09/01/2013 e a mesa de som foi operada por Carlos Fuchs. Nesse dia, no estúdio, o flautista Carlos Malta nos relatou que, após assistir Nivaldo Ornelas executar essa peça ao vivo, em sua transcrição para saxofone soprano, com a pianista Délia Fischer, imediatamente pediu-lhe a partitura para estudá-la e incluí-la em seu repertório.

Em entrevista concedida, o pianista Leandro Braga afirmou que não foram feitos ensaios para essa gravação: apenas relembrou a música no estúdio, visto que já a haviam tocado várias vezes no passado. Ao ser perguntado sobre seu método de preparação de uma peça no estilo do *Noturno*, Braga não cifra a partitura escrita em notação convencional. Portanto, ao incluir adendos interpretativos, ele diz que parte é improvisada no momento da execução e parte é preparada. Sua visão sobre a música realizada na fronteira do popular e do erudito é a de que a música resultante não é concebida com o objetivo específico e premeditado de ser uma música classificável como fronteira destes territórios, mas sim, é dependente e consequente da formação deste determinado músico.

A interpretação desse duo é marcada pela liberdade interpretativa, que ocorre em vários momentos. Alguns exemplos demonstram acréscimos à partitura. A introdução preparatória do piano é feita em andamento mais rápido que os outros duos. Já na primeira linha musical, o flautista faz modificações do original (exemplos 40 e 41).



Exemplo musical 40 - *Noturno*, Fl., 1º Mov., original, c. 3 a c. 9.



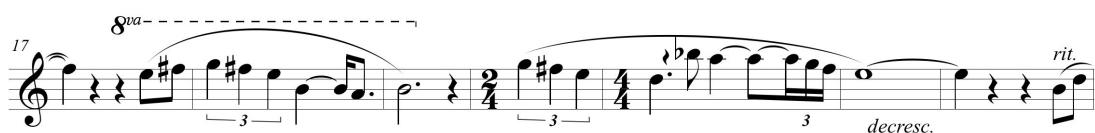
Exemplo musical 41 - Duo 2, *Noturno*, Fl., 1º Mov., interpretado, c. 3 a c. 9.

Nos compassos 3 e 7, há acréscimo de *glissando*, conectando as notas. No compasso 8, há o acréscimo de *appoggiatura* cromática e as semicolcheias. No compasso 9, há o *gruppetto* com o vizinho superior em segunda maior e o vizinho inferior cromático.

A seguir, ele faz mudanças rítmicas (ex. 42, original, e ex. 43, interpretado). No compasso 17, as semínimas são transformadas em colcheias; no compasso 18, acontece leve deslocamento rítmico; e, no compasso 21, a quiáltera de colcheia é transformada em tercina de semicolcheia. No compasso 23, novamente as quiálteras de semínimas são transformadas em colcheias.



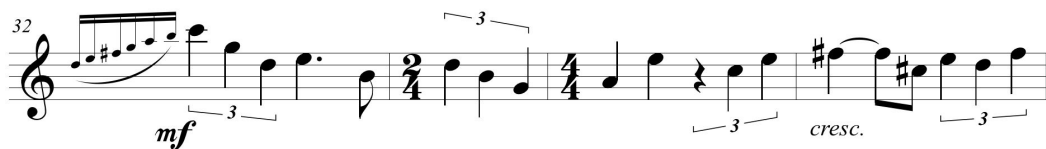
Exemplo musical 42 - *Noturno*, Fl., 1º Mov., c. 17 a c. 23, original.



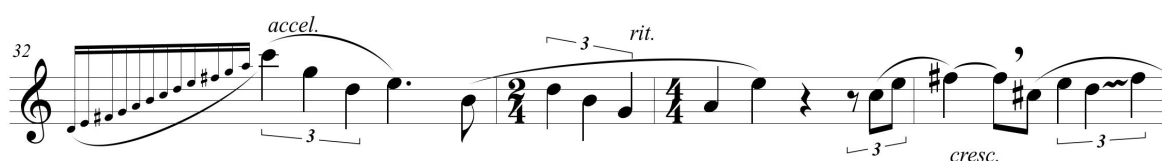
Exemplo musical 43 - Duo 2, *Noturno*, Fl., 1º Mov., c. 17 a c. 23, interpretado..

No compasso 32, Malta realiza uma *volata* com duas oitavas em vez de uma, como na partitura (ex 44, original, e ex. 45, interpretação). No compasso 34, acontece nova mudança

rítmica de quiáltera de semínimas para quiálteras de colcheia e, no final do compasso 35, um novo glissando une as notas.



Exemplo musical 44 - *Nocturno*, Fl., 1º Mov., c. 32 a c. 35, original.



Exemplo musical 45 - *Duo 2, Nocturno*, Fl., 1º Mov., c. 32 a c. 35, interpretado.

No motivo iniciado no compasso 37 (exemplo musical 37), veja p. 130, ao contrário de todas as outras interpretações, o pianista o executa de forma métrica e em andamento mais acelerado. Isto causa a sensação de que a unidade de tempo passa para mínima e dá a impressão que toda a MD do piano se transformou em sextinas de colcheia opondo-se à linha da flauta, escrita em tercinas de mínimas.

No segundo movimento, o flautista opta pelo *legato*, com acréscimo de alguns acentos não escritos, procurando um certo *swing* no fraseado. No compasso 13, Malta duplica a figura rítmica, transformando as colcheias em semicolcheias (exemplos 46 e 47):



Exemplo musical 46 - *Nocturno*, Fl., 2º Mov., c. 13, original.



Exemplo musical 47 - *Nocturno*, Duo 2 Fl., 2º Mov., c. 13, interpretado.

O mesmo acontece nos compassos 23, 24 e 25, com acréscimo de sonoridade distorcida na flauta, quase um *singing*<sup>85</sup> (exemplos musicais 48 e 49).

<sup>85</sup> Efeito especial de sonoridade, produzido pelo flautista ao cantar simultaneamente enquanto toca, geralmente a mesma nota escrita, podendo ser usado outros intervalos também. Efeito muito usado por Hermeto Pascoal em seus improvisos. Também foi popularizado nos anos 1970 pelo flautista escocês Ian Anderson, do grupo de *rock* progressivo *Jethro Tull*.



Exemplo musical 48 - *Nocturno*, Fl., 2º Mov., c. 23 a c. 25, original.



Exemplo musical 49 - *Nocturno*, Duo 2, Fl., 2º Mov., c. 23 a c. 25, interpretado.

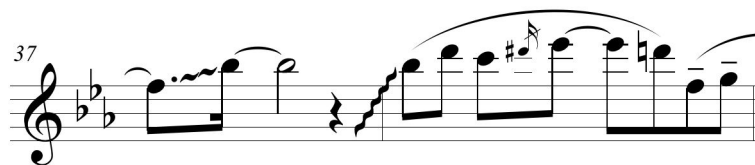
No compasso 36, no recitativo, chamado de aboio por Monteiro, Malta, ao contrário de todas as outras interpretações, opta pelo *stacatto*, dando característica diversa no trecho (exemplo musical 50).

*Ad lib.* Um pouco mais lento



Exemplo musical 50 - *Nocturno*, Duo 2, Fl., 2º Mov., c. 36

Novos ornamentos são utilizados como o *glissando* no compasso 37 e a *volata* no compasso 38 (exemplo musical 51).



Exemplo musical 51 - *Nocturno*, Duo 2, Fl., 2º Mov., c. 37 e c. 38

Já no *ad lib.* do compasso 36, que chamamos de *cadenza*, o flautista interpreta de forma diferente dos outros duos, pois, ao dar valores e durações diferentes às notas, cria outro sentido fraseológico. A última nota do compasso 39, o Ré, após a *fermata*, em nossa visão, tem sentido anacrústico, porém Malta a interpreta como uma nota conclusiva, o que muda o sentido musical (exemplo musical 52).

39

Exemplo musical 52 - *Noturno*, 2º Mov., *fermata* do c. 39.

Continuando a análise da *performance*, no compasso 42, ocorre o acréscimo de *trinado*, que traz mais tensão ao ponto culminante da frase. Diferentemente dos outros duos, o pianista Leandro Braga não sustenta o acorde (exemplo musical 53) em *fermata* no pedal, deixando espaço vazio para o flautista fazer a frase de ligação sem acompanhamento. Tal esvaziamento sonoro cria interessante efeito, apesar de ir de encontro ao que está escrito na partitura.

42

Exemplo musical 53 - Duo 2, *Noturno*, 2º Mov., c. 42.

No compasso 44, na indicação *Um pouco mais lento*, este duo toca muito mais lento que os demais com um grande *rubato*. No compasso 57, na ornamentação escrita em fusas na partitura, o flautista, em vez de executar o si escrito, toca si sustenido e acrescenta *appoggiatura* (Ré#) antes do Mi (exemplos 54 e 55).

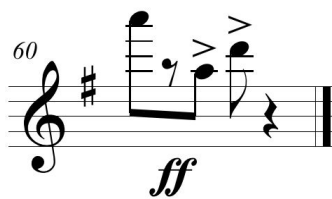


Exemplo musical 54 - Duo 2, 2º Mov., c. 57, original.

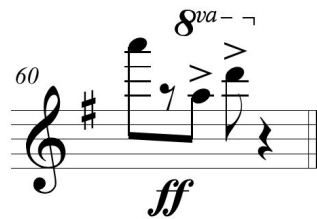


Exemplo musical 55 - Duo 2, 2º Mov., c. 57, interpretado.

Malta conclui a peça, executando as duas notas finais uma oitava acima do escrito, encerrando a música de forma ainda mais grandiosa (exemplos 56 e 57).



Exemplo musical 56 - 2º Mov., c. 60, original.



Exemplo musical 57 - Duo 2, Not., 2º Mov. c. 60, interpretado.

Em relação à licença criativa usada por Malta, com acréscimo de ornamentações não indicadas na partitura, alterações, mudança de ritmos e articulações, encontramos situações paralelas no passado. Couto e Silva (1960) detalha a licença criativa dos intérpretes no decorrer de vários períodos. Em relação ao período barroco, o autor nos conta:

Sabemos que a improvisação por parte dos integrantes de conjuntos instrumentais, apesar de condenada pelos escritores e musicólogos do barroco, como prática prejudicial à clareza, à estrutura e ao efeito da obra, ocorria com relativa frequência nas orquestras italianas. Já o solista tinha quase o dever de improvisar, e um dos atrativos maiores que os ouvintes podiam achar no executante era a sua capacidade de criação e fantasia, para apresentar de uma forma sempre original a melodia apenas esboçada pelo autor (COUTO E SILVA, 1960, p. 45 e 46).

A improvisação que Couto e Silva se refere deste período era a prática de ornamentar, embelezar, mesmo recriar a melodia, preencher partes, mas sempre no contexto melódico.

Não obstante o duo 2 (Malta/Braga) já ter tocado esta música algumas vezes no passado, os músicos optaram por não ensaiar a peça para simular uma “novidade”, o que seria benéfico para sua interpretação. Concluímos que nesta gravação, o duo modifica algumas informações da partitura, alterando e acrescentando notas e ritmos. Os intérpretes mudam acidentes (uma única vez), modificam o andamento ao relevar *rallentandos*, e executam



alguns trechos de forma métrica, onde todos os outros duos fizeram *ad lib.*, demonstrando autoridade e certeza em suas opções interpretativas.

### 5.3.3 Interpretações dos duos 3 e 4

Ao analisar a interpretação dos duos 3 e 4, deste pesquisador, temos que considerar como positivo o fato da memória falhar em relação aos ensaios e à gravação, já que se passaram 31 anos do registro do duo 3 e 18 anos do duo 4. Positivo porque o distanciamento temporal nos permite considerar nossa versão como mais uma possibilidade, quase como se ouvíssemos “outra pessoa”. Também podemos investigar se houve mudanças interpretativas neste mesmo intérprete, passados 13 anos entre as duas gravações.

#### 5.3.3.1 Interpretação do duo 3

A matriz do primeiro registro da obra, de 1986, foi encontrada num arquivo morto, em fita magnética de meia polegada. Fizemos sua digitalização sem nenhum artifício de melhoramento, como numa masterização, preservando assim as frequências originais.

É perceptível a ausência de edições, de emendas e de escolha de melhor *take*. Isto pode ser aferido pela respiração do flautista. Fica claro que a gravação foi realizada no que chamamos de estilo concerto, na qual os dois músicos tocam “ao vivo” (sem *overdubs*<sup>86</sup>).

A gravação do duo 3, David Ganc (flauta) e Maria Teresa Madeira (piano), caracteriza-se tanto por alguns acréscimos à partitura quanto pelo respeito ao texto. No primeiro movimento, o duo opta por um andamento um pouco acima do marcado na partitura ( $\text{♩} = 72$ ). O andamento aplicado foi:  $\text{♩} = 78$ , quase 80. No compasso 8, o *glissando* da flauta é executado metricamente, como quiáltera de colcheia, respondendo ao “desenho” do piano, como se assim estivesse escrito (exemplo musical 58).

---

<sup>86</sup> Técnica de gravação em multicanais, sobrepondo os instrumentos, sem a necessidade dos músicos gravarem simultaneamente.

Exemplo musical 58 - Duo 3, *Noturno*, 1º Mov., c. 8.

Notamos algumas diferenças na execução do piano em relação à partitura. No compasso 25, a MD do piano executa o ritmo como colcheias iguais e, no compasso seguinte, o arpejo de Sol maior do primeiro e segundo tempos é omitido (exemplos musicais 59 e 60).

Exemplo musical 59 - Duo 3, *Noturno*, 1º Mov., c. 25 e c. 26, original.

Exemplo musical 60 - Execução do Duo 3, *Noturno* 1º Mov., c. 25 e c. 26.

No compasso 30, o duo inverte a dinâmica, pois, ao invés de executar a frase em *ff* como escrito, usa *pp* como conclusão da frase anterior, que já vinha sendo executada em dinâmica *p*. Mais dois exemplos de acréscimos na partitura são a conclusão da frase do piano no compasso 31, quando se realiza um *rallentando* e, no compasso seguinte, o arpejado imitativo do acorde do terceiro tempo. Na conclusão da importante frase que vai de c. 37 a c. 44 (exemplo musical 37, p. 130), a respiração é usada como recurso interpretativo, pois sua necessidade causou a mudança do ritmo escrito (exemplos musicais 61 e 62).



Exemplo musical 61 - Duo 3 Not., 1º Mov., c. 43-44 original.



Exemplo musical 62 - Duo 3 Not., 1º Mov., c. 43-44 Interpretado.

No compasso 50 é feito um leve cedendo, não escrito, e esta é a única interpretação a usar a articulação *marcato*, como pedido na partitura. Nas outras gravações foi tocado *legato*. Como última observação sobre esta interpretação, atentamos ao fato de que, na última nota da flauta neste movimento, o Lá<sup>3</sup>, foi usado o *vibrato* expressivo em *mp*. Já na interpretação de 1999, foi procurado um som “liso”, “reto”, sem *vibrato*, em *pp*.

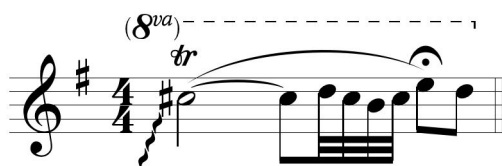
Nesta versão, o segundo movimento é executado em andamento mais lento que todas as outras interpretações. Isto resultou em 14 a 16 segundos a mais que as outras gravações. Não havendo marcação de articulação, optamos pelo *legato*, esticando a respiração o máximo possível, chegando a seis compassos ininterruptos. Notamos alguns acréscimos na partitura, como os ornamentos não escritos na parte da flauta: *glissandi* ascendente nos compassos 6, 32 e 57 (exemplos 63, 64 e 65) e os mordentes nos compassos 7 e 8 (exemplo 66).



Exemplo musical 63 - Duo 3 Not., 2º Mov. c. 6 ornamentado.



Exemplo musical 64 - Duo 3 Not., 2º Mov., c. 32 ornamentado.



Exemplo musical 65 - Duo 3 Not., 2º Mov., c. 57 ornamentado.



Exemplo musical 66 - Duo 3 Not., 2º Mov., c. 7 e 8 ornamentados.

No compasso 36, a pianista executa os arpejos *ad lib.*, dando liberdade para o flautista entrar no momento que lhe convier. Esta escolha interpretativa foi encontrada apenas neste duo. Para análise comparativa deste compasso 36 com os outros duos, veja o exemplo musical 102 (p. 161). Aqui, o resultado do piano remete ao impressionismo de Debussy. Concluimos, então, que esta gravação, feita à época de nossa graduação em flauta erudita, busca uma interpretação próxima desta escola, também partilhada pela pianista Maria Teresa Madeira, ou seja, bastante fidelidade ao texto, com sutis adendos interpretativos.

### 5.3.3.2 Interpretação do duo 4

Nesta versão, os dois músicos, David Ganc (flauta) e Monique Aragão (piano), procuraram fazer um grande *legato* por todo o primeiro movimento e poucos acréscimos à partitura. Na sequência iniciada no compasso 37 (exemplo musical 67), usamos a respiração com o intuito de mudança rítmica: a respiração fisiológica modifica a fraseologia (exemplo musical 68). Na sequência uniforme de quiálteras de semínimas, a respiração é assumida como um padrão, já que foi repetida quatro vezes, a cada dois compassos.



Exemplo musical 67 - *Noturno*, Fl., 1º Mov., c. 37 a c. 44, original.



Exemplo musical 68 - Duo 4, *Noturno*, Fl., 1º Mov., c. 37 a c. 44, interpretado.



Para o ouvinte parecerá que assim foi escrito na partitura, confirmando o pensamento de Copland: “O ouvinte ouve menos o compositor do que a concepção que o intérprete faz desse compositor” (COPLAND, 1974, p. 71).

O segundo movimento é tocado em andamento bem acima da versão de 1986 (duo 3), já que o duo 4 adota o andamento  $\text{♩} = 80$ , enquanto o duo 3 usa  $\text{♩} = 66$ . No trecho final, onde está indicado “*com vivacidade*”, o duo 4 o executa com mais velocidade e com mais virtuosismo ainda, almejando um desfecho mais grandioso. Esta interpretação é, portanto, mais fluida que a de 1986, mas mantém a fidelidade ao texto, já que não houve muitos acréscimos, com exceção de alguns *glissandi* em trechos iguais ou similares ao registro do duo 3.

A diferença entre a interpretação de 1986 (duo 3) e a de 1999 (duo 4) está na concepção dos andamentos e da dinâmica. Em relação à sonoridade nos parece que, 13 anos depois, há busca de uma sonoridade mais “popular”, caracterizada por menor uso de *vibrato*.

#### 5.3.4 As fitas cassete<sup>87</sup> de Ornelas

Após um ano e dois meses de pesquisa, foram encontradas no arquivo de Ornelas, versões de seu *Noturno*, gravadas por ele em fitas cassete. Gentilmente cedidos pelo compositor, esses registros enriqueceram esta pesquisa de forma inestimável, já que tivemos acesso à interpretação do autor da obra. No dia 22/11/2013, fomos a um estúdio de gravação e transpomos as sessões de gravação da fita cassete para o formato digital.

Na primeira fita havia a gravação ao vivo de concerto realizado na Sala Funarte / RJ, em Maio de 1992, do *Noturno*, transposto para o saxofone soprano, com o compositor acompanhado da pianista Delia Fisher.

A segunda fita continha uma sessão do *Noturno*, feita em 1994, com o mesmo duo e mesma formação (duo 5). A gravação foi realizada no estúdio de Otto Drexler, à época um dos melhores espaços do Rio de Janeiro para gravações de música clássica.

Nessa sessão inventariamos, primeiramente em relação ao primeiro movimento, três *takes* inteiros, nomeados T18, T19 e T25, seguidos de cinco trechos incompletos, alguns gravados como opção estética e outros com o intuito corretivo. Já em relação ao segundo movimento, encontramos nove trechos gravados. Assim pudemos montar duas versões completas de estúdio que, junto da versão ao vivo, nos proporcionaram excelente material analítico.

Fechando nosso *corpus*, na terceira fita cassete, encontramos a versão experimental do *Noturno* com o flautista da OSB Paulo Guimarães, acompanhado de Ornelas ao violão (duo 6). Apesar de esse registro só conter o primeiro movimento e de ter sido gravado de forma caseira, na residência do compositor, decidimos incluir esta versão, pois nos remete ao capítulo 2 sobre a dicotomia música popular vs música erudita. O efeito resultante da transposição do acompanhamento de piano para violão, executado “de memória”, isto é, sem partitura (informação verbal de Ornelas ao pesquisador), evoca a dificuldade de classificação da música em questão. Para comparar com a partitura do piano, foi feita a transcrição<sup>88</sup> e cifragem do violão tocado por Ornelas. Assim pudemos investigar se nessa adaptação foi mantida a mesma harmonia.

---

<sup>87</sup> Pensando no jovem leitor e pela perenidade da escrita, lembramos que a obsoleta fita cassete é um padrão de fita magnética para gravação de áudio. Lançada em 1963 pela empresa holandesa Philipps, foi revolucionária em sua época. Teve seu auge na década de 1970 e prosseguiu no mercado até meados da década de 1990.

<sup>88</sup> A transcrição da parte do violão foi feita por Daniel Ganc.

Em relação à gravação feita ao vivo em 1992, após a audição desta interpretação, com exceção de ínfimos detalhes, o resultado final é praticamente o mesmo da gravação realizada em estúdio em 1994 (duo 5), o que demonstra uma concepção consciente feita pelos intérpretes. Dispensamos assim a descrição analítica da *performance* ao vivo, já que o descrito no próximo subcapítulo também é válido para esta interpretação.

### 5.3.5 Interpretações do Duo 5

Destacamos a importância desta gravação, por ser a única tocada pelo próprio compositor. O fato de também ser a única interpretação executada ao saxofone soprano propiciou novas possibilidades tímbricas, acarretou em adaptações idiomáticas na melodia como troca de oitavas, supressão de algumas notas e outro processo articulatório. Essa versão foi realizada em estúdio de gravação com o intuito de ser incluída em CD, porém nunca foi lançada. Editamos os *takes* para obtermos duas versões completas, que chamamos de T19 e T25. As duas apresentam praticamente as mesmas modificações em relação à partitura original. Isto sugere que o músico entrou no estúdio com sua interpretação pré-concebida nos planos da articulação, da dinâmica, da rítmica, da ornamentação, incluindo acréscimos e/ou supressões de notas. Nesse caso, não parece ter havido espaço para improvisação. Devido à grande semelhança entre as duas versões, optamos por analisar só uma delas, a T19.

Os *takes* não lançados em um fonograma, chamados de *alternate takes* (*takes* alternativos), inteiros ou parciais, podem ser considerados como um rascunho de uma interpretação idealizada, do músico no estúdio, em relação à faixa pronta que ouvimos no CD editado comercialmente. São raras as oportunidades de acesso à este processo. Berliner (1994, loc. 5650) exemplifica esta situação ao dizer que “[...] Alguns *takes* alternativos de [Miles] Davis revelam um plano recorrente para obter seu melhor improviso de seu *chorus*, no blues<sup>89</sup> [...]” (nossa tradução). O lançamento, em CD comercial, de *takes* não autorizados pelo músico pode acontecer quando uma gravadora edita futuramente, gravações de arquivo de um determinado artista com *takes* de estúdio não aproveitados. Esses produtos não autorizados, com claro intuito de exploração comercial, são questionáveis pois apresentam ao público faixas rejeitadas pelo artista, por alguma restrição técnica ou estética. Isto já ocorreu em CDs

---

<sup>89</sup> Some alternate takes by Davis reveal the repeated use of a plan for the better part of an entire blues chorus [...].

*post-mortem* do saxofonista John Coltrane, do guitarrista Jimmy Hendrix (1942-1970) e muitos outros.

O primeiro movimento do *Noturno* tem 53 compassos. Em sua interpretação Ornelas modifica 21 deles (Tabela 2). No último item deste quadro, a mudança melódica foi transformar a melodia escrita em linha de acompanhamento, como mostraremos mais adiante. Ornelas também realizou alterações em seis compassos do segundo movimento (Tabela 3).

Tabela 2 - Levantamento das modificações da interpretação de Ornelas no *Noturno*, 1º Movimento.

<b>Eventos</b>	<b>Nº de compassos</b>
1º movimento	53
Alterações rítmicas	10
Supressão de notas	8
Mudança de oitava (por motivo de tessitura)	2
Mudança melódica	1

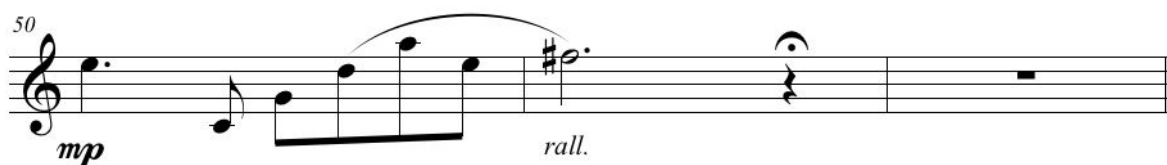
Fonte: O autor (2017).

Tabela 3 - Levantamento das modificações da interpretação de Ornelas no *Noturno*, 2º Movimento.

<b>Eventos</b>	<b>Nº de compassos</b>
2º movimento	60
Alterações rítmicas	2
Supressão de notas	3
Mudança melódica	1

Fonte: O autor (2017).

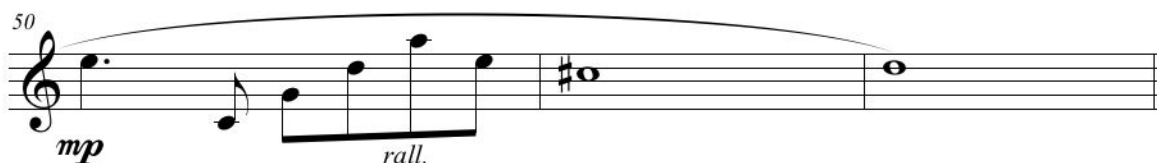
Notamos que a maior diferença na execução de Ornelas, em relação à partitura original, encontra-se no parâmetro ritmo. A segunda opção mais utilizada é a supressão de notas. A única diferença melódica é que, nesta versão, o saxofonista toca a última nota do compasso 50 e o próximo compasso uma oitava abaixo do que está escrito na partitura original (exemplo musical 69).



Exemplo musical 69 - *Noturno*, 1º Mov., c. 50 a c. 52, original.

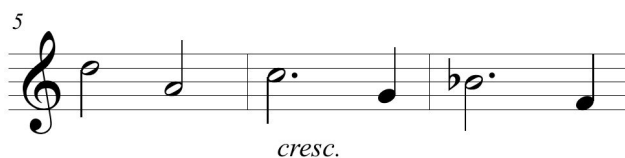


No *take* 25, no compasso 51, acontece a troca da nota Fá # (tônica do acorde) pela nota Dó# (quinta do acorde) com resolução na nota Ré (terça do novo acorde), inexistente na partitura original (exemplo musical 70).

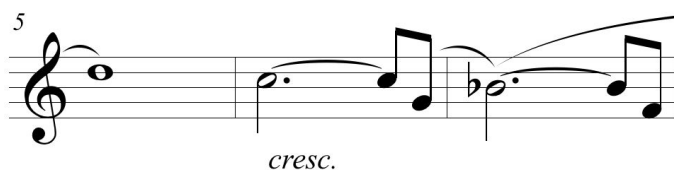


Exemplo musical 70 - Duo 5, *Noturno*, 1º Mov., c. 50 a c. 52, interpretado.

As semínimas dos compassos 6 e 7 são transformadas em colcheias, dando a sensação de aceleração de andamento (exemplos musicais 71 e 72).



Exemplo musical 71 - *Noturno*, 1º Mov., c. 5 a c. 7, original.



Exemplo musical 72 - Duo 5, *Noturno*, 1º Mov., c. 5 a c. 7, interpretado.

Os compassos 11 e 16 têm modificação rítmica, ora adiantando, ora postergando o “desenho”, alternando assim a sensação de adiantamento ou de retardo na frase musical (exemplos musicais 73 e 74). No último compasso, no lugar de colcheias, são executadas quiálteras de semínima, distendendo assim a resolução da frase.



Exemplo musical 73 - *Noturno* 1º Mov., c. 11 a c. 16, original.



Exemplo musical 74 - Duo 5, *Noturno* 1º Mov., c.11 a c. 16, interpretado.

Nos exemplos 75 e 76, observamos que, a distensão rítmica na interpretação da frase do compasso 21, causada pela aumentação das figuras rítmicas, resulta em alongamento anacrústico da resolução fraseológica, nos dando a sensação de um *rallentando* escrito.



Exemplo musical 75 - 1º Mov., c. 21, original.



Exemplo musical 76 - Duo 5, 1º Mov., c. 21.

Em quase todos os compassos dos exemplos musicais 77 e 78, houve alteração em relação ao original. Nos primeiros três compassos, Ornelas subiu o material uma oitava, adaptando a melodia para a tessitura do saxofone soprano. Nos compassos 43 (segunda metade) e 44, o saxofonista elimina a linha melódica, a transformando em linha de acompanhamento. Do compasso 45 ao 48, o compositor opta pelo silêncio e elimina a linha de acompanhamento, deixando a melodia do piano soar sozinha. O mesmo acontece no último compasso (c. 53), quando acontece a supressão da última nota.

Exemplo musical 77 - *Noturno*, 1º Mov., c. 41 a c. 53, original.



The image shows a musical score for three staves. The first staff (measures 41-45) contains a melodic line with several triplet markings. The second staff (measures 46-49) begins with a rest, followed by a dynamic marking of *f* and a complex sixteenth-note passage with triplet and sextuplet markings. The third staff (measures 50-53) starts with a dynamic marking of *mp*, followed by a melodic phrase and a *rall.* marking.

Exemplo musical 78 - Duo 5, *Noturno*, 1º Mov., c. 41 a c. 53, interpretado.



As transformações realizadas por Ornelas, ao revisitar sua peça doze anos após a composição, nos propicia conjecturar duas possibilidades: a) o autor pode ter passado por um processo de revisão e optado por executá-la com alternativas não pensadas na ocasião da composição ou, b) conhecedor da estrutura, improvisou no momento outra possibilidade.

### 5.3.6 Interpretação do Duo 6

Incluimos essa gravação neste estudo, pois a formação de flauta e violão difere das demais versões. Assim, também poderemos analisar a transposição do piano para o violão. Após transcrever e cifrar a execução do violão e da flauta, obtivemos material para investigar semelhanças e diferenças no campo harmônico e no campo interpretativo. Na fita encontrada, consta apenas o primeiro movimento.

Paulo Guimarães é flautista da OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) desde 1983. Sua interpretação é caracterizada pela utilização de *vibrato*, pelo máximo uso possível de *legato*, prolongado por quase todo o movimento, associado a frases o mais longas possíveis, respirando apenas quando necessário.

Nos compassos 6 e 7, Guimarães atrasa as notas, executando-as como tercina, para se encaixar no acompanhamento também em tercinas do violão (exemplos musicais 79 e 80). O mesmo acontece no compasso 12 (exemplos musicais 81 e 82).



Exemplo musical 79 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 6, original.



Exemplo musical 80 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 6, interpretado.



Exemplo musical 81 - *Noturno*, 1º Mov., c. 12, original.



Exemplo musical 82 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c.12, interpretado.

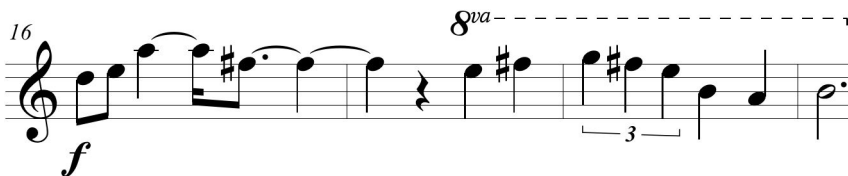
No caso do compasso 14, ao invés de fazer a ligadura original, Guimarães articula a nota Dó, antecipando a anacruse para a frase seguinte (exemplos musicais 83 e 84). Novas alterações rítmicas são feitas nos compassos 16 e 18 (exemplos musicais 85 e 86).



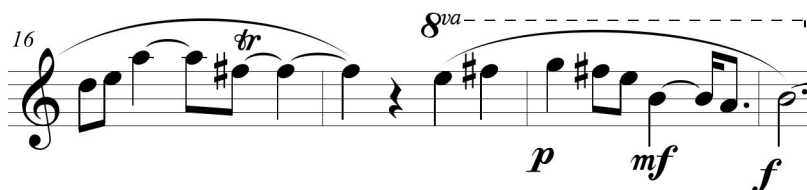
Exemplo musical 83 - *Noturno*, 1º Mov., c.14, original.



Exemplo musical 84 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c.14, interpretado.



Exemplo musical 85 - *Noturno*, 1º Mov., c. 16 a c. 18, original.



Exemplo musical 86 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 16 a c. 18, interpretado.

No compassos 18 e 20, a tercina original tem o ritmo alterado para colcheias. Essa alteração rítmica é uma característica de sua interpretação. Já no compasso 21, o fato de Guimarães ter feito um deslocamento, adiantando toda a figura rítmica, resulta na supressão de dois tempos, sendo necessário então, acrescentar um compasso em 2/4 (compasso 23), apresentado nos exemplos 87 e 88.

Exemplo musical 87 - *Noturno*, 1º Mov., c. 20 a c. 24, original.

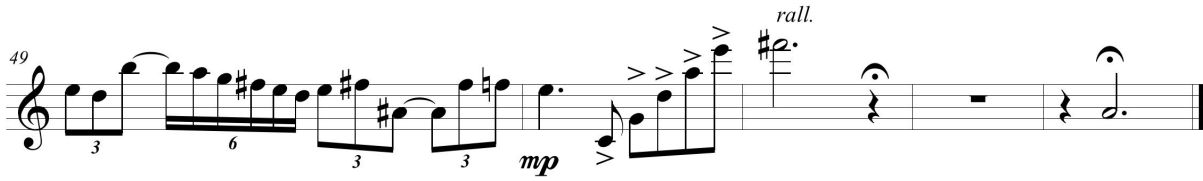
Exemplo musical 88 - Duo 6, *Noturno* 1º Mov., c. 20 a c. 24, interpretado.

No compasso 31, o flautista acrescenta um glissando, criando uma nota Si oitava abaixo, e antecipa o ritmo no compasso seguinte (exemplos musicais 89 e 90).

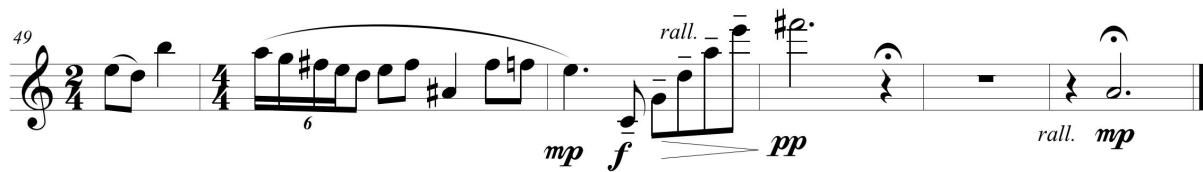
Exemplo musical 89 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 31 a c. 32, original.

Exemplo musical 90 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 31 a c. 32, interpretado.

No trecho final da música, Guimarães transforma a tercina de colcheias em colcheias simples. Isso resulta na criação de um novo compasso 2/4, pois eliminar o Si, antes ligado à tercina, também eliminada, dá um sentido tético à sextina do compasso 50, agora iniciando com a nota Lá. O mesmo padrão de modificação rítmica acontece no quarto tempo desse compasso (exemplos musicais 91 e 92).



Exemplo musical 91 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 49 a c. 54, original.



Exemplo musical 92 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 49 a c. 54, interpretado.

No compasso 51, podemos observar a escolha de dinâmica de forma inversa às alturas, *forte* no grave, seguido de um decrescendo, e *pianissimo* na nota mais aguda, não grafado na partitura original. Nesse mesmo compasso, houve mudança de articulação, pois em vez de executar as notas com os acentos escritos, o flautista toca todas as colcheias em *tenuto*, ou seja, busca emitir integralmente o ritmo escrito.

Guimarães demonstra certeza em suas escolhas, modificando com parcimônia alguns trechos da partitura original. No plano da dinâmica, ele opta por valorizar os extremos do instrumento, fazendo *forte* nos graves e *pianissimo* nos superagudos, justamente uma dificuldade técnica da flauta, com grande resultado expressivo. No plano da articulação foi planejado o máximo de som contínuo, como um grande *legato*. No plano rítmico, foram modificados 12 compassos, geralmente com a intenção de retardar um pouco o pulso. Esse atraso das notas – às vezes mais uma maneira de tocar um pouco atrás da pulsação, em vez de modificação rítmica – sugere uma interpretação “descansada”, para acompanhar as tercinas arpejadas contínuas da execução do violonista. Essas decisões interpretativas – de mudança rítmica, de dinâmica, de agógica, de acréscimo de notas, de articulação própria – corrobora a ideia de que a liberdade interpretativa também é difundida no âmbito de uma interpretação erudita, já que o campo de atuação deste flautista é predominantemente o cotidiano da orquestra sinfônica. Neste caso, por sua coerência, esta interpretação induz simultaneamente a sensação de liberdade interpretativa e fidelidade à partitura.

A seguir investigaremos se, na transposição do piano para o violão, houve alguma mudança harmônica no acompanhamento e se isto teve influência na interpretação. Para efeito comparativo, mostraremos os excertos extraídos da parte do violão e os compassos correspondentes da versão original do piano. Iniciamos com os compassos 11 e 12.

Ornelas opta por tocar no violão, todo o movimento em tercinas de colcheias. Assim, de forma arpejada, ele explicita a harmonia. No segundo tempo do compasso 11, no original, o piano toca F#dim7 (exemplo musical 93). Ao transpor para o violão, Ornelas arpeja D7(b9) (exemplo musical 94, a partitura completa encontra-se no Apêndice B). Esta é uma substituição harmônica funcional com sonoridade praticamente idêntica.

11

*cresc.*

D 7(b9)sus4 3 F#dim7 Gmaj7 3 G6

Exemplo musical 93 - *Noturno*, 1º Mov., c. 11 a c. 12, original piano.



11

*cresc.*

D 7sus(b9) 3 D 7(b9) 3 G7M 3 G6 3 3

Exemplo musical 94 - *Duo 6, Noturno*, 1º Mov., c. 11 a c. 12, versão violão.



Já nos compassos 21 a 24 (exemplos musicais 95 e 96), vemos que Ornelas encontra soluções harmônicas por necessidades idiomáticas. No compasso 21, optamos por cifrar  $Asus4(b9)$  sem a terça, pelo baixo e pela cadência plagal resultante, pois o compasso seguinte está modificado para  $Esus4$ . Na versão original, o piano também efetua o movimento no baixo de quarta descendente, porém com  $Bbmaj7/D$  indo para  $Asus4$ . No compasso 23, Nivaldo opta pelo silêncio, para valorizar a anacruse que conduz à próxima frase. Já no terceiro tempo do compasso 24, o piano resolve a sétima maior (Sol#) de  $Am(maj7)$  em sétima menor (Sol), de  $Am7$ , o que não acontece na versão do violão, onde o  $Am(maj7)$  é omitido.

Exemplo musical 95 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 21 a c. 24, violão.



Exemplo musical 96 - *Noturno*, 1º Mov., c. 21 a c. 24, original piano.





No compasso 31, o violão omite a quinta e acrescenta a sétima e a nona, resultando em Bm7(9), enquanto o piano omite a terça, gerando B (omit3) (exemplos musicais 97 e 98). A eliminação da terça gera a sonoridade ambígua desejada por Ornelas, conforme colhemos em entrevista, entretanto, na versão executada ao violão a terça é colocada de volta caracterizando o acorde Bm7(9).

31

Bm7(9)

Exemplo musical 97 - Duo 6 *Noturno*, c. 31, violão.

31

B (omit3)

*p*

Exemplo musical 98 - *Noturno*, 1º Mov., c. 31, original piano.

Nos compassos finais deste movimento, pela impossibilidade de transpor os arpejos do piano, o violão sintetiza a mesma harmonia. No último compasso, como solução alternativa à sucessão de quintas superpostas com uso de pedal do piano (exemplo 99), Nivaldo usa no violão, o acorde Ré7 sem a terça (exemplo 100), dissonante e suspensivo. Esse último acorde pode receber algumas cifragens alternativas, então optamos por GMaj7(9)13/B. O acorde final sem terça na versão do violão simula a sensação de dispersão tonal da pirâmide de quintas arpejadas do piano. Assim, é obtido um efeito harmônico híbrido, recorrente em suas composições.

50

*mp*

Am7(9)

*rall.*

F#/A#

Gmaj7(9)13/B

*mp*

*rall.*

Ped.

Exemplo musical 99 - *Noturno*, 1º Mov., c. 51 a c. 54, original piano.



51

Exemplo musical 100 - Duo 6, *Noturno*, 1º Mov., c. 51 a c. 54, violão.



Como conclusão, após a análise comparativa dos trechos selecionados, observa-se que a harmonia foi preservada nessa transposição; apenas foram feitas algumas adaptações de acordes, geralmente substituições harmônicas, realizadas por razões idiomáticas e para simplificação rítmica.

#### 5.4 Análise comparativa dos seis fonogramas

No Quadro 13, apresentamos a duração das gravações:

Quadro 13 - Cronometragem das gravações.

DUOS	Duração Movimento I	Duração Movimento II	Tempo Total
1	3'27"	2'28"	5'55"
2	2'49"	2'35"	5'24"
3	3'16"	2'30"	5'46"
4	3'02"	2'44"	5'46"
5	2'45"	2'51"	5'38"
6	3'06"	-	-

Fonte: O autor (2017).

A gravação de menor duração foi a do Duo 2 e a de maior duração no tempo total foi a do Duo 1, não obstante o fato de o segundo movimento desta interpretação ter sido o de

menor duração. Isso confirma o papel da agógica no resultado final da obra, já que houve grande variação de andamento no decorrer da música. Constatamos que nas gravações 3 e 4 (ambas com o mesmo intérprete, este pesquisador), apesar de, naturalmente, haver variações agógicas, nos dois movimentos, o tempo total é rigorosamente igual, o que nos faz pensar que, mesmo com o intervalo de 13 anos entre as gravações, talvez tenha havido a internalização do andamento escolhido e de suas micro variações.

A seguir, podemos ver, no Quadro 14, os parâmetros interpretativos das gravações:

Quadro 14 - Parâmetros interpretativos das gravações.

Duos	Andamento <sup>90</sup>		Variação de Agógica	Variação de Dinâmica	Articulação dominante	Ornamentação não indicada na partitura? Acréscimo ou supressão de notas?
	Mov. I	Mov. II				
1	♩ = 78	♩. = 87	farta	farta	<i>Detaché</i> (2º Mov.)	escassa
2	♩ = 78	♩. = 72	farta	farta	<i>Legato</i>	farta
3	♩ = 72	♩. = 66	farta	farta	<i>Legato</i>	raríssima
4	♩ = 78	♩. = 80	farta	farta	<i>Legato</i>	rara
5	♩ = 88	♩. = 66	moderada	raríssima	<i>Legato</i>	Pouca ornamentação. Supressão de notas
6	♩ = 74	-	moderada	muito	<i>Legato</i>	rara

Fonte: O autor (2017).

No primeiro movimento, apesar da indicação na partitura de  $\text{♩} = 72$ , com exceção do duo 3, todos os outros duos optaram por um tempo um pouco mais rápido de  $\text{♩} = 78$ . Na gravação do duo 3, por estar igual à indicação original, provavelmente a marcação metronômica foi conferida no estúdio antes do início da gravação. Quanto ao segundo movimento, houve grande variação do tempo inicial escolhido entre todos os duos, como consequência de não haver indicação de andamento, o que gerou maior liberdade interpretativa. Todos os duos fizeram muito uso de agógica e de dinâmica.

Quanto à articulação, os duos fizeram diversas escolhas. Por haver poucas indicações na partitura, principalmente no segundo movimento, esta diversidade foi sentida de forma mais ampla. Inicialmente, pensamos na possibilidade de, por ser oriundo da música popular,

<sup>90</sup> Devido às nuances de andamento requeridas no decorrer da partitura, a medição metronômica foi feita apenas no início de cada movimento.

Ornelas ter propositalmente optado por não indicar todas as articulações, justamente para o intérprete escolher a articulação que melhor lhe aprouver.

Anotamos as diferentes articulações feita pelo flautista de cada duo nos dez primeiros compassos do segundo movimento (exemplo musical 101).

*Duo 1*  
Eduardo Monteiro (fl.) / Fávio Augusto (p.)

*Detachè*

♩ = 87

6 *8<sup>va</sup> na repetição*



*Duo 2*  
Carlos Malta (fl.) / Leandro Braga (p.)

♩ = 72

6 *8<sup>va</sup> na repetição*



Duo 3  
David Ganc (fl.) / Maria Teresa Madeira (p)

$\text{♩} = 66$

8<sup>va</sup> na repetição



Duo 4  
David Ganc (fl.) / Monique Aragão (p)

$\text{♩} = 78$

8<sup>va</sup> na repetição



Duo 5  
Nivaldo Ornelas (S. Sax) / Delia Fischer (p)

$\text{♩} = 66$


6

Exemplo musical 101 - Levantamento das articulações de todos os duos do início do 2º Mov.



Atestamos então a grande variedade de opções usadas pelos duos. O duo 1 optou por *detaché* contínuo, não aquele em que uma nota se inicia imediatamente após o término da outra, dando o máximo do valor rítmico escrito, mas sim com um pequeno *stacatto* embutido; por isto foi notado assim. Os duos 2, 3 e 4 escolheram o *legato*, procurando uma grande linha com poucas variações entre si, enquanto o duo 5 optou por duas colcheias ligadas seguida de uma colcheia em *stacatto*. No registro do duo 6 só consta o primeiro movimento.

Podemos então investigar a consciência destas opções. A escolha do *detaché* do duo 1 teve justificativas embasadas historicamente, conforme descrito na entrevista de Monteiro. O *legato*, usado pelos duos 2, 3 e 4, talvez tenha algo de intuitivo, para obter a melhor interpretação para a música, entretanto, esta intuição é resultado da experiência acumulada pelos músicos. Portanto o que pode parecer intuitivo, resulta ao ouvinte como consciente, já que este *legato* permeia todo segundo movimento. Já a articulação da interpretação do duo 5

(Ornelas/Fischer), , revela-se fruto de uma opção planejada, pois ela foi utilizada exatamente da mesma forma nos dois *takes* de estúdio de 1994, assim como na versão ao vivo de 1992.

Como todos os músicos que participaram desta pesquisa têm vasta experiência na arte da interpretação (todos com mais de 30 anos de percurso musical), cremos que não há muito lugar para o acaso. A articulação, assim como os outros parâmetros componentes da interpretação, é arquitetada para exprimir uma ideia pré-concebida do intérprete. O resultado final da execução é a visão eleita pelo intérprete como a mais pertinente.

Outro trecho onde encontramos diferenças interpretativas é o início da seção C, compasso 36, assinalado no retângulo, mostrado no exemplo musical 102, a seguir:

36 *Ad lib.* Um pouco mais lento *mf*

*Ad lib.* Um pouco mais lento

Exemplo musical 102 - *Noturno*, 2º Mov., c. 36.

Como exceção dos duos 3 e 4 (nossa própria versão), os outros flautistas procuraram realizar a melodia respeitando a métrica, distendida pela indicação *ad libitum*. Já na nossa interpretação, tomamos a liberdade de repetir de forma cíclica os dois primeiros tempos do piano arpejado, como em formato de módulo usado na música contemporânea, criando assim uma maior expectativa para a entrada da melodia da flauta. Esta opção consciente aconteceu em todas as versões gravadas: 1986, 1999 e 2016.

Na música de câmara, mais especificamente num duo, a relação melodia/harmonia fica mais transparente e a interação dos músicos é mais evidente que nas grandes formações. Não é necessário a figura do maestro e as negociações dos aspectos interpretativos da peça nos ensaios são feitas de mútuo acordo. O Duo 1 confirma em entrevista esse procedimento, pois o pianista Flávio Augusto afirmou que todas as decisões interpretativas foram tomadas em conjunto.

Em alguns compassos da obra, é exigida muita flexibilidade rítmica e a agógica é uma ferramenta expressiva muito importante à disposição do intérprete. Vamos então colocar em foco o compasso 49 do 1º movimento (exemplo musical 103), e analisar como cada duo interpretou este trecho.

49

8<sup>va</sup>

3 6 3 3

3 6 3 3

3 6 3 3

3 rall.

Exemplo musical 103 - *Noturno*, 1º Mov., c. 49.

Na sua entrevista, Eduardo Monteiro descreve como o duo 1 resolveu esta questão:

Eduardo Monteiro: Aí depois ele conclui com compasso 49 com uma passagem que não é muito fácil de resolver, que é um unísono da flauta com o piano. Duas mãos do piano com a flauta. Isso altera subitamente a densidade da obra. Você passa a ter uma densidade muito menor pelo unísono. E a necessidade de uníssonos pressupõe momentos mais “quadrados” ritmicamente. Se tem um unísono rítmico, o compositor está dizendo “eu quero que toque em tempo”. Mas aqui não é o caso. Esse compasso 49 induz a uma condução agógica.

DG: Isso eu notei em comum em todas as interpretações.

EM: Pois é. Porque a nota de passagem cromática, aqui é uma dissonância forte que tem que ser, naturalmente, destacada interpretativamente. Então a maneira de destacar, naturalmente, de *crescendo*, mas também agógicamente, você também deve mexer alguma coisa. Então, a questão aqui é que isso aqui está num contexto de unísono rítmico. Então não é muito fácil!

Aferimos então que, neste trecho, este duo usa uma forma de tempo elástico, muito difícil de grafar, já que ocorrem *accelerandi* e *ritardandi* internos à frase.

O duo 2, por ter vindo de um acelerando constante no trecho anterior, segue com rigor métrica e opta por ralentar apenas no final. Na frase conclusiva do movimento, em vez de desfazer o tempo como os outros, segue praticamente *a tempo* até a *fermata* final.

O duo 3 usa maior variação agógica, porém sempre pensando no desfazer do tempo, conduzindo para o final da peça, como parte de uma grande dissolução. O duo 4 tem concepção parecida com o 3, porém tocada em andamento mais lento. O duo 5 opta por fazer



o uníssono praticamente *a tempo*, com leve *rallentando* ao final do trecho, enquanto que o solista do duo 6 pôde fazer *ad libitum* pelo fato do violão ter optado pelo silêncio no trecho em questão.

Enfim, pelo observado em todos os duos, para a interpretação do trecho em questão, se faz necessária uma ação agógica não marcada na partitura, mesmo com a dificuldade do uníssono coletivo.

Para finalizar a análise comparativa deste movimento, constatamos que o duo 2 foi o que mais liberdade teve no acréscimo de ornamentações e modificações rítmicas. Os duos 1, 3 e 4 optaram por maior fidelidade à partitura, usando mais agógica e dinâmica do que acréscimo de ornamentação. O duo 5 tomou a liberdade de suprimir algumas notas e criar linhas alternativas de acompanhamento.

#### 5.4.1 Conclusão das análises comparativas dos fonogramas

Concluimos então que, ao escutar e analisar estas seis interpretações do *Noturno* de Ornelas, obtivemos diferentes versões e visões de cada intérprete. Se outros duos a tivessem interpretado, outras diferentes versões teríamos, o que nos induz a pensar sobre a plurissematicidade da obra, no sentido de que o material sonoro que é oferecido a cada duo é sempre revisto e relido diferentemente por cada músico. Por sua vez, todo intérprete é fruto de seu passado, do acúmulo de experiências vividas, de seu estudo, formal ou informal, já que ele “[...] não pode abdicar de sua história, sua visão de mundo, seu inconsciente [...]” (LABOISSIÈRE, 2007, contracapa). Tudo é refletido na sua sonoridade, na sua interpretação. Por analogia, podemos ampliar esse pensamento para um espectro maior, ou seja, aplicar essa ideia a outras obras. Laboissière fez o mesmo experimento usando a música *Alma Brasileira* de Villa-Lobos como estudo de caso, e analisou as interpretações dos pianistas Estela Caldi, Miguel Proença, Murilo Santos e Sonia Rubinsky, chegando à mesma conclusão: “[...] [é] o que se observa na já citada interpretação da *Alma Brasileira*, de Villa-Lobos, realizada por quatro diferentes intérpretes, resultando em quatro diferentes versões” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 105). Cada um enfatiza um parâmetro musical diferente. Assim, a autora conclui que “[a] interpretação, dessa forma, é sempre o lugar do possível a ser expresso” (Id., Ibid., p. 106).

## 6 IMPROVISACÃO EM NIVALDO ORNELAS

Neste capítulo, investigamos a importância da improvisação na obra de Ornelas. Inicialmente, apresentamos algumas definições para improvisação e organizamos seus vários tipos em quadros explicativos. Em seguida, após transcrever trinta improvisos da discografia autoral de Ornelas, elencamos as diversas técnicas encontradas em seus solos e realizamos uma análise de três deles. Uma vez reunido o material musical, pudemos problematizar o resultado da longa trajetória do saxofonista com alguns pressupostos teóricos dos autores Nettl (1974 e 1998), Benson (2010), Berliner (1994) e Berkowitz (2010). Estes autores também foram referencial teórico para o debate sobre as similaridades e diferenças das atividades de improvisar e de compor. Ao final do capítulo, para aferir o grau de consciência que pode ocorrer durante a improvisação, realizamos um experimento com três solistas, que improvisam sobre uma progressão harmônica desconhecida por eles, extraída de uma música de Nivaldo.

### 6.1 Definições de improvisação

O etnomusicólogo Bruno Nettl (1930-) afirma na frase título de seu ensaio, que a improvisação é “Uma arte negligenciada no estudo acadêmico<sup>91</sup>” (1998, p. 1) (nossa tradução). Pensamos que, apesar do aumento do número de publicações e estudos acadêmicos produzidos da época do texto de Nettl até o momento, o estabelecimento da improvisação como área de pesquisa, assim como sua inclusão na grade curricular das universidades, ainda está em curso.

A tabela 4 apresenta o levantamento do número de publicações - livros, teses, dissertações e artigos - consultados para a feitura desta tese. Usamos o ano do lançamento original e não o da edição consultada.

Tabela 4 - Levantamento do ano de publicação das referências usadas nesta tese.

Ano	Nº de Referências
Até 1960	12
1960 - 1979	12
1980 - 1999	33
2000 - 2016	88
Total	145

Fonte: O autor (2017).

<sup>91</sup> An Art Neglected in Scholarship.

Constata-se o quão visível é o crescimento do estudo da improvisação e da música popular na academia, já que a maioria das publicações consultadas é dedicada a estes tópicos e a assuntos correlatos. As 88 referências consultadas da produção do ano de 2000 até o presente momento representam 60,69 % do total pesquisado. Sendo mais específico, 49 foram publicadas na década de 2000 e 39 de 2010 em diante. Isto evidencia a relevância do assunto para a comunidade acadêmica e mostra que, em relação à frase título do ensaio de Nettl (1998) escrita quase 20 anos atrás, o cenário se transformou de forma acelerada e se moveu para outra direção. Concluimos que esta conjuntura mudou de forma positiva.

Derek Bailey (1930-2005) foi um guitarrista inglês cuja carreira foi dedicada principalmente à música improvisada, especificamente ao *free jazz*. Para Bailey, “A improvisação goza a curiosa distinção de ser, entre todas as atividades musicais, tanto a mais amplamente praticada quanto a menos reconhecida e compreendida<sup>92</sup> (BAILEY, 1992, p. ix) (nossa tradução). Bailey apresentou uma proposta que divide a improvisação em idiomática e não idiomática. A definição de Bailey consta em vários livros e trabalhos acadêmicos que abordaram a improvisação, como Nettl (1998) e Valente (2009; 2014).

Autores como Nettl (1974; 1998) e Bailey (1992) são bastante citados nos trabalhos acadêmicos. Além deles, destacamos os trabalhos de Berliner (1994), Benson (2003) e Berkowitz (2010).

Selecionamos algumas definições para improvisação feitas em várias épocas. Iniciamos com a do pedagogo e pianista Carl Czerny (1791-1857), aluno de Beethoven e professor de Liszt, que assim a define em seu tratado:

[...] O talento e a arte de improvisar consistem em tecer, durante a execução, no calor do momento, e, sem preparação imediata – cada ideia, original ou mesmo emprestada, transformando-a numa espécie de composição musical que, embora de forma muito mais livre que uma obra escrita, ainda assim deve ser moldada numa totalidade organizada na medida necessária para permanecer compreensível e interessante<sup>93</sup> (Czerny 1836, apud Berkowitz, 1983, p. 145) (nossa tradução).

Agora vejamos o verbete “improvisação” no dicionário *Grove*,

---

<sup>92</sup> Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all music activities and the least acknowledged and understood.

<sup>93</sup> [...] [T]he talent and the art of improvising consist in the spinning out, during the performance, on the spur of the moment, and without immediate preparation, of each original or even borrowed idea into a sort of musical composition which, albeit in much freer form than a written work, nevertheless must be fashioned into an organized totality as far as is necessary to remain comprehensible and interesting.

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, enquanto está sendo executada. Pode envolver a composição instantânea pelo músico, ou a elaboração ou adaptação de uma estrutura preexistente, ou algo entre estas duas possibilidades. Até certo ponto, toda performance envolve elementos de improvisação, embora o seu grau varie de acordo com o período e o lugar, e de alguma forma toda improvisação compreende uma série de convenções ou regras implícitas[...]. [...] Por sua própria natureza – no sentido de que a improvisação é essencialmente evanescente – é um dos assuntos menos passíveis de pesquisa histórica<sup>94</sup> (Nettl, 2007) (nossa tradução).

Quanto à última frase, após o advento da gravação, que possibilitou a repetição das execuções evanescentes e a transcrição de solos, o estudo da improvisação pôde avançar em outra velocidade.

O compositor/pianista e neurocientista Aaron Berkowitz define improvisação da seguinte maneira: “a combinação espontânea de elementos, baseada em regras, para criar novas sequências, que são apropriadas para um determinado momento em um determinado contexto”<sup>95</sup> (BERKOWITZ, 2010, p. xviii – p. xix) (nossa tradução). Para esse autor a improvisação é um feito excepcional de cognição e, de forma mais ampla, um componente central da ação humana. Entendemos que Berkowitz amplia o conceito de improvisação ao associá-lo ao fato de que temos de lidar e reagir diariamente com situações imprevistas em nosso cotidiano. Voltando à música, para ele, algumas convenções e regras são acessíveis à consciência, enquanto outras podem funcionar sem esta consciência.

Temos também a interessante definição a seguir: “Improvisação musical é impulsionada principalmente pela mente inconsciente, envolvendo a imaginação dialógica, fazendo referência a toda a herança cultural de um improvisador, em um único lampejo”<sup>96</sup> (CASALS, D.; MORELLI, D., 2007, p. 1) (nossa tradução). Nesta definição, os autores articulam que o inconsciente dispara um diálogo com o consciente, nos quais reside, acumulada, toda a tradição musical de uma determinada sociedade. Acrescentamos a esta conjuntura, a contribuição da trajetória e do estudo individual percorrido por um determinado músico. E este diálogo acontece num breve momento, no decurso de uma *performance*.

O ponto em comum em todas as definições compiladas neste subcapítulo, é que a improvisação, de alguma forma, opera dentro de certas restrições.

---

<sup>94</sup> The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules [...]. [...] By its very nature – in that improvisation is essentially evanescent – it is one of the subjects least amenable to historical research.

<sup>95</sup> [...] the spontaneous rule-based combination of elements to create novel sequences that are appropriate for a given moment in a given context.

<sup>96</sup> Musical improvisation is driven mainly by the unconscious mind, engaging the dialogic imagination to reference the entire cultural heritage of an improviser in a single flash.

## 6.2 Tipologia de improvisação

As categorizações mais relevantes, encontradas durante o levantamento bibliográfico, formam a tipologia da improvisação apresentada no Quadro 15.

Quadro 15 - Tipologia de improvisação.

	<b>Tipologia de Improvisação</b>
a	vertical (Russel, 2001)
b	horizontal (Id., 2001)
c	<i>inside</i> (Kernfeld, 1996)
d	<i>outside</i> (Id., 1996)
e	idiomática (Bailey, 1993)
f	não idiomática (Id., 1993)
g	parafraseada (Kernfeld, 1996)
h	por fórmulas (Id., 1996)
i	motívica (Id., 1996)
j	modal (Monson, 1998)

Fonte: O autor (2017).

Vale lembrar que as categorias apresentadas no Quadro 15 não são estanques. Em muitos casos, a improvisação pode ser qualificada simultaneamente em mais de uma delas. No decurso de um improviso, os tipos listados podem ser híbridos e transitórios. Em cinco casos, exemplificamos com excertos encontrados nas transcrições que fizemos dos improvisos de Ornelas.

Antes de explicar as categorias a) e b), observamos que elas foram extraídas do livro de George Russel (1923-2009), *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, lançado em 1953. Não obstante a importante influência do método para os grandes jazzistas de sua época, como Miles Davis, Bill Evans, Herbie Hancock, Carla Bley e Eric Dolphy, entre outros, “o Conceito” (“*the Concept*”), que era como seus adeptos se referiam ao sistema de Russel, não permaneceu como uma corrente teórica adotada até nossos dias. Entretanto, a nomenclatura vertical vs horizontal sim, e é amplamente usada no meio acadêmico. No livro, o termo completo é *Vertical/Horizontal Tonal Gravity* (gravidade tonal vertical ou horizontal) (MONSON, 1998).

a) *Improvisação vertical* (Russel, 2001) – Prioriza a harmonia. A escala<sup>97</sup> que pode ser aplicada no improviso é escolhida segundo o acorde que está soando, variando conforme a harmonia prossegue. A improvisação de *Antílope* (exemplo 104), é um

---

<sup>97</sup>No método, Russel usa escalas e modos como sinônimos (MONSON, 1998).

exemplo de *improvisação vertical*, onde são usadas notas estruturais do acorde (1/3/5/7), com eventuais notas de passagem e uma tensão (11). O excerto também pode ser utilizado para exemplificar a categoria c), *Improvisação inside*.

Exemplo musical 104 - *Antilope*. Improvisação vertical.



b) *Improvisação horizontal*<sup>98</sup> (Russel, 2001) – Prioriza a melodia. Uma escala pode ser aplicada a uma sequência de acordes. O improvisador busca notas em comum aos acordes, usando escalas/modos que podem englobar o campo harmônico por vários compassos.

c) *Improvisação inside* (Kernfeld, 1996) – o termo começou a ser usado no início dos anos 1960 e significa que a improvisação é realizada dentro dos limites da estrutura harmônica de um tema. Jargão utilizado quando o solista improvisa usando as notas pertencentes ao acorde do momento e suas tensões permitidas.

d) *Improvisação outside* (Kernfeld, 1996) – é desviar-se da estrutura harmônica do tema. O improvisador escolhe notas não pertencentes aos acordes. Por exemplo, improvisar utilizando notas do acorde de *Db* sobre o acorde *C* ou, outro exemplo, o acorde *Gb* sobre o acorde *C*. Tocar *outside* significa buscar dissonâncias de forma deliberada.

e) *Improvisação idiomática* (Bailey, 1993) – Improvisação dentro de um contexto idiomático, pertencente a um determinado gênero, período ou estilo, com suas “regras” implícitas; por exemplo, improvisação realizada no âmbito do choro, *jazz* ou flamenco. No trecho do solo de *Diminuto* (exemplo 105), a divisão rítmica de Ornelas é condizente com o padrão do samba:

<sup>98</sup> No seu conceito, Russel inclui mais uma subdivisão chamada de supra-vertical. Nela, o solista improvisa cromaticamente em relação a uma suposta tônica “global” por toda a música.

Samba  $\text{♩} = 88$  Am7 D7(9)

Exemplo musical 105 - *Diminuto*. Improvisação idiomática samba.



f) *Improvisação não-idiomática* (Bailey, 1993) – Improvisações não contempladas na categoria acima. Segundo o autor, improvisação “livre” (*free*). O excerto, extraído da música *Conversa Inicial* (exemplo 106) é um exemplo de improvisação livre.

*rubato* Sax Teclado

*mf* *mp* *mf*

Fm7(11)/C Cm7(11)omit5/B $\flat$  Cm7(11)

Exemplo musical 106 - *Conversa Inicial*. Improvisação não idiomática.



As categorias g), h) e i) são descritas por Kernfeld (1996) da seguinte maneira:

g) *Improvisação parafraseada* – “[...] é a variação com ornamentos de um tema ou alguma parte dele, que se mantem reconhecível<sup>99</sup>” (Kernfeld, 1996, p. 556). Nesta modalidade o solista se mantém próximo da melodia; é muito usada no choro.

h) *Improvisação por fórmulas* – “[...] é a construção de um novo material a partir de um conjunto diversificado de ideias fragmentadas<sup>100</sup>” (Kernfeld, 1996, p. 556). Esta categoria faz uso de combinações de *licks* – no jargão dos jazzistas, as frases prontas (fórmulas).

i) *Improvisação motívica* – “[...] é a construção de um novo material a partir do desenvolvimento de um único fragmento de ideia<sup>101</sup> [...]” (Kernfeld, 1996, p. 556). Nesta categoria o improvisador se utiliza de um excerto melódico e/ou rítmico (motivo) extraído do tema e o desenvolve, com a possibilidade de se afastar de seu ponto de partida. No improviso livre *Uma Outra Opinião*, observamos, no exemplo 107, como o motivo inicial de c. 1 a c. 2 é desenvolvido por Ornelas com modulações (c. 7 e c. 14) e mudanças rítmicas (c. 11 a c. 14).

**Lento**     *1 rubato*

<sup>99</sup> “[...] is the ornamental variation of a theme or some part of it, which remains recognizable.”

<sup>100</sup> “[...] is the building of new material from a diverse body of fragmentary ideas.”

<sup>101</sup> “[...] is the building of new material through the development of a single fragmentary idea.”





Exemplo musical 107 - *Uma Outra Opinião*. Improvisação motivica.

j) *Improvisação modal* – Tem como características o uso de poucos acordes, – com longa duração – no acompanhamento harmônico, o uso de modos e muita liberdade na escolha de notas e escalas pelo improvisador<sup>102</sup>, como mostramos no excerto extraído da música *Nova Lima Inglesa* (exemplo 108). Está intrinsecamente ligada à composição realizada no ambiente modal

Exemplo musical 108 - *Nova Lima Inglesa*. Improvisação Modal.

<sup>102</sup> Para Monson (1998), “O termo ‘jazz modal’ ficou associado a duas características: menos acordes (em relação a *standards* de jazz ou composições no estilo *bebop*) e (consequentemente) uma maior liberdade de escolha de notas e escalas sobre um contexto tonal relativamente estável” (nossa tradução).

The term “modal jazz” has come to be associated with these two characteristics: fewer chords (than jazz standards or bebop compositions) and (consequently) greater freedom of note (and scale) selection over a relatively more stable tonal background) (MONSON, 1998, p. 150).



Nas entrevistas realizadas, Ornelas discorreu sobre a prática da improvisação “livre”. Essas entrevistas, assim como as transcrições que fizemos de seus solos, especialmente os contidos no CD “*Viagem ao Oco do Toco*”, no qual as músicas foram geradas no estúdio sem nada previamente estabelecido, foram fatores que nos levaram a investigar o grau de consciência que pode ocorrer durante o ato improvisatório. Em nosso entendimento, ao realizar uma improvisação com a partitura contendo as cifras, temos um determinado resultado. Por outro lado, ao improvisar a mesma progressão harmônica sem esta partitura, o resultado é outro. Após estas constatações, fruto de auto análise assim como da observação dos pares, levantamos a hipótese de investigar este fenômeno como *improvisação consciente* e *improvisação não consciente*. Optamos pelo termo *não consciente*, em vez de *inconsciente*, justamente para evitar toda a implicação pré-existente que esse conceito carrega da teoria psicanalítica.

Para aprofundar este pensamento recorremos ao Dicionário de Psicanálise quanto ao verbete *consciência*:

Termo empregado pela psicologia e filosofia para designar, por um lado, o pensamento em si e a intuição que a mente tem de seus atos e seus estados, e, por outro, o conhecimento que o sujeito tem de seu estado e de sua relação com o mundo e consigo mesmo. Por extensão, é também a propriedade que tem o espírito humano de emitir juízos espontâneos (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 130).

e quanto ao verbete *inconsciente*:

Na linguagem corrente, o termo inconsciente é utilizado como adjetivo, para designar o conjunto dos processos mentais que não são conscientemente pensados. [...] Em psicanálise, o inconsciente é um lugar desconhecido pela consciência: uma “outra cena”. [...] Com Freud, de fato, o inconsciente deixou de ser uma “supraconsciência” ou um “subconsciente”, situado acima ou além da consciência, e se tornou realmente uma instância a que a consciência já não tem acesso, mas que se revela a ela através do sonho, dos jogos de palavra, dos atos falhos etc. O inconsciente segundo Freud, tem a particularidade de ser ao mesmo tempo interno ao sujeito (e a sua consciência) e externo a qualquer forma de dominação pelo pensamento consciente (Id., Ibid., p. 374-375) (aspas do autor).

Pode-se concluir que a inconsciência é um plano ao qual não temos acesso voluntário. A visualização das cifras dispara um processo mental onde o conhecimento armazenado é

acessado de forma consciente, ou seja, induz o músico a buscar estudos previamente realizados. Já ao tocar com desconhecimento do material harmônico, o processo é diferente e é onde a intuição entra em ação. A citação a seguir nos auxilia a buscar os elementos que constroem esta intuição:

Um músico que está buscando internalizar um estilo a um ponto no qual ele(a) possa improvisar neste estilo, deve desenvolver um entendimento subconsciente de incontáveis relações que possivelmente não podem ser articuladas em um tratado; muitas destas relações vão ser subconscientemente descobertas e internalizadas através da escuta (de si mesmo, de outros e de composições pertinentes a determinado estilo)<sup>103</sup> (Berkowitz, 2010, p. 32) (nossa tradução).

Berkowitz atribui à experiência prática adquirida, seja tocando, seja vivenciando o ambiente musical proposto, a absorção dos elementos necessários para o desenvolvimento melódico nas improvisações de um determinado estilo. Segundo ele, as orientações teóricas dos tratados muitas vezes não são suficientes para a internalização destes procedimentos. Este pensamento corrobora a prática da geração de Ornelas, onde era comum aprender via audição de discos, transcrevendo solos de seus músicos prediletos, participando de *jam sessions*, trocando informações com os pares e frequentando apresentações. Esses procedimentos são válidos para qualquer estilo.

Entendemos que na improvisação consciente utilizamos todo o material acumulado nos anos de estudo técnico e analítico, como arpejos, escalas, ornamentação, harmonia funcional, modos e a escolha de notas relativas ao acorde em curso (escalas dos acordes). A visualização das cifras, inevitavelmente, dispara no músico o pensamento sobre quais notas “funcionam” ou “não funcionam” (notas a serem evitadas) sobre determinado acorde. Em muitos casos, são deflagrados modelos e padrões próprios e/ou de outrem. Com frequência, estes modelos são motivos curtos (*licks*). A utilização deste artifício revela uma forma de improvisação consciente. Esteticamente porém, para não soar de forma repetitiva ou como plágio, é necessário que o músico esteja municiado de um extenso vocabulário de *licks*. Fazendo uma interseção com a distinção entre improvisação vertical e horizontal, pode-se dizer, de modo geral, que improvisadores que se utilizam de acordes e escalas tendem à verticalidade, e aqueles que utilizam tabelas de modos/escalas aplicadas a um campo harmônico que abranja mais de um compasso tendem à horizontalidade. Entretanto,

---

<sup>103</sup> A musician seeking to internalize a style to a degree to which he or she can improvise in that style must develop a subconscious understanding of countless relationships that cannot possibly be articulated in treatise; many of these relationships will be subconsciously discovered and internalized through listening (to one's self, others, and compositions in the style).

observamos que no decurso de uma improvisação pode ocorrer a interseção das modalidades descritas. Elas são permeáveis, dinâmicas e não são estanques.

Na modalidade não consciente, de difícil aferição, a interação entre os músicos é especialmente importante. Durante a *performance* de dois ou mais participantes, todos se influenciam mutuamente, seja no caráter pergunta-resposta, na forma imitativa, ou com frases que não necessariamente se conectem com a do outro músico. Este pensamento entra em consonância com o artigo de Bertinetto (2012). Nele, o autor classifica este processo interativo (considerado por ele um dos “sintomas” da improvisação) de *feedback-loop*<sup>104</sup>, como vemos na citação, ancorada em textos de Brown (1996, 2000<sup>a</sup>), Sparti (2005) e Berkowitz (2010), a seguir:

O *feedback-loop* das decisões entre os músicos, é processado e ocorre durante a *performance*. O que os artistas fazem afeta as decisões subsequentes sobre como a *performance* vai acontecer. Os efeitos dessas decisões determinam, em retrospecto, o 'sentido' do que foi feito anteriormente<sup>105</sup> (BERTINETTO, 2012, p. 108) (nossa tradução).

Para Bertinetto, a interação dinâmica do *feedback loop* entre músicos explica quando ocasionalmente uma passagem, que poderia ser chamada de “erro” por uns, seja integrada de forma satisfatória em uma *performance*.

Quando a situação musical for um solo sem acompanhamento, fragmentos de antigas memórias musicais podem vir à tona no formato de excertos. Neste “lugar” não consciente, ao qual não temos acesso voluntário, ficam armazenadas todas as experiências vividas pelo indivíduo. Isto inclui situações sensoriais musicais ou extramusicais não verbalizadas, resultantes do ambiente sociocultural no qual o músico esteja inserido.

Em seu trabalho sobre improvisação, o saxofonista Maurity (2006) condensa alguns aspectos que reverberam em nossa pesquisa sobre a consciência durante a improvisação. Para ele:

- Os pontos de partida estão ligados à memória do improvisador em diferentes níveis de consciência e são intrínsecos à cultura na qual o músico esteja inserido.
- “O improvisador interfere consciente e voluntariamente na construção de sua memória por treinamento (imitação, análise, teoria)... Mas essa mesma memória evidentemente

---

<sup>104</sup> Algo como um constante retorno circular de ideias entre os participantes.

<sup>105</sup> The *feedback-loop* between performers' decisional processes during the performance and what occurs during the performance. What performers do affects subsequent decisions about how the performance proceeds. The effects of these decisions determine, in retrospect, the 'sense', of what was previously done.

abriga informações colhidas inconscientemente (audição, correlações simbólicas)” (MAURITY, 2006, p. 42). Segundo o autor, este processo cria um “banco de dados” ou um “vocabulário”, em nossa visão, idiossincrático, resultado misto de escolhas conscientes com influências involuntárias do ambiente que rodeia este determinado músico.

- O extenso e incessante treinamento a que o improvisador é submetido tem como objetivo dotá-lo de ferramentas que ampliem sua consciência durante a performance e aumente seu repertório de soluções nas infinitas situações musicais e combinações harmônicas que ele se envolva.
- Uma vez adquirida esta “consciência”, o improvisador dominará melhor suas “soluções locais” e terá mais chances de ampliar o plano formal de sua improvisação (Id., Ibid., p. 42).

Podemos observar neste trabalho a influência/citação dos “pontos de partida<sup>106</sup>” de Nettl (1998), lembrando que, para o etnomusicólogo, estes modelos são o que há de mais próximo de um método paradigmático do estudo sobre improvisação. Os outros elementos comuns à nossa pesquisa são a investigação de como a consciência e seus diferentes níveis agem na improvisação e, a menção à herança sócio cultural na qual o músico está inserido.

Segundo Berkowitz (2010), o processo didático do ensino do improviso é um meio com o qual o professor/improvisador pode se auto analisar. Quando o pedagogo precisa explicar o processo improvisatório, ele forçosamente separa os aspectos subconscientes de seu conhecimento de sua mente consciente, analítica. Assim, alguns conceitos implícitos tornam-se explícitos, sujeitos portanto a serem analisados de forma consciente.

Corroborando o tema, encontramos no livro de Berkowitz a citação subsequente, extraída do tratado de Czerny (1836), que contém aconselhamentos referentes à improvisação.

Na verdade, especialmente quando grandes habilidades e capacidades estão envolvidas, a improvisação no estilo fantasia, consiste em um modo de tocar quase subconsciente, numa movimentação de dedos como em um estado de sonho, o que a torna única e melhor - assim como o orador não pensa em cada palavra e frase com antecedência<sup>107</sup> [...]. (Czerny, 1836, p. 42, apud Berkowitz, 2010, p. 145) (nossa tradução).

---

<sup>106</sup> O conceito de “*building blocks*” de Nettl, estes “pontos de partida”, será descrito na seção 6.5

<sup>107</sup> Indeed, especially when great ability and much skills are involved, fantasy-like improvisation consists in an almost subconscious and dream-like playing motion of the fingers, which makes it only so much the better - just as the orator does not think through each word and phrase in advance.

Berkowitz usa esta citação no capítulo onde estuda a comparação da música com a linguagem falada. O que interessa a esta pesquisa, foi o uso da palavra subconsciente, escrita em um período pré-freudiano. Recorremos mais uma vez então a Roudinesco e Plon (1997). No Dicionário de Psicanálise eles nos explicam que inconsciente, tratado como sinônimo de subconsciente, já vinha sendo usado desde 1751 e “foi depois vulgarizado na Alemanha, no período romântico, e definido como reservatório de imagens mentais e uma fonte de paixões cujo conteúdo escapa à consciência” (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 375).

Sobre a citação de Czerny, dois elementos nos chamam a atenção. O primeiro elemento é seu próprio tratado: *Uma introdução sistemática à improvisação no Pianoforte* e o segundo, a palavra subconsciente. O livro, por comprovar que o estudo da improvisação, atividade hoje muitas vezes ainda adormecida nos conservatórios, era praticado no século XIX. Quanto ao termo subconsciente usado por Czerny, vimos que o teórico faz uso desta palavra para delegar algo impalpável, que transcende o estudo técnico. Esta acepção da palavra subconsciente é compatível com a definição de Roudinesco, usada por Czerny, integrante da sociedade germânica do período romântico. O teórico faz a analogia de um orador com um pianista improvisador, ambos atuantes diante do público. Assim como o orador deve dominar todos os parâmetros pertinentes à sua fala, como o desenvolvimento coerente de ideias, em tempo real, o pianista deve dominar todos os requisitos técnico-musicais necessários para a improvisação chegar a um bom termo.

É recorrente entre os músicos a percepção de que, muitas vezes, na gravação de um improviso em estúdio, o primeiro *take* é o “melhor”, por ser o mais espontâneo, o menos “pensado”. Com a repetição, as novas tentativas são cada vez mais racionais, pois ao se familiarizar com a progressão harmônica, a escolha das notas torna-se cada vez mais consciente. Muitas vezes, após gravar estes *takes* em sequência, sempre com o intuito de conseguir o “melhor” improviso, músico e produtor retornam ao primeiro solo gravado, elegendo-o para ser perpetuado na gravação. Ornelas é consonante com este pensamento ao dizer que,

Geralmente, antigamente, o primeiro solo, fala..., não eu faço melhor! Coisa nenhuma, aquele primeiro é que era o bom, porque ele veio emocionalmente, ele não veio pensado. Aí você começa, vou fazer assim, vou por esse caminho, aí “ferrou”. Já era. Não tem isso? (ORNELAS, 2015).

Para corroborar este pensamento, descrevo um fato ocorrido no processo de gravação de uma música incluída no produto artístico desta tese, o sexto movimento da *Suíte Brasil / Holanda, Recife, Oh, Linda!* Como parte deste trabalho trata da comparação analítica da

música composta com a música improvisada de Ornelas, argumentei com o compositor que seria interessante que, em algum momento de sua música de câmara que eu iria gravar, houvesse um trecho aberto à improvisação. Com a anuência do autor e com liberdade de escolha, optei pelo seguinte trecho (exemplo 109):

**I**

Fl.

Pno.

Baixo

Perc.

Exemplo musical 109 - *Suíte Brasil / Holanda, Mov., 6 Recife, Oh, Linda!* Letra I.



Cifrei a escrita do piano e acrescentei 6 repetições nesta seção I, transformando os compassos do exemplo musical 110 numa típica “base” para improvisação, na categoria harmonia estática, que será mostrada mais adiante na tabela 8 (p. 212), como vemos a seguir:

I

B $\flat$  B $\flat$  B $\flat$  C $\sharp$ m7(b5)/B C $\sharp$ m7(b5)/B

Fl.

Pno. 8 Vezes - Impro flauta

Baixo

Perc.

Exemplo musical 110 - *Suíte Brasil / Holanda, Mov., 6 Recife, Oh, Linda!* Letra I seção para improviso.



Para os músicos se prepararem para a gravação deste movimento, fiz uma pré-produção, na qual estava gravado o piano e a flauta. Gravei o improviso do trecho escolhido de forma rápida, “de primeira”, sem a preocupação ou intenção de que ele fosse definitivo. Passados dois meses, ao fazer a audição do solo, avaliei que ele se encaixava bem no contexto e era do meu agrado. Então fiz a transcrição de meu solo<sup>108</sup>, estudei e o regravei no estúdio, agora de forma definitiva, como mostramos no exemplo 111:

<sup>108</sup> Este processo corrobora com a recomendação de alguns manuais de improvisação: transcreva seus solos.



Exemplo musical 111 - transcrição do improviso de D. Ganc, *Suíte Brasil / Holanda, Recife, Oh, Linda!* Letra I.



Este processo transmutou o improviso em composição, com a possibilidade de o ouvinte sequer considerar que o trecho fosse improvisado, e sim, parte integrante da música pré-composta. Algumas vezes, o ato de improvisar livremente é parte do processo preliminar criativo de alguns compositores, para gerar ideias que antecedem a escrita de suas obras (BENSON, 2003). Berliner (1994) aponta situações nas quais um determinado solo, criado em uma improvisação em estúdio de gravação, devido a seu sucesso, fique de tal forma integrado à estrutura da música, que obriga o músico a reestudá-lo mais tarde para sua

execução literal em apresentações ao vivo, e assim agradar a plateia<sup>109</sup>. A improvisação, neste caso, pode se tornar uma diferente forma de compor.

Por constatar as transformações que ocorreram na inédita *Suíte Brasil / Holanda*, é importante descrever o processo de sua revisão e digitalização. Inicialmente coletamos o manuscrito com o autor. Ao exercer a função de copista, pudemos observar de perto o processo de revisão feito pelo compositor. Depois, convidamos Ornelas a nosso estúdio para checar se todas as notas estavam corretas. No período de aproximadamente 2 anos, foram realizados inúmeros encontros para efetuar esta tarefa, e, nos intervalos do trabalho, importantes informações foram coletadas durante os diálogos que aconteceram durante a informalidade do lanche. Ao fazer a revisão ao lado do compositor, percebemos que seu processo de busca de melhorias, ou de caminhos alternativos, é praticamente sem fim, pois, nesta revisão, Ornelas às vezes trocava notas, ritmos e/ou acordes e até mesmo frases musicais. Em outras palavras, o compositor, ao retomar contato com sua obra, invariavelmente experimenta novas opções de aperfeiçoamento da mesma, num processo praticamente infinito.

Como mais adiante efetuaremos muitas análises de transcrições de improvisos, torna-se necessário aprofundar a descrição da gravação de um improviso em estúdio, bem como as manipulações que ele geralmente sofre, decorrentes dos avanços tecnológicos. Notamos que existe uma diferenciação entre o improviso realizado em uma apresentação ao vivo e aquele feito em gravações. O improviso realizado num palco, diante de uma plateia, é “verdadeiro”, pois acontece em tempo real e, se não for gravado, é evanescente, passageiro. Já o improviso como produto resultante de uma gravação, pelos recursos tecnológicos existentes hoje, tem infinitas possibilidades na sua elaboração. No início da fonografia, a música era gravada e cortada simultaneamente na cera e, décadas depois, no acetato. Era uma execução ao vivo em estúdio, gravada sem correções e/ou edições, com a limitação de tempo de duração da música decorrente do processo na época. Com a evolução tecnológica, as gravações multipistas permitiram sobrepor canais, refazer trechos e montar as músicas. Do analógico (fitas magnéticas) para o digital (computadores), as possibilidades se expandiram exponencialmente. Após o advento da fita magnética tornou-se possível emendar perfeitamente trechos musicais. Segundo Kahn (2007), no *jazz*, para muitos puristas, usar emendas em uma improvisação seria um pecado, como corrobora a citação a seguir: “[f]icou possível fazer mais gravações desonestas do que nunca, por meio de uma emenda”

---

<sup>109</sup> As músicas de grande sucesso comercial, os *hits*, são tocadas no palco *ipsis litteris* como na gravação original.

(Hammond apud Kahn, 2007, p. 113). Não obstante, a emenda se firmou no mercado fonográfico como ferramenta de edição musical. Miles Davis usou este recurso em boa parte de sua carreira discográfica e era parte integrante de seu processo de produção musical. Como exemplo, podemos citar seus álbuns dos anos 1970 que usaram instrumentos eletrônicos como *Bitches Brew* (Legacy/Sony Music, 1970) e *A Tribute to Jack Johnson* (Columbia, 1971), assim como seu último disco: *Doo Bop* (Warner Bros, 1992). Entretanto, em algumas situações, Davis fazia a opção estética de gravar todos juntos no estúdio, simulando um clube de jazz e elegia para o disco, o *take* onde os improvisos de todos os músicos fossem feitos sem emenda, como em uma apresentação ao vivo. Assim foi feito no disco mais vendido da história do jazz: *Kind of Blue*, gravado em 1959 (KAHN, 2007).

Hoje é possível, em um estúdio, efetuar gravações de um mesmo trecho em um quase infinito número de canais. Em vista disso, grava-se vários *takes* de um improviso, para depois editá-lo. Junta-se a seção A de um *take* com a seção B de outro, extrai-se uma frase, ou mesmo troca-se e/ou afina-se apenas uma nota. Dizemos isto para conjecturar que o resultado final de um improviso escutado em CD (ou mesmo de toda a gravação produzida em estúdio) é fruto da escolha estética/tecnológica do líder do CD, conjuntamente com o produtor, caso este profissional tenha sido requerido. Ou seja, a manipulação de solos em estúdio, de certa forma aproxima a improvisação da composição. Esta “colagem” - antes concreta, literalmente com a emenda de trechos de fita; agora digital, editando os canais de programas de gravação digital no computador - reflete opções estéticas. Naturalmente, continuam a existir gravações “ao vivo”, em estúdio de gravação. O uso dos recursos tecnológicos fica a critério do músico e/ou produtor da gravação.

### **6.3 Técnicas e características de improvisação**

Uma vez concluídas as transcrições, constatamos algumas técnicas que foram utilizadas por Nivaldo, que também podem ocorrer no trabalho de outros improvisadores. No Quadro 16 agrupamos algumas destas técnicas, e também elencamos alguns parâmetros característicos da improvisação.

Quadro 16 - Técnicas e características de improvisação.

	<b>Técnicas e características de improvisação</b>
a	Padrões sequenciais
b	Uso de cifras
c	Arpejo e escala sem quebra de ordem
d	Uso de padrões rítmicos que definam gêneros
e	Não-repetição exata de uma ideia rítmico/melódica
f	Transposição intervalar de motivos
g	Citações
h	Rearmonização

Fonte: O autor (2017).

**a) Padrões sequenciais** – fruto do estudo técnico mecânico, estes padrões são usuais e recorrentes na improvisação em um grande número de músicos.

Encontramos estes dois padrões sequenciais no improviso de saxofone soprano de Ornelas na música *Cello Romanceado*. No exemplo 112, ocorre um padrão ascendente: dois graus conjuntos descendentes seguidos de um salto ascendente de quarta justa. Esse padrão resulta em uma hemíola, criando a sensação de um compasso ternário dentro de um binário. Já o exemplo 113 é um padrão de arpejos de tétrades com movimento descendente da sétima à tônica.



Exemplo musical 112 - *Cello Romanceado* c. 34.



Exemplo musical 113 - *Cello Romanceado* c. 13.

**b) Uso de cifras** – o uso de cifras alfanuméricas na música popular amplia o campo de possibilidades de execução dos acordes. As cifras abrem múltiplas variantes na formação dos acordes pelo músico acompanhador, influenciando o caminho melódico do improvisador. Elas servem como um mapa harmônico para a criação instantânea.

As cifras são um recurso de notação musical legitimado principalmente pelos músicos populares. Elas indicam, basicamente por meio de letras e números, várias características dos acordes de forma abreviada, funcionando como uma espécie de gatilho para a memória<sup>110</sup> (ADOUR, 2014, p. 159 e 160).

Na música clássica, esta liberdade também pode ser atribuída ao baixo cifrado, pois o músico do período barroco tinha que completar os acordes com as informações numéricas/intervalares sobre o baixo dado.

**c) Arpejo e escala sem quebra de ordem** – as escalas e os arpejos aparecem naturalmente em uma improvisação. Reflexo de anos de estudo da técnica, inevitavelmente os arpejos ocorrem durante o improviso. No excerto a seguir, Ornelas “soletra” o acorde, como vemos no improviso do exemplo musical 114, extraído de *Dois Mosteiros*:

$\text{♩} = 54$

3 1 5 3 5 1 5 3 1 5 5 1 3 5 1 5 3 1 1 3 1 5 3 1 S7 1

5

D A B G A

3 5 1 3 5 3 1 5 3 1 5 5 1 5 1 3 1 5 3 1 5 5

8

D A B G A

3 1 5 3 5 2 S6 5 3 1 5 3 1 5 3 3 1 5

4

11

D A B G A

3 5 1 3 5 1 5 3 1 5 3 1 5 5 3 1 5 5

3 3

Exemplo musical 114 - improviso de *Dois Mosteiros*, uso de permutações diatônicas.



<sup>110</sup> As cifras prescindem da notação musical tradicional, a partitura (nota de Adour, 2014, p. 160).

Podemos observar que foram feitas permutações diatônicas da fundamental, da terça e da quinta dos acordes (1/3/5), criando diferentes alternativas para a melodia. Os arpejos podem ocorrer em padrões consecutivos, como 1/3/5/7, ou por meio de permutações matemáticas como: 1/3/5/7, 3/5/7/1, 5/7/1/3, 7/1/3/5. Há ainda os arpejos quebrados como 1/5/3/7, 5/3/7/1, 3/7/1/5 e 7/1/3/5. Podem ser utilizadas outras notas pertencentes ao acorde como as tensões (9, #9, b9, 11, #11, b13), tornando a sequência mais densa. No meio de um solo, a escala pode ocorrer de forma completa, em graus conjuntos: 1/2/3/4/5/6/7/8 ou em padrões escolhidos pelo músico como 1/2/3/4, 2/3/4/5, 3/4/5/6, etc. Esses padrões também podem ser aplicados em pentatônicas. Esses recursos podem ser encontrados em uma improvisação, como na de Coltrane (exemplo 115), assim como em composição (exemplo 116), exemplificado na introdução de *Chorinho pra Ele* de Hermeto Pascoal, onde é usado o padrão 1/2/3/5 na progressão harmônica:

Chords: Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, F#7, Bmaj7  
 Fingerings: 1 3, 1 3 3 5 b7 9, 1 2 3 5, b7 1 3 5

Exemplo musical 115 - trecho do improviso de *Giant Steps*.

Chords: F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, C7, F6, D7  
 Fingerings: 1 2 3 5, 1 2 3 5, 1 2 3 5, 1 2 3 5, 1 5 3, 1 1 2 3 5, 1

Exemplo musical 116 - *Chorinho pra Ele*, introdução.

**d) Uso de padrões rítmicos que definam gêneros** - a rítmica usada pelo músico durante o improviso é um dos componentes indicativos ou consequentes do gênero em ação. Para exemplificar, mostraremos alguns padrões de gêneros usados por Ornelas em alguns de seus improvisos:

Padrão de samba:

♩ = 140

F E7 Ebmaj7 Dm7 F E7 Ebmaj7 Dm7

Exemplo musical 117 - *Trem carioca*, c. 4, exemplo samba.

Padrão de caboclinho:

♩ = 90

45

Exemplo musical 118 - *Batuque*, c. 45 a c. 47, exemplo caboclinho.

Padrão de congado:

♩ = 84

B F#7(9)sus B F#7(9)sus

Exemplo musical 119 - *Salve Rainha*, exemplo congado.

e) **Não-repetição exata de uma ideia rítmico/melódica** – em improvisações mais longas é comum o fluxo de ideias caminhar “para frente”, sem a existência ou retorno à uma ideia central. Na obra de Ornelas esta característica ocorre nas músicas totalmente improvisadas, onde não há um tema apresentado, como nas músicas do CD “*Viagem ao Oco do Toco*” (2005). As frases do início e do fim do improviso de *Conversa Inicial* (exemplo musical 120, primeira frase e exemplo musical 121, última frase) demonstram este item e).

rubato

Baixo pedal em Fa

Teclado

Sax

*mf*

Fm7(11)/C

Exemplo musical 120 - *Conversa Inicial* primeira frase.

Ab(#11) omit 5 Gm7(11) Cm7(11) D $\flat$   $\frac{6}{9}$  C $\flat$  $\frac{6}{9}$  Bbm7(11) Bbm7(11)<sup>13</sup> F7(9)sus F9sus

*p* *mp* <> *p* *mf* *p* *f* Teclado *p* *ppp* Sax

Exemplo musical 121 - *Conversa Inicial* ultima frase.

**f) Transposição intervalar de motivos** – é usual o improvisador transpor uma frase para diferentes intervalos, como no exemplo 122, trecho do improviso de *Cello Romanceado*, no qual Ornelas transpõe uma ideia para uma segunda maior abaixo.

$\text{♩} = 108$  Cmaj7(#11)

Exemplo musical 122 - Início do improviso de *Cello Romanceado*. Transposição motivica segunda abaixo.

**g) Citações** – alguns improvisadores gostam de citar temas de outras músicas durante a improvisação, transpondo-os para o tom que estiver sendo tocado. Esta prática é comum no jazz “tradicional” e ocasional no choro. Nas transcrições feitas das improvisações de Ornelas, a única citação encontrada foram dois compassos referentes à *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso (exemplo 123), no final de um solo (colocamos a letra para identificar a passagem):

55 Cmaj7(#11)

Bra sil \_\_\_\_\_ Bra sil \_\_\_\_\_

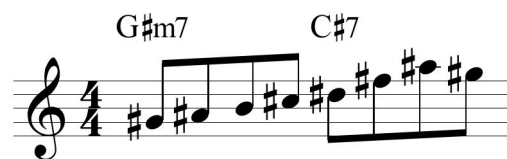
Exemplo musical 123 - Citação de *Aquarela do Brasil* no final do improviso da música *Cello Romanceado*.

**h) Rearmonização** – esta técnica é mais complexa. Nela o solista improvisa sobre uma progressão harmônica alternativa, por ele criada, diferente da que está sendo tocada pela base. Mintzer (1994) exemplifica esta rearmonização:



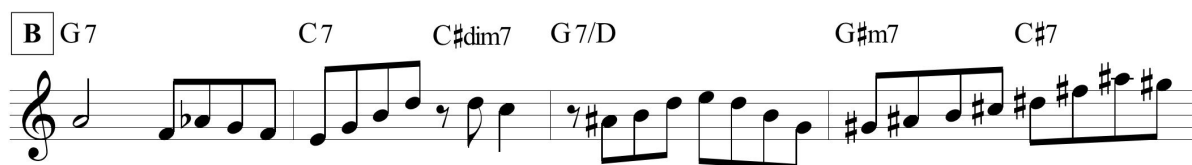


Exemplo musical 124 - Mintzer I A4 original.



Exemplo musical 125 - Mintzer I B4 rearmonização.

Os dois exemplos têm como acorde alvo o primeiro grau, C. O exemplo 124 mostra o quarto compasso do primeiro *chorus*, com a harmonia original do estudo escrito por Mintzer. Já o exemplo 125 ilustra o mesmo compasso no *chorus* seguinte. Nele, Mintzer usa a rearmonização de substituição por trítono: G#m7 – C#7 (IIIm7 - SubV7 - I)<sup>111</sup>. O músico acompanhador deve manter a harmonia original enquanto o solista improvisa sobre a progressão “imaginária”. A dissonância gerada por esta rearmonização cria interesse e confere um novo “colorido” ao trecho. Escolhemos estes compassos pois o autor os usa no prefácio de seu livro, justamente para explicar a técnica da rearmonização. Porém observamos no ex. 125 que a segunda nota sob o acorde C#7 é uma quarta não pertencente ao acorde dominante. Buscamos em todo o improviso situação similar e, como podemos ver nos exemplos 126 e 127 a seguir, encontramos a mesma situação (a nota Fá# emitida no acorde C#7) no quarto compasso tanto no *chorus* B quanto no mesmo compasso do *chorus* E. Esta situação decorre do fato dos músicos de *jazz* raramente usarem o mixolídio sobre a dominante. A partir principalmente do *Bebop*, a maior parte das dominantes é tratada como um X<sup>112</sup>7/4 e o material que se usa é o mesmo do II grau que a acompanha. Ou seja, para buscar uma escala comum, os músicos delineiam o acorde Dm7 (IIIm7) sobre o G7 (V7), por exemplo, gerando a quarta em questão, geralmente, de passagem (ADOUR, 2014).



Exemplo musical 126 - Mintzer letra B.



Exemplo musical 127 - Mintzer letra E.

<sup>111</sup> A cifra mais adequada seria Abm7 / Db7 / C, porém o autor optou pela enarmonia.

<sup>112</sup> X é uma representação simbólica de qualquer acorde.

## 6.4 Nivaldo e a improvisação

À época da geração de Ornelas, o estudo da música popular não estava estruturado como hoje. O conhecimento era trocado entre os pares ou com alguns professores particulares. No caso de Ornelas o progresso foi fruto de muita prática individual. Alguns procuraram estudar no exterior como, Victor Assis Brasil e outros como Tom Jobim, buscaram professores ligados à música clássica como Koellreutter, Guerra-Peixe e Radamés Gnattali.

Em relação à improvisação, o único livro que Ornelas tomou contato, de forma autodidata, foi o método de Oliver Nelson (1966), *Patterns for Improvisation*. Nos anos 1960, o material didático sobre o assunto era escasso e de difícil acesso no Brasil. O método de Nelson (1932-1975) é estruturado da seguinte forma: cada exercício é composto de um padrão de um ou dois compassos, transpostos cromaticamente, de forma ascendente ou descendente, como vemos no exemplo 128. São exercícios técnicos que funcionam como uma “ginástica”. Preferencialmente, a correta utilização do mesmo implica em ler o primeiro compasso, fechar o livro e transpô-lo mentalmente, ascendendo cromaticamente como no exercício 1 de seu livro. Desta forma se exercita simultaneamente técnica, transposição e memorização. A prática de transpor frases ou mesmo músicas inteiras nas doze tonalidades é muito utilizada na pedagogia do *jazz*.

Ex. 1



Exemplo musical 128 - Oliver Nelson Ex. 1.

Sobre seu método, Nelson afirma que “[o] uso de dispositivos musicais sequenciais não é de modo algum seco e mecânico, e pode ser uma útil ajuda na arte da improvisação, com ou sem inspiração ou talento natural” (Nelson, 1966, p. i, nossa tradução)<sup>113</sup>.

<sup>113</sup> The use of sequential musical devices is not by any means dry and mechanical, but can be useful aid in the art of improvisation, with or without inspiration and immense natural talent.

Por mais que seja este o desejo do autor, o resultado é um exercício mecânico, porém útil para a técnica e para o aumento da destreza da transposição. Para Nelson,

Ao improvisar, o músico tem duas ou mais opções para selecionar. Uma é tocar verticalmente como Coleman Hawkins [1904-1969]. A outra é poder tocar melodicamente e horizontalmente como Lester Young [1909-1959]. Ainda outra opção seria tocar livremente, ignorando a melodia, os acordes, o tempo, a forma, etc. Uma abordagem desejável é construir um solo baseado no tema ou peça que você está tocando. Selecionar um motivo, construir sobre ele, expandindo-o até que se torne uma nova composição criada a partir da antiga<sup>114</sup> (Nelson, 1966, p. i, nossa tradução).

Observamos nesta orientação de Nelson alguns elementos elencados na tipologia do Quadro 15. Notadamente é usada a terminologia “vertical” e “horizontal” de Russel (2001). Também é sugerida a opção de improvisação livre (*free*), cujo maior expoente foi Ornette Coleman. No encarte do CD *Viagem em direção ao oco do toco* (2004), Nivaldo explicita seu objetivo de buscar a improvisação livre:

*Viagem em direção ao oco do toco* é o resultado de um trabalho que começou há muito tempo atrás, no início da minha carreira. Muito mais que musical, é um trabalho conceitual. É como um pintor, que não pinta paisagens, mas o seu próprio interior, o momento em que está vivendo. No nosso caso, eu e André [Dequech] fizemos música como se estivéssemos conversando – nada prévio, nada ensaiado, improvisado puro. Eu, particularmente, acredito que os músicos vão retomar este caminho [...] (ORNELAS, 2005).

E, finalmente, há a sugestão de uma improvisação motivica, que para Nelson pode ser desenvolvida a ponto de ser uma “recomposição”. Provavelmente Ornelas utilizou o livro de Nelson, pela inexistência de material didático sobre o assunto, na Belo Horizonte de meados da década de 1960. Paradoxalmente, este método é estruturado com padrões e *licks* (improvisação por fórmulas, veja Quadro 15), técnica não adotada por Nivaldo em sua improvisação.

A seguir, usamos a entrevista semiestruturada<sup>115</sup> para conhecer o pensamento de Ornelas. Transcrevemos alguns deles, relativos à improvisação, colhidos na entrevista concedida em 06/09/2012.

---

<sup>114</sup> A performer who improvises has two or more choices to select when called upon to play. One is to play vertically as in the case of Coleman Hawkins. Another, to play melodically and horizontally as Lester Young did. Still another would be to play freely; that is to ignore the melody, chords, time, form, etc. One desirable approach is to construct a solo based upon the tune or piece you are playing. To select a motif and build upon it, expanding it until it becomes a new composition created from the old one.

<sup>115</sup> As entrevistas podem ser divididas em estruturadas (ou fechadas), semi-estruturadas ou não estruturadas. Nas pesquisas qualitativas, as duas últimas categorias são as mais utilizadas. Na semi-estruturada o pesquisador tem um roteiro previamente organizado, porém pode ser flexível na interação com o entrevistado, possibilitando novas perguntas nesta interlocução (FRASER; GONDIM, 2004).

NO: Existe uma diferença entre improvisação e variação. Os músicos americanos que leem cifra só improvisam na cifra. Aquilo não é improvisação, aquilo ele já treinou à exaustão. Até o próprio Coltrane e todos eles. Claro que é muito inspirado e tecnicamente é muito bom. Eu já trabalhei à exaustão. Esses *licks* todos [...], ele chega pronto, não é na hora. [...] Aquelas coisas do disco do Milton [Nascimento], do Toninho [Horta], aquilo foi tudo na hora. Não sei porque e nem sei como.

[...] Você instrumentista, quando você toca, você sobe no palco, você é o resultado da sua vida. [...] É a sua visão do mundo.

[...] Eu “fui” (sic) melodicamente, eu não penso em escalas eu penso em melodias.

[...] Aqui no Brasil a gente não tem esta técnica, que vem desde o berço, é muito na “marra”.

[...] Eu desenvolvi o ouvir. Comecei aprender a ouvir.

DG: Alguma relação consciente entre seu estilo de improvisar e sua escrita musical?

NO: Acho que não tem não, não sei, boa pergunta..., vai saber... Uma coisa é subir no palco e tocar na hora, improvisar; outra é ter tempo para pensar, mudar. É diferente (ORNELAS, 2012).

A entrevista confirma que Ornelas estudou os *licks* até dominá-los, porém opta por não usá-los. Transcrevemos mais algumas asserções relativas ao assunto abordado, oriundas de outra entrevista, realizada no dia 04/04/2015, que gerou uma conversação de 28’50”.

David Ganc: Qual é a sua visão sobre a improvisação realizada com a visualização das cifras e a improvisação *livre*?

Nivaldo Ornelas: Trata-se do seguinte: em ambos os casos, o ideal é conhecer os caminhos no piano. Isto é a base de tudo pra mim. Eu acho que isso abre um campo espetacular.

A improvisação, quando ela é livre, quando eu já conheço um pouco, é fantástica, porque aí realmente é criação. A cifra ajuda, você sabendo modos, etc., mas ela é sempre presa. A improvisação na cifra é sempre presa. Parece que você não pode sair uma nota dali, parece que está saindo fora. Na música comercial funciona muito, mas na música artística nem tanto.

DG: E no *jazz*, que não é comercial, que é música artística e tem muita cifra também?

NO: Eu não toco *jazz* com cifra, dificilmente, engraçado... Eu aprendo a harmonia no piano, desenvolvo, às vezes cantando. Quando eu pego o saxofone já me sinto livre, é assim que eu faço.

DG: Há diferenças nesta improvisação livre quando é realizada *a capella* ou com outros músicos?

NO: Na verdade é tudo junto, é todo um processo também que nem na primeira pergunta. É um processo que por algum motivo eu sempre fiz isso na minha vida.

[...] eu tocava horas sem tema nem nada. A gente praticava isto, eu fazia aquilo muito [improvisação livre] [...].

[...] Nunca fui muito metódico. Este tipo de improvisação, [*não consciente*] você tem que ser muito anárquico, sair dos padrões.

DG: Você sentia os centros tonais, as modulações?

NO: Eu não pensei nisso nunca. Eu não pensei em nada teórico quando eu fui fazer essas coisas, eu simplesmente saí tocando.

[...] Eu tinha vindo do Hermeto, e no Hermeto era isso, toca aí!

Isso é um treino. Isso é um estudo de harmonia. Se os músicos todos fizessem isso aí, qualquer um, o resultado é milhões de vezes melhor que você estudar cifra ou modo ou o que for, porque você treina o ouvido. Os músicos americanos fazem isso e são bons de cifra. Por isso os “caras” chegam e resolvem. [...] No meu caso, eu treinei isso [*improvisação não consciente*] muito. Não sei porque. Na verdade isso me ajudou muito quando eu tinha que gravar harmonias que eu não conhecia. Eu já tinha uma tendência a fazer isto, instintivamente eu fui desenvolvendo.

DG: Você tem algum pensamento específico ou planejado antes ou durante a execução de uma improvisação?

NO: No meu caso acontece o contrário. **Eu procuro evitar pensar.** Fulano tocou assim..., engraçado..., a gente está tocando e pensando em outras coisas. Não, eu não quero nada disso não, isso também não... Eu fico evitando. Eu procuro não pensar em harmonia. Eu já pensei antes. Aliás, quando eu dou aula “pra rapaziada”, eu falo o seguinte: tudo que for feito tem que ser antes. Quando você sobe pra tocar, agora é só você. É igual prova, não adianta estudar na hora da prova [...]. [...] Improvisação é a mesma coisa [...]. Agora já foi, você sentou no piano, tocou, analisou a cifra aqui, quem conhece os modos, que é muito bom, vou tocar essa escala tal... Mas isso é antes, é estudo. Na hora, nada! Deixa a música vir, porque ela vem. E aí, os resultados são bons. [...] Tem poucas notas que funcionam, senão fica feio. Então, às vezes no caso da improvisação, não é o que você vai fazer, mas é o que você vai evitar. Quando tá tocando em Dó maior com a sétima maior, uma nota Fá fica feio, não fica bom. Você vai aos poucos eliminando, e não sobra muita coisa não, hein? Tem horas que sobra pouca coisa [...].

DG: Mas você confirma que antes você tem que ter estudado as cifras direitinho, o que funciona, o que não funciona, o que evitar.

NO: Mas no meu caso eu evitei autodidaticamente. Eu não estudei isso. Eu não estudei harmonia no papel. Eu estudei harmonia prática (ORNELAS, 2015).

Nesta entrevista Ornelas, a seu modo, revela o processo de preparação de sua improvisação. A essência de suas respostas é que existe toda uma rotina de um trabalho prévio consciente, aliado à intuição no ato de tocar, por trás de uma improvisação aparentemente não consciente. Este processo de desenvolvimento empírico de um método próprio de improvisação pode ser comparado a um lema recorrente entre os jazzistas: aprenda tudo / incorpore e depois esqueça tudo no momento da *performance*. Ramon Ricker, autor de vários métodos de improvisação, sintetiza este pensamento e adverte que “[t]alvez o ponto mais importante que o aluno deva se lembrar ao usar este ou qualquer outro método de improvisação é: aprenda, domine e depois esqueça. Não deixe as ‘regras’ se intrometerem na sua música<sup>116</sup>” (RICKER, 1976, p. 1 – tradução livre, aspas no original). Em relação a este assunto, Berliner (1994) afirma que alguns músicos, principalmente os de gerações mais antigas, oriundas de uma tradição aural/intuitiva, são ambivalentes em relação ao uso de abordagens teóricas na improvisação, pois pensavam que estas “regras” poderiam inibir seu pensamento criativo.

Ao esmiuçar previamente a harmonia no piano ou no violão, Ornelas interioriza as progressões que conseqüentemente serão fluentes mais tarde. Nivaldo afirma que não é metódico, mas o ato de tirar solos complexos de Coltrane “de ouvido”, de gravar uma “base” de violão em fita cassete com metrônomo, para praticar improvisação por longas horas, é extremamente meticuloso. Estudar ao piano a harmonia dos solos, prepara o caminho melódico do ato improvisatório. A menção de evitar determinadas notas nos acordes confirma

---

<sup>116</sup> Perhaps the most important point a student must remember when using this or any other improvisation method is to learn it, master it, then forget it. Do not let the 'rules' get in the way of your music.

as tabelas *berkleeanas* de *avoid notes* (nota evitadas) para determinados acordes, mesmo não conhecendo formalmente toda esta teoria.

É importante notar, pela entrevista, que seu pensamento musical é horizontal, pois privilegia a melodia. Entretanto, nas transcrições que fizemos, algumas vezes, nas harmonias com cifras mais usuais, sua improvisação é vertical. As análises também revelaram esta outra forma de hibridismo, pois constatamos a improvisação vertical em várias músicas com cifras e a improvisação horizontal nas músicas que classificamos como *livres*, sem cifras e tampouco com progressões harmônicas previamente combinadas. Podemos apreender em sua fala que simultaneamente é incentivado o ensino formal, já que ele reconhece que é preciso conhecer os caminhos harmônicos para poder transitar com desembaraço pelas progressões; e que também Ornelas preconiza a prática, muito comum na música popular, que é tirar melodias e harmonias “de ouvido” e praticar exaustivamente, individual e coletivamente. Para ele,

o músico de sopro que não conhece nada de harmonia é como um cego que atravessa a Avenida Brasil sem bengala... Tem que ter conhecimento prático e teórico. No meu caso, foi só prático. Eu não tive conhecimento teórico praticamente nenhum. Mas eu treinei muito! (ORNELAS, 2015).

## 6.5 Improvisação x Composição

Termos aparentemente antagônicos, a improvisação e a composição são atividades muito mais entrelaçadas do que o senso comum pode sugerir. Para Arnold Schoenberg, “composição é uma improvisação desacelerada; muitas vezes não se consegue escrever rápido o suficiente para acompanhar o fluxo de ideias”<sup>117</sup> (NACHMANOVITCH, 1990, p. 6).

Como referencial teórico buscamos autores que trabalharam a relação da improvisação com a composição. Benson (2003) usou o viés filosófico<sup>118</sup>. O etnomusicólogo Berliner (1994) investigou este binômio no ambiente jazzístico, enquanto Nettl (1974 e 1998), estudou esta relação em diferentes culturas.

A improvisação fez parte do cotidiano da música erudita em períodos anteriores e os conceitos de improvisação e composição eram mesclados naquela época (BENSON, 2003;

---

<sup>117</sup> Composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up the stream of ideas. (tradução nossa). Arnold Schoenberg, “Brahms the Progressive”, in *style and idea*, 1950.

<sup>118</sup> Subentendido no subtítulo de seu livro: *A Phenomenology of Music (Uma Fenomenologia da Música)*, o autor, também filósofo, recorre a pensadores como Gadamer, Kant, Levinas e Hegel para embasar sua proposta, na qual a improvisação é essencial em todos os aspectos do fazer musical.

DAUELSBERG, 2001). Duffin (1995) nos mostra que a improvisação era prática corrente no período barroco:

Improvisação está presente em certa medida em praticamente toda peça barroca para mais de um instrumento desde que a execução do baixo contínuo requer que o performer crie alguma coisa partindo de muito pouco (as cifras e o baixo) (DUFFIN, 1995, p. 7).

Como comprovação desta prática, Duffin aponta os requisitos necessários para um candidato obter o cargo de organista da Igreja de São Jacó em Estocolmo, publicados em um anúncio de 1673: tocar um prelúdio em qualquer tom dado, tocar fugalmente qualquer coral ou salmo e após tema dado, improvisar fuga a 4 vozes. Fica claro que era esperado que o músico executante preenchesse espaços deixados propositalmente pelo compositor e contribuísse com sua inventividade.

A improvisação, documentada desde o período barroco, prosseguiu no período clássico e romântico. Uma grande parte das cartas de Mozart (1756-1791) foi preservada e catalogada. Em algumas delas temos informações sobre improvisação. Um fato histórico, conhecido pelos musicólogos, foi uma competição musical entre Mozart e Muzio Clementi (1752-1832) organizado por José II (1741-1790), imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Nas palavras de Mozart:

[...] E anteontem 24 [24/12/1781], toquei na corte, onde havia ainda um outro pianista, um italiano de nome Clementi. Ele também fora convocado. Por isso, ontem recebi 50 ducados que vieram em boa hora (MOZART, 2004, p. 95).

E continua:

[...] Clementi fez improvisações, e depois tocou uma sonata. Então o imperador me chamou “*allons, vamos!*” Eu também fiz improvisações e toquei variações. Depois a arquiduchessa puxou uma sonata de Paesiello (com a caligrafia miserável de Paesiello); eu deveria tocar desta o *allegro*, e ele o *andante* e o *rondó*. Depois escolhemos dela um tema e fizemos variações sobre este tema em dois pianos (Id., Ibid., p. 99).

Podemos considerar então este duelo como uma espécie de *jam session*<sup>119</sup> do período clássico. Os jazzistas muitas vezes subiam nos palcos dos *jazz clubs* para se desafiarem em complexas improvisações. Mozart e Clementi demonstravam seus dotes improvisatórios em tempo real, diante da plateia. Nota-se a diferença que Mozart faz sobre improvisação e

---

<sup>119</sup> Uma reunião informal de músicos de *jazz* ou *rock* para tocar por prazer. As *jam sessions* se originaram na década de 1930 como diversão espontânea entre os músicos de *jazz*, livre das restrições dos compromissos profissionais; [...] (nossa tradução) (SCHULLER, 2007).

“An informal gathering of jazz or rock musicians playing for their own pleasure. Jam sessions originated in the 1930s as spontaneous diversions among jazz musicians, free from the constraints of professional engagements; [...]”.

variação. Concluímos que, para Mozart, a improvisação significava uma livre criação no momento, enquanto que variações<sup>120</sup> eram relacionadas ao uso de técnicas específicas no desenvolvimento de tema dado, como por exemplo, aumentação e ornamentações. Para efeito de comparação, citamos um jazzista de nossos dias, o saxofonista Lee Konitz (1927-), que se refere à improvisação como transfigurações melódicas radicais, com novas ideias, e delega como variações as alterações sutis, o embelezamento e a interpretação da melodia (BERLINER, 1994).

Outro evento digno de nota é a história da sonata para violino e piano K. 454, como Mozart nos conta:

24 de abril de 1784. Está aqui agora a famosa Strinasacchi, excelente violinista, tem muito bom gosto e sentimento em sua apresentação. Estou escrevendo agora mesmo uma sonata que apresentaremos juntos no concerto de quinta-feira no teatro (MOZART, 2004, p. 179).

Em nota de rodapé, o organizador do livro (Tibor Gedeon) recorre à um trecho da biografia publicada na ocasião do centenário de nascimento de Mozart, em 1856, por Otto Jahn (1813-1869), para complementar o evento descrito:

A sonata não ficou pronta a tempo e a Strinasacchi, só graças a muita insistência conseguiu obter de Mozart, na noite anterior ao concerto, pelo menos a parte do violino, que então ensaiou no dia do concerto sem a presença dele. Encontrou Mozart já na hora do concerto. Ambos tocaram magnificamente e obtiveram grande sucesso com a sonata. José II estava presente na audição julgou perceber através do binóculo que a folha diante de Mozart estava em branco, apenas com as divisões das barras de divisão, porque não teve tempo de registrar a parte do piano e portanto tocou a sonata que nunca havia ouvido antes, apenas conforme sua imaginação (GEDEON, 2004, p. 179).

Podemos pensar em duas hipóteses: Mozart tocou sua obra de memória ou improvisou trechos de sua sonata sobre um esboço já arquitetado em sua mente, artifício comum em músicos populares de hoje em dia. O fato de que o piano foi escrito posteriormente à parte do violino é confirmado na 3ª edição do catálogo Köchel (GEDEON, 2004).

Benson trata da composição e sua relação com a improvisação. Este autor discute se uma obra nasce como um objeto formado ou se ela continua a se desenvolver após sua concepção. Para tentar descrever o início do processo composicional, o autor cita cartas de Mozart e de Beethoven, nas quais os dois compositores afirmam, de forma semelhante, que a gênese das ideias musicais iniciais de uma composição são inexplicáveis e têm vida própria.

---

<sup>120</sup> O tema com variações é uma forma baseada em repetição que remonta ao século XVI. Esta forma reflete uma técnica e um processo importante em praticamente toda música, incluindo as repetições improvisadas das estrofes de canção ou de música para dança (SISMAN, 2007).



Neste ponto nebuloso, ou seja, no ponto de partida de escrever uma música ou o início de um solo improvisado, a composição se aproxima da improvisação. Existem situações em que um músico pode fazer improvisações, depois selecionar trechos, escrevê-los e trabalhá-los (BENSON, 2003). Nessas situações, a improvisação é parte inicial de um processo composicional. O autor nos lembra que,

“[...] é bem sabido que muitos compositores – de Buxtehude e Bach, seguido de Mozart, Beethoven a Hummel e Liszt – foram famosos improvisadores e este fato não é visto [por musicólogos], tendo um grande impacto em seus trabalhos como ‘compositores’”<sup>121</sup> (BENSON, 2003, loc. 602, tradução nossa).

Segundo Benson, há muitas razões para pensar que muitas composições dos mestres foram criadas a partir de improvisações ao teclado.

Em seu livro interdisciplinar, que abrange musicologia e filosofia, Benson defende a tese de que, em algum grau, todos os parâmetros do fazer musical envolvem improvisação, em qualquer época e em qualquer gênero. O autor coloca no mesmo plano o compositor, o *performer* e o ouvinte. Resumimos o ideário de Benson sobre improvisação, por ele dividido em 11 casos, como se segue:

- a) Improvisação que consiste em completar detalhes não notados na partitura: *tempi*, timbres, ataques, dinâmicas e instrumentação. Independente do grau de informações que o compositor indique na partitura esses parâmetros são necessários para a execução da peça. Segundo o autor, nenhuma *performance* é possível sem alguma forma ou grau de improvisação.
- b) Categoria similar à improvisação a), mas difere pelo acréscimo de notas por parte do *performer*, esperado pelo compositor, como trilos ou a execução de um baixo cifrado.
- c) A diferença da improvisação c) para a b) é quantitativa. Neste caso o *performer* acrescenta compassos ou seções inteiras (também esperado pelo compositor). Por exemplo: *cadenze* do período barroco e clássico. Estas *cadenze* podiam ser escritas, improvisadas ou uma mistura das duas possibilidades.
- d) Transcrições<sup>122</sup> - mudanças eventuais de notas para acomodações idiomáticas.

---

<sup>121</sup> [...] it is well known that many composers – from Buxtehude and Bach through Mozart and Beethoven to Hummel and Liszt – were also famed improvisers, that fact has been generally seen as having little impact on their works as “composers”.

<sup>122</sup> Neste caso, a palavra transcrição é usada com o sentido de adaptar uma música para um instrumento ou formação diferente da original.

- e) Adição ou subtração de compassos, passagens ou mesmo seções inteiras. Dependendo da era do compositor, podia ser esperada (Renascença ou Barroco), permitida (por ex. em algumas peças de Beethoven) ou condenada (compositor do século XX). Para Benson a manipulação estrutural da obra também é uma forma de improviso.
- f) Esta categoria contempla o que chamamos de arranjo, que pode ir de pequenos detalhes a mudanças complexas, a ponto de não reconhecermos mais a música.
- g) Mudanças na linha melódica ou alterações de acordes. Esta improvisação é encontrada no período barroco e no *jazz*. A categoria g) tem muitas variações, a seguir:
- A linha melódica é levemente alterada, de modo que a melodia é claramente reconhecível;
  - Mudança de acorde próximo do original, ou seja, dentro da mesma função harmônica;
  - Mudança substancial na linha melódica de modo que já não é claro para o ouvinte se existe qualquer ligação com a melodia original;
  - Alguns acordes são substancialmente mudados, mas a estrutura harmônica permanece;
  - A melodia original é desconsiderada e é substituída [improvisada] por outra, alternativa (ou simplesmente por melodia não discernível).
- h) O músico improvisa dentro da forma da música, sem nenhuma conexão com a melodia original ou mesmo com os acordes. É diferente da improvisação descrita no item g) e suas subcategorias, pois lá são estabelecidas conexões com o material temático original. Neste caso não há conexão discernível (pelo menos para o ouvinte, embora possivelmente haja para o *performer* e o compositor da peça).
- i) Enquanto que as primeiras oito formas de improvisação são realizadas pelo *performer*, esta categoria é uma forma composicional de improvisação. Aqui o compositor usa uma determinada forma ou estilo como modelo. O exemplo dado por Benson é a ópera de Mozart *Così fan tutte*, que tinha como modelo as características formais da *opera buffa*. Até onde os requisitos formais são seguidos pelo compositor é passível de improvisação.

- j) Neste caso, o compositor utiliza, por exemplo, uma música folclórica e a arranja, tornando-a mais complexa a ponto de que, algumas vezes, seja impossível distinguir o material usado do produto retrabalhado.
- k) Esta é a forma mais sutil de improvisação. Tanto o compositor como o *performer* fazem parte de uma tradição musical, seja ela qual for, e trabalham inseridos nesta tradição. Porém, trabalhar dentro destas fronteiras inevitavelmente requer transformações. Alguns compositores e/ou intérpretes paradigmáticos ocasionalmente quebram regras e expectativas. Portanto a tradição em si é improvisada. Qualquer prática ou discurso envolve esta improvisação.

Podemos observar que, em algumas situações, termos como composição, interpretação, improvisação, arranjo, adaptação, elaboração e transcrição se sobrepõem ou se misturam na taxonomia acima. Durante o texto, o autor não nega essas interseções em áreas com definições já consagradas porém, propõe a revisão do pensamento sobre a gênese de uma composição/improvisação. Benson afirma que estas várias formas de improvisação, contidas tanto na *performance* quanto na composição, são bem mais quantitativas do que qualitativas. Em todas as instâncias acontece um retrabalho de algo que já existe, portanto as diferenças dizem respeito às formas e graus que ocorrem neste retrabalho (BENSON, 2003). O autor enfatiza que nenhuma das instâncias por ele listadas, qualificadas como “improvisação”, tem o sentido mais comum da palavra como “... algo criado no calor do momento a partir do nada<sup>123</sup>” (BENSON, 2003, *loc.* 364, nossa tradução).

Nettl (1998) endossa a necessidade de rever a linha que divide a improvisação da composição. Para ele é necessário reavaliar a importância da partitura e da notação como definidores de música “verdadeira”, e também que já é hora de parar de pensar que o que valida ou classifica uma obra de arte é o tempo dispendido em sua preparação. Para Nettl,

[...] Possivelmente iremos reexaminar o significado do papel e da notação como recursos para diagnosticar uma música verdadeira, e parar de pensar que a marca de uma verdadeira obra de arte é o tempo dedicado explicitamente à sua preparação [...] (Nettl, 1998, p. 16) (nossa tradução)<sup>124</sup>.

Ou seja, neste suposto embate do que é hipoteticamente efêmero<sup>125</sup> (improvisação) ou perene (música escrita), Nettl coloca em pé de igualdade estas duas formas de produção

<sup>123</sup> “something created at the spur of the moment ou of nothing”.

<sup>124</sup> [...] We may wish to reexamine the significance of paper and notation as diagnostic features of true music, and stop thinking that the mark of a true work of art is the time devoted to its explicit preparation [...].

<sup>125</sup> Improvisos gravados são perpetuados e podem ser transcritos e analisados.

musical, criticando o critério do tempo gasto na elaboração de uma obra de arte como fator determinante para o julgamento de sua qualidade. Nettl ratifica a possibilidade de se produzir uma obra de arte “no calor do momento”<sup>126</sup> (NETTL, 1998, p. 8). Consequentemente, dá à improvisação o *status* de uma composição instantânea.

Temos a tendência de ver o compositor como se fosse envolvido em uma espécie de atividade “divina” (LEVINSON, 2011; BENSON, 2003), principalmente no período romântico, onde os temas eram “recebidos”, assim como supõe-se que o improvisador jazzístico esteja em uma espécie de “transe”. Benson afirma que este “transe” não existe. Ele argumenta que, não obstante uma “improvisação planejada” soar como um oxímoro, não há razão para pensar que ser espontâneo é incompatível com um pensamento anterior ao início de um solo. Para o autor, é evidente que a questão da espontaneidade é mais uma questão de grau do que puramente qualitativa. É difícil mensurar o quanto existe de planejamento e o quanto acontece no momento. Sustentado por citação de Duke Ellington, “[n]unca houve ninguém que tenha tocado mesmo dois compassos que valha a pena ser ouvido, que não tenha tido alguma ideia sobre o que ia tocar, antes de começar”<sup>127</sup> (BENSON, 2003, *loc.* 364, nossa tradução), o autor afirma que é comum a improvisadores ouvir em sua mente ideias iniciais antes de começar um solo. De fato, concordamos com esta afirmação, pois em nossa prática já vivenciamos várias vezes situações semelhantes, no palco e no estúdio. Logo após estas ideias que precedem um solo, rapidamente já estamos envoltos num mar de sucessivos acordes em movimento, tendo que, simultaneamente, tomar micro decisões racionais (arpejos, escalas, modos) e instintivas. Para Benson, por mais estranho que pareça, o músico mais preparado é aquele que está mais apto a ser espontâneo. Esse autor também argumenta que uma improvisação não vem do “nada” e não é baseada apenas nas informações contidas em uma partitura. Ela é resultante de toda uma tradição da *performance*.

Esta tradição é relacionada à um determinado contexto sociocultural. Bailey (1992) afirma que existem dois tipos principais de improvisação, a idiomática e a não-idiomática. A idiomática seria a mais difundida. Ela opera dentro de um determinado gênero ou estilo, que Bailey chama de idioma, como o *jazz*, o flamenco ou o barroco. Cada idioma tem suas regras, limitações e maneirismos e é dentro destes limites que o músico obtém e assume sua identidade e motivação. Esta improvisação idiomática está portanto circunscrita à uma determinada tradição.

---

<sup>126</sup> At the spur of the moment (nossa tradução).

<sup>127</sup> There has never been anybody who has blown even two bars worth listening to who didn't have some idea about what was going to play, before he started.

Já a improvisação *não-idiomática* para Bailey, “[...] tem outras preocupações [...]”<sup>128</sup>, (BAILEY, 1992, p. *xii*). Ele não explica quais são estas preocupações, e engloba nesta classificação todo tipo de improvisação que não seja a *idiomática*. O exemplo dado pelo autor é a chamada “improvisação livre” (“*free*” *improvisation*), que geralmente não está conectada à representação de uma identidade idiomática.

A primeira publicação do livro de Bailey foi em 1980. Consequentemente foi gestado em meados da década de 1970, portanto muito provavelmente ele está se referindo ao movimento conhecido como *free jazz*, movimento deflagrado pelo LP seminal *Free Jazz A collective improvisation* (1961). Lançado por Ornette Coleman, criou uma corrente musical e influenciou uma legião de músicos. Entre eles, o tenorista John Coltrane e, posteriormente, Ornelas. É interessante notar que, ao final da introdução de seu livro, Bailey afirma que a palavra *improvisação* é muito pouco usada pelos músicos improvisadores. Segundo ele, os improvisadores idiomáticos se referem apenas ao nome do gênero que atuam como “eu toco *flamenco*”, “eu toco *jazz*” ou apenas “eu toco”. Eles não dizem “eu improviso *flamenco*” ou “eu improviso *jazz*”. Bailey atribui este pensamento à conotação da palavra improviso como algo feito sem preparo, frívolo e inconsequente.

Segundo Nettl (1998), os musicólogos sempre valorizaram mais a composição como produto acabado, mais facilmente analisável, e menos o processo de criação trilhado pelo compositor. Pensava, na ocasião de seu texto, que era um assunto relativamente negligenciado na academia. Em seu levantamento bibliográfico, Nettl apurou que o primeiro estudo substancial sobre a improvisação foi *Improvisation in Nine Centuries of Music (Die Improvisation in der Musik)*, escrito em 1938 por Ernst Ferand (1887-1972). Dedicado majoritariamente, mas não exclusivamente à música ocidental, o livro de Ferand permaneceu por muito tempo como a única publicação séria sobre o assunto. O quadro só começou a mudar a partir dos anos 1960, com a expansão do estudo do *jazz* e das culturas asiáticas (NETTL, 1998).

Ilustrando a importância da improvisação em outras culturas, Nettl comenta que a improvisação é extremamente valorizada nas culturas não ocidentais. Na música do Irã (área de concentração de Nettl), a música improvisada é a mais aceita e desejada, especialmente as que não tenham estruturas métricas previsíveis. No Oriente Médio, a improvisação, com sua liberdade e imprevisibilidade, é a que tem mais prestígio social, enquanto no Ocidente a música pré-composta é a mais valorizada (NETTL, 1998).

---

<sup>128</sup> [...] has other concerns [...] (nossa tradução).

Nettl crê que a identificação de um ponto de partida é um bom recurso para o entendimento do processo improvisatório. Esses pontos de partida são o que há de mais próximo de um método paradigmático na pesquisa sobre a improvisação. Descartando os exemplos referentes a músicas de outras culturas, esses modelos, na música ocidental, segundo Nettle, são o tema dado para um organista improvisador, escalas e arpejos na *cadenza* do concerto e, no *jazz*, as progressões harmônicas (*chord changes*) bem como os *standards* (NETTL, 1998). Podemos citar o clássico de George e Ira Gershwin, *I Got Rhythm*, cuja progressão de acordes foi apropriada de tal forma pelos músicos que se tornou *I Got Rhythm changes*, mais tarde reduzida ao termo *rhythm changes*, até se tornar base, *ipsis litteris*, para outras composições e ponto de partida para improvisações em *jam sessions*. O autor também observa que o músico que improvisa repetidamente no mesmo modelo musical o faz de forma bastante previsível.

Nettl (1974) teoriza que o repertório musical composto ou improvisado pode ser visto como a personificação de um sistema. Uma maneira para descrever este sistema seria dividi-lo em unidades. Estas unidades são os “blocos formadores/construtores” (*building blocks*) que a tradição acumulou. Os músicos dessa tradição [idiomáticos] fazem uso destes “blocos”, escolhendo-os, combinando-os, recombinao-os e rearranjando-os. Estes blocos podem ser representados por diferentes parâmetros, como motivos melódicos, sequências harmônicas, padrões rítmicos, forma, sequências intervalares e muitas outras possibilidades.

Nettl faz o possível para demolir a ideia de que a improvisação seja um conceito separado ou antagônico à composição. Segundo ele, a ausência ou presença de notação não é suficiente para defini-las. Esse autor delimita esses conceitos da seguinte forma:

- Composição: música cuidadosamente pensada, talvez mesmo com a intenção de inovar peça a peça ou mesmo frase a frase.
- Improvisação: música espontânea, baseada em modelos, rapidamente criada.

Segundo essa divisão, a primeira dá liberdade para a deliberação (ponderação), enquanto a segunda se abstém da busca pela inovação para dar lugar ao impulso súbito. Nenhuma das duas atividades precisam estar restritas a algum nível de complexidade musical ou cultural (NETTL, 1974).

Em sua obra de vulto enciclopédico *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Berliner (1994) realizou uma grande quantidade de entrevistas no meio jazzístico norte americano, visando encontrar o *modus operandi* dos músicos improvisadores.

Suas conclusões sobre a improvisação podem ser ampliadas para além do gênero estudado por ele. Sintetizamos alguns de seus pensamentos. Segundo Berliner, em relação à improvisação, é verdade que os músicos:

- Armazenam, editam e revisam suas ideias musicais, de forma aural, com recursos imagéticos, mediados pelo instrumento; ou executam processos similares com ajuda de escrita ou gravação;
- Reúnem ideias em uma composição fixa ou as retrabalham continuamente de forma transitória mas com identidades fugazes;
- Improvisam dentro de estruturas convencionais (*standards*).

Estes procedimentos são consonantes com os escritos dos teóricos citados anteriormente, pois evidenciam o constante processo consciente de retrabalho de ideias musicais. Eles podem acontecer no decurso de uma performance, assim como podem ser parte de um estudo preparatório preliminar deste determinado músico.

#### *6.5.1 Reutilização de um mesmo tema como música erudita e música popular por Ornelas*

Ao buscar pontos de interseção entre a composição e a improvisação na obra de Ornelas, encontramos duas músicas nas quais o compositor utiliza o mesmo material temático, tratado como música popular e também como música erudita. A música *12 de Outubro* gravada no LP *A Colheita do Trigo* (1990), é realizada como música popular, com a formação piano, baixo, bateria e saxofone tenor. No CD de Ganc, *Caldo de Cana* (2000), a mesma música é realizada como música erudita na formação flauta, violoncelo e piano. No exemplo musical 129, está a versão popular com improviso de saxofone tenor transcrito, seguido da reexposição do tema do compasso 17, para concluir a música.

## 12 de Outubro

A A sus/BA(#11)/C A/C# Dm7 G7(9) Cmaj7(#5) Fmaj7

8

T. Sx.

Bat.

B $\emptyset$  E sus /F# /G /A Am(maj7)11 A sus /B /C /C#

13

T. Sx.

Bat.

Tema  
 Dm7 G7(9) Cmaj7(#5) Fmaj7

17

T. Sx.

Bat.

B $\emptyset$  E E sus/F# E(#11) E/G# Am(maj7)11 Am(maj7)11 rit.

21

T. Sx.

Bat.

Exemplo musical 129 - 12 de Outubro, versão popular. Transcrição: O autor.



No exemplo 130 mostramos o mesmo trecho, em formação camerística, utilizado na peça *Divertimento*. O mesmo tema pode ser conferido na letra E.



Divertimento 7

73 E (cello)

Fl. *p* *mf*

Vc. *p* *mf* Cantando

Piano *p* *mf*

78 2.

Fl. *p* *mf*

Vc. *p* *mp* *f* *mp* *f*

Piano *p* *mf* *mp* *f*

Exemplo musical 130 - *Divertimento (12 de Outubro)*, versão erudita.



Na música *12 de Outubro*, após a improvisação, o tema é realizado no saxofone tenor. Já na peça *Divertimento*, o tema inicialmente é executado pelo violoncelo. Note-se que a harmonia escrita na partitura (Ex. 130), à exceção de algumas notas de passagem, é a mesma que a harmonia cifrada (Ex. 129). Uma vez que essas duas versões forem executadas por um mesmo pianista, fluente em ambas “línguas”, o resultado sonoro será praticamente o mesmo. Em entrevista concedida (23/03/12), Nivaldo nos conta sobre a reutilização deste material pré-existente:

O *Divertimento*, eu tinha a música já pronta. Chamava *12 de Outubro*, que foi feita pro “negócio” do Dia da Criança [canta...], lembra? Do disco *Colheita do Trigo* [1990], você gravou. E aí eu fiz variações em cima disso. Essa eu quero com violoncelo, piano, que era uma coisa mais de câmara mesmo. Eu pensei neste formato, porque você tem que pensar no formato! [...] (ORNELAS, 2012).

Observamos então que, no *Divertimento*, Ornelas usa variações. Esta técnica é utilizada na música clássica desde o século XVI, onde um tema é repetido muitas vezes, com várias modificações (SISMAN, 2007).

Situação similar ocorre na faixa título do LP, *Colheita do Trigo*. A bateria reforça o caráter popular da música. No exemplo 131, mostramos a transcrição do improviso de saxofone tenor.

Musical score for Example 131, showing a tenor saxophone improvisation and a drum part. The score is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 76. The key signature is A-flat major (three flats). The saxophone part starts with a whole note chord of A-flat major 7, followed by a melodic line with eighth notes and quarter notes. The drum part features a steady eighth-note pattern. The second system continues the saxophone improvisation with a 'Simile' marking and a key change to D major (two sharps).

Exemplo musical 131 - *Colheita do trigo*, versão popular, improviso.



Na gravação, após o improviso de saxofone tenor, o tema é executado pela flauta (exemplo musical 132).

♩. = 76

Ab Bbm/Ab Cm/Ab Bbm/Ab Ab Bbm/Ab Cm/Ab Bbm/Ab

Fl.

Bat.

5

Abmaj7 Bbm7/Ab Cm7/Ab Bbm7/Ab Abmaj7 Bbm7/Ab Cm7/Ab Bbm7/Ab

Fl.

Bat.

Exemplo musical 132 - *Colheita do trigo*, versão popular, tema.

No exemplo 133, mostramos o mesmo trecho na peça, agora renomeada por Ornelas como *Variações para flauta e piano baseadas no tema A Colheita do Trigo*.

Flauta

Piano

*p* < *f* > *p* < *f* > *p* *f*

*p* < *f* > *p* *f* > *p* *f*

Exemplo musical 133 - *Variações para flauta e piano baseadas no tema A Colheita do Trigo*, versão erudita.

O piano escrito só com as cifras e o piano escrito em notação convencional soam bastante parecidos. O aproveitamento do tema com elementos usados na música erudita,

reforçado pelo uso de variações, e em formato popular com “levada” de bateria e improviso de sax tenor, nos remete à fricção entre música erudita e música popular na obra de Ornelas descrita no subcapítulo 2.3.4.3.

## 6.6 Transcrições

Qual é a utilidade de se transcrever um solo improvisado? Uma vez escritas na partitura a melodia e a cifra, sua utilidade não é somente um exercício técnico de repetição de uma improvisação de outrem. Após um determinado número de transcrições de um solista, é possível, através de análise comparativa, entrar em contato com a linha de pensamento desse músico, muitas vezes com a possibilidade de elencar características desta linha. Nessa análise, é provável encontrar parâmetros indicativos do que pode ser chamado de estilo do artista, como padrões rítmicos recorrentes, fraseologia própria e resoluções melódico/harmônicas. O estilo, juntamente com a sonoridade, constitui a assinatura de um artista. Maurity em sua dissertação sobre a improvisação em Victor Assis Brasil, também utiliza a transcrição como ferramenta analítica e nos dá sua visão sobre sua utilidade:

A transcrição dos improvisos é útil em pelo menos dois aspectos: fornece um poderoso meio de comunicação entre o analista e o leitor e permite uma reflexão mais detida do próprio analista sobre a própria construção dos improvisos (MAURITY, 2006, p. 35).

O procedimento de transcrição de solos, institucionalmente, ainda não é muito difundido no Brasil. A catalogação de uma tradição oral, registradas em gravações deixadas por gerações passadas, ou de músicos veteranos, a nosso ver, deve ser duplamente valorizada. Em primeiro lugar, pela documentação histórica e, em segundo lugar, porque uma vez registrado, possibilita a análise das características e a evolução de um determinado gênero ou instrumentista. No universo do estudo do *jazz*, essa ferramenta é parte integrante da pedagogia e, em algumas universidades norte-americanas, a transcrição semanal de solos faz parte do currículo. Nos EUA, existem publicações com transcrições de solos improvisados desde 1920 (BERLINER, 1994). Hoje, é possível comprar uma grande variedade de livros desta natureza. Entre eles, os solos completos de Charlie Parker (1920-1955), John Coltrane (1926-1967) e Michael Brecker (1949-2007). Estes saxofonistas foram ícones de um estilo de improvisação de suas eras, respectivamente, anos 40/50, 50/60 e 80/90.

Em relação ao uso da transcrição como ferramenta pedagógica, entre os autores que selecionamos como suporte para referencial teórico, a única voz dissonante foi Bailey (1993).

Em seu livro, este autor não utiliza exemplos musicais e despreza a transcrição como instrumento para auxílio analítico. O autor afirma que, em sua pesquisa de campo, os entrevistados discutiram a improvisação principalmente em termos abstratos e que, a transcrição “[...] desvia a atenção para considerações periféricas<sup>129</sup>” (p. *ix*). Sua justificativa para afirmar que a transcrição é inútil, inclui a insuficiência da notação (rítmica e melódica) e os limites do sistema temperado, já que ele também analisa a improvisação na música da Índia. Bailey, em suas conclusões, afirma que a transcrição reduz uma performance a uma condição na qual a improvisação possa ser examinada como uma composição. Concordamos com o autor em relação à impossibilidade de se grafar improvisações inseridas em músicas de outras culturas, que utilizam sistema não temperado, porém deixamos claro que neste trabalho tratamos de improvisação, composição e interpretação circunscritas ao universo da música ocidental. Quanto ao limites da notação, ela é válida não somente para a transcrição, assim como para a composição.

No capítulo 4, sobre a interpretação, descrevemos as objeções de Stravinsky quanto à insuficiência da notação para expressar suas ideias musicais. Assim como o compositor precisa do intérprete para veicular sua música, no caminho inverso, o improviso transcrito é mediado pelo analista, que ao enunciar sua interpretação, contribuirá de alguma forma para a transmissão do conhecimento. Quanto à queixa final de Bailey sobre “reduzir” uma improvisação à condição de composição, lembramos que a tipologia de Benson, descrita no início deste subcapítulo (p. 195 a 197), mostra em detalhes quão tênue são as fronteiras que dividem a improvisação da composição. Benson e Nettle apontam muitos pontos em comum no ato de compor e de improvisar. Os autores fazem o possível para provar que as duas atividades estão intrinsecamente conectadas. Apresentamos a opinião divergente de Bailey para enriquecer o debate, porém, obviamente, não concordamos com a visão dele sobre a transcrição, que é uma ferramenta bastante utilizada na análise da improvisação.

É importante observar que, quanto às transcrições, usamos o recorte da análise melódica dos solos. Vale lembrar que, em muitas situações, todos os elementos integrantes da performance tomam parte na improvisação. Referimo-nos ao acompanhamento harmônico (piano/violão), com suas múltiplas possibilidades rítmico/harmônicas na execução das cifras (montagem dos acordes), ao acompanhamento rítmico (bateria/percussão) e à linha do baixo.

Como metodologia, numa primeira fase do processo de transcrição dos solos, fizemos a audição repetitiva, de forma acurada, de cada compasso. Inicialmente os anotamos

---

<sup>129</sup> [...] deflects attention towards peripheral considerations (nossa tradução).

manualmente, a lápis na partitura. Em seguida conferimos o escrito, tocando-os no instrumento e depois os digitamos no computador. Quando necessário, usamos o recurso de redução de velocidade no computador para conferência das notas. Transcrevemos basicamente alturas, ritmos e cifras. Certos parâmetros, mesmo quando anotados, são dependentes de sua realização acústica, tais como: nuances de timbre e recursos expressivos de sonoridade, como vibrato, *false fingering*<sup>130</sup>, harmônicos e texturas. A transcrição oferece subsídios para a realização de análises, porém, por mais completas que sejam as indicações grafadas na partitura, é sempre recomendável a audição da música. Para Berliner (1994), todas as transcrições, por mais detalhadas que sejam, são representações reducionistas das gravações originais.

Com o intuito de cobrir uma gama maior de instrumentos, os solos estão escritos em C e na transposição de Bb (Apêndice C), utilizada pelos instrumentos nos quais originalmente foi realizada a maior parte dos improvisos (no saxofone tenor e no saxofone soprano).

No mercado editorial musical nacional, livros com transcrições de solos são raros. Citamos nossa contribuição para o desenvolvimento da transcrição como ferramenta pedagógica, na coautoria dos livros *Choro Duetos – Pixinguinha + Benedito* (SÈVE; GANC, 2010 e 2011). Em dois volumes, foram transcritos 24 contrapontos de Pixinguinha. Assim como Pixinguinha é merecedor destas transcrições, outros músicos importantes deveriam ser documentados, contribuindo para o conhecimento e desenvolvimento deste tópico do fazer musical. No meio acadêmico, podemos citar alguns trabalhos como os de Maurity (2006) e Linhares (2007), que transcreveram solos de Victor Assis Brasil; Silva (2009) sobre os solos do saxofonista Vinicius Dorin e Fabris (2010) que, por sua vez, transcreveu improvisos de Ornelas.

#### 6.6.1 Metodologia, coleta de dados e tipologias das 30 transcrições dos solos de Ornelas

Inicialmente, objetivando a coleta de dados, fizemos uma audição minuciosa da discografia de Ornelas, com o intuito de selecionar o material a ser transcrito. A primeira decisão seria a escolha de quantos e quais solos deveriam ser transcritos. Procuramos transcrever pelo menos um solo de cada álbum para contemplar todas as fases da carreira de

---

<sup>130</sup> “O *false fingering* é uma técnica que consiste em utilizar uma posição alternativa para a produção de determinadas notas no saxofone, obtendo uma mudança no timbre da nota. Essa alteração timbrística ocorrerá devido à abertura ou ao fechamento de determinadas chaves, alterando levemente o som das notas, que podem ganhar maior ou menor brilho” (FIGUEIREDO, 2005, p. 131).

Ornelas, do primeiro LP, de 1978 até seu mais recente lançamento, de 2012. Do total dos 47 improvisos gravados em sua obra autoral, transcrevemos 29. Além destes, transcrevemos *Feliz o Coração* de Egberto Gismonti de seu LP *Cidade Coração* (1983), por ser uma faixa totalmente improvisada por Ornelas. Assim, estruturamos o *corpus*, tanto em quantidade quanto em diversidade.

Como o recorte escolhido foi a obra autoral de Ornelas, eliminamos o LP *Som e Fantasia*, de 1984, com o pianista Marcos Rezende, por ser um trabalho em parceria com outro artista. O recorte autoral também nos fez deixar de lado uma grande quantidade de solos<sup>131</sup> que Nivaldo criou em sua atuação como músico de estúdio, tanto em álbuns de música instrumental quanto de cantores de MPB, como nos discos e *shows* realizados com Milton Nascimento. Seguindo a diretriz de incluir nesta tese apenas improvisos ainda não estudados, também eliminamos de nosso *corpus* a música *Rock Novo*, do LP/CD *Colheita do Trigo* (1990), transcrita por Fabris<sup>132</sup> (2010).

Observamos que, em todos os nove discos analisados, em pelo menos uma faixa existe o espaço para a improvisação. Contabilizamos 89 faixas gravadas. Destas, 47 contêm solos improvisados, perfazendo 52,8% de faixas com improvisos em sua obra autoral. O Quadro 17 apresenta o inventário de improvisos. A coluna “FI” mostra o número de faixas com improvisos e “Instrumentos” indica os instrumentos usados por Ornelas nos improvisos.

Quadro 17 - Levantamento dos improvisos da discografia de Ornelas.

Álbum	Ano	Faixas	FI	Instrumentos
<i>Portal dos Anjos</i>	1978	8	3	3 T. Sx
<i>À tarde</i>	1982	10	4	1 S. Sx, 2 T. Sx, 1 Fl.
<i>Viagem através de um sonho</i>	1983	7	7	5 S. Sx e 2 T. Sx
<i>Colheita do Trigo</i>	1990	8	4	1 S. Sx e 3 T. Sx
<i>Arredores</i>	1998	13	1	1 T. Sx
<i>Reciclagem ao vivo</i>	1999	11	6	2 S. Sx e 4 Fl.
<i>Viagem em Direção ao Oco do Toco</i>	2005	12	12	7 S. Sx e 6 T. Sx <sup>133</sup>
<i>Fogo e Ouro</i>	2009	10	7	4 S. Sx, 2 T. Sx, 1 Fl.
<i>Jazz Mineiro Orquestra</i>	2012	10	3	2 S. Sx 1 T Sx
<b>Total</b>		<b>89</b>	<b>47</b>	

Fonte: O autor (2017).

<sup>131</sup> Alguns solos, a nosso ver, históricos na discografia musical brasileira, já foram transcritos e estudados na tese de Fabris (2010). Estes improvisos seminais estão contidos nas seguintes músicas: *Forró em Santo André (Hermeto Pascoal ao vivo no Festival de Jazz de Montreux, 1979)*, *Fé Cega, Faca Amolada* (Milton Nascimento, 1975), *Ponta de Areia* (Milton Nascimento 1975), *Bons Amigos* (Toninho Horta, 1980), *Voo dos Urubus* (Toninho Horta, 1980) e *Beijo Partido* (Toninho Horta, 1975).

<sup>132</sup> A música *Uma Opinião* foi transcrita por Fabris (2010, p. 118) até 0’27’’, prosseguimos a transcrição até o final (1’19’’), vide Apêndice C, p. 337 (C) ou p. 372 (Bb).

<sup>133</sup> Em uma faixa Ornelas inicia a música no saxofone soprano e troca para saxofone tenor.

Em dois discos, *Viagem através de um sonho* e *Viagem em Direção ao Oco do Toco*, a improvisação está presente em todas as faixas. Neste último, a proposta foi entrar no estúdio de gravação sem absolutamente nada combinado ou ensaiado. Consideramos que este diálogo de músicos realça sua faceta de improvisador. Cinco faixas são *a capella*, totalmente improvisadas na flauta e/ou no saxofone. Por seu caráter livre, em *rubato*, algumas vezes sem pulso, optamos por grafar estas músicas sem barras de compasso. Avaliamos o CD *Arredores*, que contém apenas uma faixa com solo improvisado, como um trabalho que ressalta seu lado compositor. Já o CD *Jazz Mineiro Orquestra*, mesmo tendo Ornelas composto todas as faixas, por seu trabalho de escrita para a *big band*, é por nós considerado um trabalho que enfatiza seu viés de arranjador. Listamos, no Quadro 18, as 30 músicas cujos solos improvisados<sup>134</sup> transcrevemos:

Quadro 18 - Lista das transcrições dos improvisos de Ornelas realizadas nesta tese.

Música	Instr.	Álbum	Acompanhamento
1. Portal dos Anjos	T. Sx.	Portal dos Anjos	seção rítmica
2. Viagem Através de um Sonho I	T. Sx.	À tarde	seção rítmica
3. Amanhecendo	T. Sx.		teclado
4. Los Angeles	Fl. G		seção rítmica
5. Variações sobre Sorrisos de uma Criança	S. Sx.		seção rítmica
6. Antílope	S. Sx.		seção rítmica
7. Trem Carioca	S. Sx.	Viagem Através de um Sonho	seção rítmica
8. Oh, Vó!	T. Sx.		seção rítmica
9. Dois Mosteiros	S. Sx.		seção rítmica
10. Dois Engenhos	S. Sx.		seção rítmica
11. Colheita do Trigo	T. Sx.	Colheita do Trigo	seção rítmica
12. Cello Romanceado	S. Sx.		seção rítmica
13. 12 de Outubro	T. Sx.		seção rítmica
14. Solo Majestoso	S. Sx.	Arredores	seção rítmica
15. São Domingos do Congado	T. Sx.		seção rítmica
16. Intro	Flauta	Ao vivo Reciclagem	<i>a capella</i>
17. Canto da Montanha	Flauta		<i>a capella</i>
18. Nova Granada	S. Sx.		seção rítmica
19. Batuque	Flauta		<i>a capella</i>
20. Conversa Inicial	T. Sx.	Viagem em Direção ao Oco do Toco	teclado
21. Uma Opinião	T. Sx.		<i>a capella</i>
22. Barra-Ponto	S. Sx.		seção rítmica
23. Uma Outra Opinião	S. Sx.		<i>a capella</i>
24. Nova Lima Inglesa	S. Sx.	Fogo e Ouro	seção rítmica
25. Maracajú	S. Sx.		seção rítmica
26. Rua Genebra	T. Sx.		seção rítmica
27. Diminuto	S. Sx.		seção rítmica

(Continua)

<sup>134</sup> Todas as transcrições estão disponíveis no Apêndice C.



(Conclusão)

28. Certas Nuances	T. Sx.	Jazz Mineiro	seção rítmica
29. Salve Rainha	S. Sx.	Orquestra	seção rítmica
30. Feliz o Coração	S. Sx.	Cidade Coração	teclado

Fonte: O autor (2017).

Confirmamos que a maioria das músicas gravadas tem, no acompanhamento, a tradicional *base* usada em música popular: piano e/ou guitarra e/ou violão, baixo, bateria e/ou percussão (Tabela 5). Constatamos também a predileção de Ornelas pelo saxofone (Tabela 6).

Tabela 5 - Nº de faixas por formação.

<b>Formação</b>	<b>Faixas</b>
Seção Rítmica	22
Teclados	3
<i>A capella</i>	5

Fonte: O autor (2017).

Tabela 6 - Nº de faixas por instrumento.

<b>Instrumento</b>	<b>Faixas</b>
Sax Soprano	15
Sax Tenor	11
Flauta <i>in C</i> ou <i>in G</i>	4

Fonte: O autor (2017).

Quanto aos gêneros, pode-se dizer que na maior parte das músicas selecionadas são utilizados gêneros brasileiros, predominantemente o samba e em alguns casos o samba-choro, o maracatu e o congado (Tabela 7). Na segunda classificação, optamos por chamar de *rock* leve (em oposição a *rock* pesado ou *heavy metal*), *light rock* na denominação das gôndolas das lojas de disco, toda música que tenha o padrão de bateria característico de batida “*pop/rock*” (exemplo 134, em que HH significa contratempo – *hi-hat* –, SD: caixa – *snare drum* – e BD, bumbo – *bass drum*).

Tabela 7 - Nº de faixas por gênero.

<b>Gêneros</b>	<b>Faixas</b>
Brasileiros	13
<i>Rock</i> leve	9
Contemplativo	8

Fonte: O autor (2017).

Exemplo musical 134 - Batida *pop/rock*.

Finalmente, na terceira categoria, adotamos o termo contemplativo para as músicas improvisadas sem pulsação, *ad libitum*, que não são necessariamente baladas tradicionais com tema e desenvolvimento. Encontramos dificuldade de classificar certas músicas, já que algumas delas são híbridas também em gênero, uma característica constante do universo orneliiano. Em algumas músicas, a seção A é executada em determinado gênero e a seção B em outro. Nesses casos, classificamos pelo gênero predominante.

Analisando as trinta músicas, encontramos cinco tipos harmônicos nos trechos de improvisação e os classificamos como *harmonia estática*, *2 acordes*, *harmonia tonal/cadencial*, *harmonia implícita* e *harmonia densa* (Tabela 8).

Tabela 8 - Inventário de improvisos por categoria de harmonia.

<b>Harmonia</b>	<b>Faixas</b>
Estática	4
2 acordes	4
Tonal/cadencial	13
Implícita	6
Densa	4

Fonte: O autor (2017).

As duas primeiras categorias lembram o período do *jazz modal*<sup>135</sup>, quando as improvisações eram desenvolvidas sobre poucos acordes, geralmente um ou dois. Na *harmonia estática*, é empregado um único acorde ou nota pedal (exemplo 135). Essa categoria permite que o solista faça uso da improvisação *inside* ou *outside* (vide Quadro 15), optando por tocar ou não notas pertencentes à harmonia. Na categoria *2 acordes*, dois acordes são alternados a cada dois compassos (exemplo 136).

<sup>135</sup> O LP *Kind of Blue* (Columbia Records, 1959) de Miles Davis é o mais representativo deste período.

♩ = 78 Eb6 Eb6 Eb6

Exemplo musical 135 - Exemplo de harmonia estática, início do solo de *Viagem através de um sonho*.



2 Bbmaj7 Dmaj7 Bbmaj7

Exemplo musical 136 - Exemplo de harmonia 2 acordes, início do solo de *Portal dos Anjos*.



Na *harmonia tonal/cadencial*, são usados de quatro a oito compassos repetidos no formato *chorus*. A escolha da nomenclatura tonal/cadencial, apesar de não ser ideal, é a mais próxima que encontramos para representar músicas com progressões harmônicas mais usuais. A seção do improviso pode estar ligada ou não à tonalidade principal. Neste tipo pode haver mistura com modos. No exemplo 137, mostramos um exemplo de harmonia tonal/cadencial.

♩ = 96 Bmaj7 Em7(9) A7(9)13 Bmaj7 Em7(9) A7(9)13

Exemplo musical 137 - Ex. de harmonia tonal/cadencial com 4 compassos cíclicos. *Nova Granada* c. 1 a c. 8.



A *harmonia implícita* acontece nos improvisos realizados sem acompanhamento, em que muitas vezes os acordes são dedutíveis pelos arpejos empregados pelo solista. Num trecho de *Canto da Montanha* (exemplo 138), ciframos a melodia por dedução da progressão harmônica e pelos arpejos, realçados pelo uso de pedal de *delay*, que, pela repetição das notas, como um eco, emula os acordes na monodia. Finalmente, na *harmonia densa* ocorre aumento de dissonâncias e acordes mais complexos, em alguns casos difíceis de serem cifrados (exemplo 139). Essa harmonia acontece em faixas totalmente improvisadas (*improvisação livre*), portanto sujeitas a todo tipo de liberdade e experimentação.

*rubato*  
Com *delay*

*p* *mf* Voz

Exemplo musical 138 - Exemplo de harmonia implícita, início do solo de *Canto da Montanha*.



*mp* *mf* *p*

Exemplo musical 139 - *Conversa Inicial*. Exemplo de harmonia densa.



A partir dessas categorizações, classificamos a harmonia do improviso das trinta músicas analisadas (Quadro 19), concluindo que nelas prevalece a presença da harmonia tonal/cadencial, enquanto as demais categorias, em segundo plano, estão bem distribuídas (Tabela 8, p. 212).

Quadro 19 - Lista de improvisos com classificação de harmonia utilizada.

<b>Música</b>	<b>Harmonia</b>
1. Portal dos Anjos	2 acordes
2. Viagem Através de um Sonho - I	Estática
3. Amanhecendo	Densa
4. Los Angeles	2 acordes
5. Variações sobre Sorrisos de uma Criança	Estática
6. Antílope	Tonal/cadencial
7. Trem Carioca	Tonal/cadencial
8. Oh, Vó!	Tonal/cadencial
9. Dois Mosteiros	Tonal/cadencial
10. Dois Engenhos	Tonal/cadencial
11. Colheita do Trigo	Estática
12. Cello Romanceado	Estática
13. 12 de Outubro	Tonal/cadencial
14. Solo Majestoso	Tonal/cadencial
15. São Domingos do Congado	Tonal/cadencial
16. Intro	Implícita
17. Canto da Montanha	Implícita
18. Nova Granada	Tonal/cadencial
19. Batuque	Implícita / 2 acordes
20. Conversa Inicial	Densa
21. Uma Opinião	Implícita
22. Barra-Ponto	Implícita / Densa
23. Uma Outra Opinião	Implícita
24. Nova Lima Inglesa	Estática
25. Maracajú	Tonal/cadencial
26. Rua Genebra	Tonal/cadencial
27. Diminuto	Tonal/cadencial
28. Certas Nuances	Tonal/cadencial
29. Salve Rainha	2 acordes
30. Feliz o Coração	Densa

Fonte: O autor (2017).

### 6.6.2 Metodologia *Berklee*

Após apresentar as diferentes tipologias, descrevemos um método de improvisação muito difundido na música popular. Como observado anteriormente, o principal fator para a obtenção da destreza necessária ao desenvolvimento de uma improvisação fluente é o entendimento da harmonia. Existem casos isolados de improvisadores, completamente intuitivos, que chegam a fantásticos níveis de *performance*. Porém, o estudo sistemático do

improviso é o caminho pedagógico mais comumente trilhado, em grandes centros urbanos, e requer o estudo de harmonia. A harmonia funcional, assim denominada no âmbito da música popular, tem como seu maior polo de difusão e de atração de músicos atuantes neste segmento, a *Berklee College of Music*, em Boston. Sua influência é sentida em todo o mundo. Em 2016 contava com representantes de 103 países em seu corpo discente, o que representava 33% de seus 4.510 alunos, sem contar os 612 alunos *online*<sup>136</sup> (12% do total), modalidade em franca expansão (BERKLEE, 2016).

O crédito da gênese do método *Berklee* é dado a Joseph Schillinger (1895-1943). Após muito tempo no ostracismo, hoje, alguns trabalhos (BRODSKY, 2003; COSTA, 2010) buscam reabilitar seu nome. Nascido no Império Russo, atual Ucrânia, ocupou numerosos cargos acadêmicos, entre eles o de decano da faculdade de composição da Academia de Música de Kharkov, o de consultor do conselho de educação da U.R.S.S. e ainda foi maestro da Orquestra Sinfônica da Ucrânia. Compositor reconhecido na Rússia, em 1927 vence um concurso de composição celebrativo pelos 10 anos da revolução soviética, sobrepujando a 1ª Sinfonia de Shostakovich. Suas obras eram tocadas em recitais junto com as de Stravinsky, Prokofiev e Hindemith. Também em 1927, organiza o 1º concerto de *jazz* na União Soviética (BRODSKY, 2003). Em 1928, após convite para realizar uma palestra nos EUA, permanece definitivamente por lá. Entre seus feitos estão a realização de um dos primeiros concertos para instrumento eletrônico e orquestra e sua colaboração para a resolução da sincronização do som no cinema. Entre suas obras teóricas criou o *Schillinger System of Musical Composition*.

Nos anos 1930, seu trabalho como professor particular em Nova Iorque foi um sucesso entre os compositores e arranjadores de *jazz*, da Broadway e de Hollywood. A lista de seus alunos que obtiveram reconhecimento posterior é extensa. Entre eles, estão George Gershwin (1932 a 1936), Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey. Poucos alunos obtiveram a autorização oficial para ensinar seu método, sete segundo Brodsky (2003) e Costa (2010), ou doze segundo o sítio eletrônico da *Berklee* (BERKLEE, 2014). Entre eles, está Lawrence Berk (1908-1995). Berk internalizou a maneira pouco ortodoxa do uso da matemática proposto por Schillinger, nos parâmetros musicais e a aplicou no *jazz* e em outros tipos de música (BRODSKY, 2003). Em 1945, dois anos após a morte de seu mestre, criou em Boston a *Schillinger House*, dedicada ao ensino do *System*, assim chamado pelos seguidores desta teoria. Era a primeira escola voltada à música popular, no caso, o *jazz*, música de massa

---

<sup>136</sup> Cursos à distância com certificado.

daquela época. Em 1954, Frances Schillinger, esposa de Joseph, venceu um processo judicial contra a *Schillinger House*, e impediu Berk de usar o nome Schillinger (COSTA, 2010). Berk então mudou o nome da escola para *Berklee*, inversão do nome de seu filho Lee Berk.

Atribuímos a grande aceitação e expansão deste método à carência de um corpo teórico direcionado à música popular, a seu pragmatismo e a sua praticidade, mesmo não tendo a profundidade dos tratados vinculados à música clássica. Descreveremos a seguir, de forma sucinta, as principais características da harmonia funcional usada na música popular, difundida por esta instituição<sup>137</sup>.

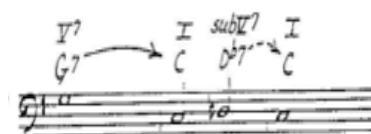
- **Forma de utilização dos modos** – Os modos são apresentados já no início da primeira apostila, de forma tácita e pragmática, sem discutir sua origem. Organizados em tabelas, oferecem suporte melódico para os encadeamentos harmônicos. De forma esquemática, o método indica qual modo oferece a sonoridade (escala) adequada a determinado acorde. Portanto, o modo não é para ser visto como na teoria tradicional (modos eclesiásticos) e sim como a nomenclatura de um modelo escalar aplicado a um acorde ou a uma região.
- **Construção e cifragem dos acordes** – Cada grau de qualquer escala gera uma tríade/tétrade que, por sua vez, é cifrado.
- **Classificação das notas acima da oitava como tensão** - 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> são consideradas tensões, assim como suas alterações: *b9*, #9, #11 e *b13*.
- **II-7-V7 (Related II-Vs)** – Na progressão I-IV-V-I, a substituição da subdominante IV pelo segundo grau, II-7, cria um movimento de baixo de quinta, mais forte. Portanto, na música popular o encadeamento II-7 - V7 (o *two-five*) (Figura 5) é amplamente utilizado.
- **Sistema de análise com colchetes e setas** – II-Vs são assinalados com colchetes, cadências perfeitas (V-I em estado fundamental) com uma seta direcionada ao acorde alvo (Figura 5), e cadências com SubV com seta pontilhada, na mesma direção (Figura 6).

Figura 5 - II-7 - V7-I



Fonte: NETTLES (1987).

Figura 6 - SubV7



Fonte: NETTLES (1987).

<sup>137</sup> Para aprofundamento dos conceitos citados, o leitor deve recorrer a Nettles (1987) e Ulanowsky (1988).

- **II-Vs contíguos** – São II-Vs, geralmente meio tom ou um tom acima de um II-V diatônico. Não se relacionam com a tonalidade original, portanto os algarismos romanos não são necessários. Este II-V também leva colchete e é tratado como um caso de análise “não-funcional”.
- **Análise melódica** – De acordo com a análise feita das notas em relação ao acorde subjacente, elas são classificadas como S (nota escalar ou *scale note*), T (nota tensão ou *tension note*) ou CH (aproximação cromática, nota de passagem, tom vizinho, ou *chromatic approach*). A análise melódica é útil para classificar as notas escolhidas pelo solista e também é fundamental para o arranjador distribuir as vozes pelos instrumentos, no uso de determinadas técnicas. Deve-se observar que notas ligadas durante mudanças de acorde podem mudar sua análise melódica, e antecipações melódicas recebem a análise de acordo com o acorde antecipado, como é o caso das antecipações sobre os acordes de Gm7, F#m7 e B7(b13) como vemos no exemplo 140.

The musical notation shows a melodic line in G major (one sharp) starting at measure 12. The chords and their corresponding melodic analysis labels are as follows:

- Measure 12: D 7(9)<sub>sus</sub> (S2 1)
- Measure 13: D 7(9) (13)
- Measure 14: G#m7 (S2 1 11)
- Measure 15: Gm7 (ch 9)
- Measure 16: Gm7 (1 9 5)
- Measure 17: F#m7 (9)
- Measure 18: F#m7 (1 9 6)
- Measure 19: B7(b13) (b13)
- Measure 20: B7(b13) (5 7 5 11)

The melodic line consists of eighth notes, with some triplets and slurs. The analysis labels indicate the classification of each note relative to the chord it is playing over.

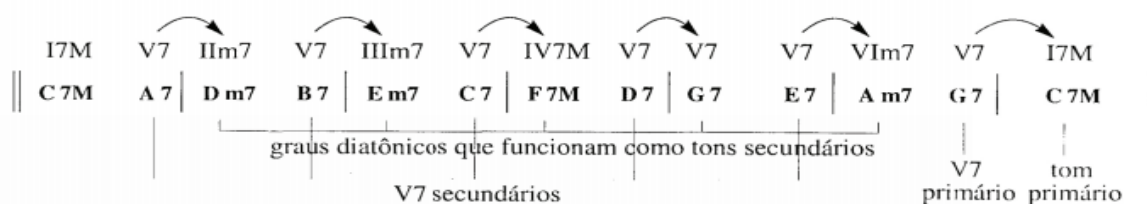
Exemplo musical 140 - Análise melódica de *Rua Genebra* c. 10-14, improviso de Ornelas.

- **Escala dos Acordes (*chord scale*)** – Cada acorde tem a indicação de uma ou, em determinados casos, mais de uma escala apropriada. De forma esquemática, essas escalas indicam qual modo “soa melhor” para determinado acorde e/ou progressão harmônica. As notas dessa escala podem ser estruturais, pertencentes ao acorde (*chord tones*), tensões (*tensions*) e notas evitadas (*avoid notes*).
- **Dominantes secundárias** – São dominantes de um acorde diatônico (excetuando-se o dominante da tônica), exemplificados na figura 7.



Figura 7 - Dominantes secundárias

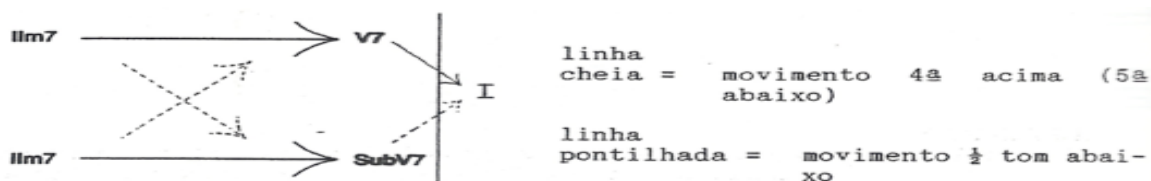
Dominantes secundários no tom de dó maior



Fonte: GUEST (1996).

- **Dominantes estendidas** – são dominantes da dominante e não soam como dominantes secundárias.
- **SubV7 (Dominante substituta)** também conhecidos como substituição por trítone (*tritone substitute*). Com o trítone em comum com a dominante, esse acorde exerce a mesma função que o V7 e pode fazer essa substituição por resolução de um semitom. Por exemplo: Db7 - C no lugar de G7 - C (Figura 8).
- **Misturando II-Vs** – as cadências II-V7 e II-subV7 podem ser combinadas e intercambiadas, criando mais riqueza e variação harmônica nas progressões, como mostramos na figura 8.

Figura 8 - Misturando II-Vs



Fonte: KUTNO, 1987.

- **Acordes dominantes sem função dominante** – são acordes com estrutura de acorde dominante (tríade maior e sétima menor), mas que não exercem função de dominante, por exemplo: I7, IV7, bVII7, II7 e VII7. São muito usados no *blues*.
- **Substituição diatônica** – oferece subsídios de rearmonização tanto para o improvisador quanto para o arranjador. As funções são Tônica (no modo maior, por exemplo, I7, III7 e VI7), Subdominante (II7 e IV7) e Dominante (V7 e VII7(b5)). Acordes da mesma função podem ser substituídos uns pelos outros. Com o uso de outras técnicas como por exemplo, empréstimo modal, a rearmonização pode ficar mais densa e complexa.

- **Empréstimo Modal (*Modal Interchange*)** – é o empréstimo de acordes diatônicos de um modo paralelo à tonalidade original. Por exemplo, no tom maior, ocorrem empréstimos de acordes gerados do tom homônimo menor e vice-versa.
- **Harmonia Modal** – refere-se a harmonia gerada pelos outros modos que não o Jônico e o Eólio, nosso sistema tonal. Pereira nos explica o que acontece na harmonia modal:

A ausência do acorde dominante sobre o quinto grau dos modos elimina a possibilidade de exploração do processo cadencial, com isso, deixam também de existir as funções tônica, subdominante e dominante, como as conhecemos. Sem a cadência, tampouco surgem as tendências resolutivas, seja pelo papel do trítone na função dominante ou por qualquer tensionamento cromático que ocorra nos encadeamentos dos acorde (PEREIRA, 2011, p. 10).

- **Notas Guias – (*Guide Tone Lines*)** – Linha melódica descendente em graus conjuntos, de uma ou duas notas por compasso, composta das notas mais representativas dos acordes: terças e sétimas (às vezes com uso eventual de alguma nota de passagem). Sua utilidade é ser um suporte mental harmônico-linear para o improvisador. Para o estudo da improvisação, o iniciante pode se utilizar desta técnica como suporte e, de acordo com seu desenvolvimento, paulatinamente vai acrescentando outras notas. No exemplo 141, aplicamos esta técnica na harmonia da música *Certas Nuances* de Ornelas e escrevemos duas possibilidades de notas guias. No primeiro pentagrama a linha começa na sétima do acorde e no segundo pentagrama, na terça do acorde.

1 = 78

1 7 3 7 3 maj7 3 7 3

Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 D7(#9) G7(b9) Cm(maj7)

3 7 3 7 3 7 3 maj7

5 7 3 7 3 7 3 7 S6 1

Fm7 Bbm7 Eb7sus Eb7 Abm7 Db7 Abm7 Db7 Abm7

3 7 4 3 7 3 5 1 3

Exemplo musical 141 - Notas Guias (*Guide Tone Lines*) de *Certas Nuances*.

- **Construções Híbridas – (*Upper Structure Triads*)** – são as que criam instabilidade harmônica e cujas progressões resultam em sonoridades ambíguas. O grau de dissonância pode variar de acordo com a distribuição das vozes (*voicings*). Existe a possibilidade de cifrar como poliacorde. Por exemplo a cifragem da tríade de G $\flat$ , superposta à téttrade de C7, ficaria como  $\frac{G\flat}{C7}$ . Encontramos o seguinte poliacorde no 2º Movimento do Noturno (Exemplo 142).

Exemplo musical 142 - Poliacorde, Noturno, 2º Movimento, c. 41.

Apresentamos, de forma sintética, esta metodologia já que ela foi adotada nas análises melódicas e harmônicas nas músicas apresentadas na tese. Para maior aprofundamento, o leitor deve recorrer aos livros indicados nas referências (NETTLES, 1987 e ULANOWSKY, 1988).

### 6.6.3 Harmonia Funcional no Rio de Janeiro

Os alunos que voltaram a seus países de origem ajudaram a disseminar o método *Berklee*. Assim como aconteceu no Rio de Janeiro, provavelmente aconteceu em outros países. Em alguns casos, eles abriram escolas que posteriormente fizeram convênio com a universidade norte-americana. O húngaro radicado no Brasil desde 1957, Ian Guest (1940-), da primeira geração de “brasileiros” que estudou na *Berklee*, fundou o CIGAM<sup>138</sup> em 1987,

<sup>138</sup>Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical.

escola pioneira no uso desta didática no país. No mesmo ano, Isidoro Kutno (1956-), da segunda leva, fundou a MUSIARTE juntamente com José Staneck e Oren Perlin. Sergio Benevenuto (1956-), terceira geração de *Berklee*, nosso contemporâneo, iniciou a RIOMÚSICA em 1992. Essas escolas, todas em formato de curso livre, foram e são agentes multiplicadores de professores deste método. O Quadro 20 mostra a relação de professores e instituições no Rio de Janeiro dedicados ao ensino da harmonia funcional e os materiais didáticos produzidos.

Quadro 20 - Harmonia funcional no Rio de Janeiro: professor, instituições de ensino e método

PROFESSOR	INSTITUIÇÃO	MÉTODO
Ian Guest	CIGAM (1987- )	Harmonia Método Prático 1 e 2 (1996) Arranjo Método Prático 1, 2 e 3 (1996)
Isidoro Kutno	MUSIARTE (1987 - 2001)	Harmonia Funcional - Módulos 1 a 6 - apostila própria – (1987)
Sergio Benevenuto	RIOMÚSICA (1992-)	O Mapa dos Acordes (2013)
Vittor Santos (Aluno de Guest )	sem vínculo institucional	Curso de Harmonia – Investigando a verticalidade e horizontalidade dos sons (1991) – não editado
Almir Chediak (Aluno de Guest )	sem vínculo institucional	Dicionário de Acordes cifrados (1984) Harmonia e Improvisação I e II (1986)
Marco Pereira	UFRJ	Cadernos de Harmonia 1, 2 e 3 (2011)
Carlos Almada	UFRJ	Harmonia Funcional (2012)
Fabio Adour da Camara	UFRJ	Sobre Harmonia – Uma Proposta de Perfil Conceitual (2014)

Fonte: O autor (2017).

Podemos observar que a produção teórica editada em livros é bem recente, resultado da experiência didática destes professores a partir do final da década de 1980. O *jazz* foi o *corpus* da harmonia funcional berkleana, com muito material aproveitado dos *standards* extraídos do cancionário dos musicais e filmes norte-americanos dos anos 1920 em diante. A metodologia *Berklee* se encaixou de forma apropriada na análise do cancionário da MPB, especialmente no repertório da bossa-nova. Almir Chediak (1950-2003), aluno de Guest e professor de violão de muitos artistas, com sua editora Lumiar, mapeou, no formato *leadsheet*, compositores brasileiros de MPB com a série de livros *Songbook*, que se tornaram fonte primária de análise de MPB. Seus livros *Dicionário de Acordes Cifrados* e o *Harmonia e Improvisação* seguem o esquema da *Berklee*, usa, por exemplo, colchetes para II-V, seta indicando a cadência perfeita e seta pontilhada para SubV.

Não obstante o sucesso dessa metodologia, muitas críticas foram feitas. A padronização da cifra sempre foi um problema e dificilmente será alcançada. Daí,

ciclicamente aparecem propostas de unificação ou modificações da cifragem. Entre elas podemos citar Chediak (1984), Almada (2012) e, mais recentemente, Adour (2014).

Em sua proposta, Almada (2012) alega incoerências na cifragem e apresenta uma “reforma” apropriada à realidade brasileira. O autor propõe descartar anglicismos tais como XMaj7 (*Major 7*, sétima maior), preferindo X7M, ou Xadd9<sup>139</sup> (acréscimo de nona), adotando X9. Contudo o X7(9), utilizado por muitos músicos deixa mais claro a formação do acorde: 1, 3, 5, b7 e 9. Porém, apesar de reconhecer a praticidade da cifragem norte-americana e consciente da dificuldade de ir contra um mercado musical estabelecido, que assim elege um determinado sistema como “oficial”, o autor reconhece que a aplicação desta unificação seria possível apenas a longo prazo.

Já Adour, aponta problemas na representação intervalar no sistema de Chediak, que por sua vez, tem origem *berkleeana*. Cita, como exemplo problemático, que b5 representa a “quinta diminuta” e b9 representa a “nona menor” (aspas no original). Portanto, “o símbolo do bemol indica ‘diminuta’ num caso e ‘menor’ no outro” (ADOUR, 2014, p. 173). Para tentar sanar este problema, entre outros, o autor sugere substituir os sufixos, extraídos de publicações anteriores, “maior”, “menor”, “aumentada” e “diminuta” respectivamente por “+”, “-”, “#” e “b”.

Outro exemplo comum é a cifragem X7. No sistema norte-americano, a sétima já é assumida como sétima menor. Na proposta de Adour, seria transformado em X7-. Em relação a esse problema, Benevenuto alerta e esclarece esse conflito de linguagens. Segundo o autor, na linguagem intervalar é usado b7 para sétima menor e 7 para sétima maior, daí pode ocorrer uma confusão já que “convencionou-se historicamente na linguagem das cifras que um 7 significa **sétima menor**” (BENEVENUTO, 2013, p. 28, grifo no original). Daí a necessidade da sétima maior ser especificada na cifra em suas variações: Maj7, 7M ou 7+.

O sucesso destas propostas de padronização depende de um grande número de condições interrelacionadas. Quanto a esta questão, os autores reconhecem que o mercado musical se auto-regulamentará a longuíssimo prazo.

O *Real Book* contribuiu para a globalização do *jazz* e das cifras (em algumas músicas grafadas de forma incorreta) no formato utilizado nos EUA. Os *Songbooks* de Chediak, os livros com a obra de Edu Lobo, feitos pelo próprio compositor, e os cinco volumes do *Cancioneiro* de Jobim, escritos em notação tradicional acrescido das cifras, elevaram muito o nível do mercado editorial da MPB. Porém, infelizmente, a edição do *Livrão da Música*

---

<sup>139</sup> Na metodologia Berklee, não tem a 7ª.

*Brasileira*, idealizado por Toninho Horta desde o 1º Festival Instrumental de Música Brasileira (Ouro Preto, 1989), onde ministramos o curso de saxofone, ainda não aconteceu. Este livro teria aproximadamente 500 músicas e provavelmente exerceria na MPB (nos referimos majoritariamente ao segmento instrumental) o mesmo papel que o *Real Book* teve para o *jazz*: sua disseminação e fornecimento de *corpus* para material analítico. Observamos que informalmente circula na internet o “*Brazilian Jazz Real Book*”, uma compilação sem créditos editoriais.

## 6.7 Análises de três solos improvisados de Ornelas

Para obter uma amostragem que contemple a maior diversidade possível, escolhemos solos de diferentes épocas, diferentes campos harmônicos e distintas formações. Da categoria harmonia implícita/*a capella*, escolhemos a música inteiramente improvisada *Intro*. Na subdivisão harmonia tonal/cadencial/seção rítmica, optamos pelo improviso da música *Rua Genebra*, e na categoria harmonia densa/teclado usamos o solo *Conversa Inicial* (conforme Tabela 8, p. 212). As transcrições encontram-se no Apêndice C.

### 6.7.1 Análise do improviso Intro - categoria harmonia implícita / a capella

O solo escolhido, *Intro*, é a faixa de abertura do CD *Nivaldo Ornelas Ao Vivo Reciclagem* (1999). Elegemos essa faixa por ser uma gravação ao vivo, constatada pela presença de público, com os aplausos iniciais e finais, sem edições. Assim sendo, é material apropriado para ser analisado como criação instantânea.

A música é realizada com a flauta solo, sem acompanhamento. Nesta faixa é usado um pedal de *delay*, ou talvez um periférico<sup>140</sup> interno ou externo da mesa de mixagem. Assim o flautista tem a possibilidade de montar acordes pela repetição dos últimos sons emitidos.

Analisamos a peça *Intro* em três seções: A (compassos 1 a 42), B (c. 43-77) e C (c. 78 até o final). A seção A evoca o impressionismo de Debussy. O segmento B é uma seção “brasileira” em Dó mixolídio, modo muito usado na música nordestina, com passagem pelo modo lídio/mixolídio; e a seção C, em andamento *presto*, conclui a peça. Fizemos a cifragem

---

<sup>140</sup> Dispositivo eletrônico para *delay* ou multi-efeitos que poderia ser conectado à mesa de som. Hoje uma grande parte das mesas de sonorização já vêm com estes efeitos embutidos, de fábrica.

da melodia pela análise da harmonia implícita nos acordes arpejados e realçados por meio do uso do pedal de *delay*.

A seção A em *rubato*, começa em sol menor e, no compasso 11, passa para Sol lídio (exemplo 143). A nota característica desse modo, o dó# (#11), torna-se a fundamental do próximo acorde, C#m7(b5), no compasso 17.

The musical score for Example 143 is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 11 with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#), indicating G Lydian mode. The melody consists of eighth notes with a triplet of three notes in measure 12. The dynamic marking is *mf*. In measure 17, the time signature changes to 4/4, and the melody continues with a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *mp*. The chord C#m7(b5) is indicated above the staff in measure 17.

Exemplo musical 143 - *Intro*, c. 11 a c. 17.



O motivo do compasso 11 lembra o universo sonoro de Debussy, reforçado pela apojatura do compasso 12, que nos remete à peça *Syrinx* (1913), para flauta solo (exemplo 144).

The musical score for Example 144 is a snippet from Debussy's *Syrinx*. It is written on a single staff in treble clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody features a triplet of eighth notes in measure 12 and a triplet of eighth notes in measure 13. The dynamic marking is *p*.

Exemplo musical 144 - trecho de *Syrinx* (Debussy).



Em seguida, Ornelas vai sempre acrescentando o próximo grau do acorde (c. 17 em diante), concluindo em um arpejo quebrado no c. 21. Em c. 22, o mesmo acréscimo de notas é executado com o acorde C7(9) (exemplo 145).

17 C#m7(b5) *mf*

21 C7(9) *mp* *mf*

Exemplo musical 145 - *Intro*, c. 17, arpejos ascendentes.

Posteriormente, no c. 26, a harmonia muda para B(#11)/D# (ou B lídio). No compasso 36, ainda em *rubato*, o dó mixolídio representa um elo anunciando a mudança para o centro modal da seção B (Apêndice C, p. 330).

No final da seção A, o compositor usa o recurso da voz cantada concomitantemente à emissão da nota pela coluna de ar, chegando a fazer uso de duas vozes independentes: a primeira com a flauta em nota pedal (Dó) e a segunda com a própria voz, em movimento descendente por graus conjuntos (exemplo 146).

38 *Voz*

*Fl.*

*mp*

Exemplo musical 146 - *Intro*, c. 38, voz e flauta simultaneamente.

A seção B é realizada em andamento rápido e ritmado, no modo Dó mixolídio. A audição do trecho assinalado no exemplo musical 147 denota uma incerteza no tocar, o que gerou a necessidade de grafar a sequência com compassos irregulares: 3/4, 3/8, e 2/4.



Exemplo musical 147 - *Intro*, seção B, compassos alternados.

A música é concluída na seção C, compasso 78, em *presto*, com pedal de Dó em duplo *stacatto*, com uso de canto simultâneo (*singing*), obtendo sonoridade mais “rústica” e simulando o ponteio de uma viola nordestina (exemplo 148).

Exemplo musical 148 - *Intro*, c. 78, *singing*.

Nesta análise, concluímos que a música *Intro* é um exemplo prático da discussão teórica sobre a delimitação ou definição de composição e de improvisação, levantada por Benson (2003). A fruição desta obra pelo ouvinte independe do conhecimento da forma pela qual a obra foi produzida. Visto pelo ângulo de um musicólogo que apenas receba a partitura da música transcrita, sem a informação de que a obra foi improvisada ou composta, talvez este questionamento nem lhe passe pela mente: acreditamos que ele pensaria se tratar de uma música pré-composta, em decorrência das seções estruturadas e das harmonias implícitas nos arpejos. O que difere tanto este improviso de Ornelas de *Syrinx* de Debussy? *Syrinx* pode ser vista como um improviso escrito? *Intro* de Ornelas pode ser avaliada como uma composição improvisada? Não temos como saber o quanto existe de planejamento anterior à entrada do músico no palco. E, se houve algum planejamento, o quanto ele pode ter sido mudado, no instante da *performance*. De posse da gravação e da transcrição, podemos fazer a análise e conjecturar o caminho percorrido até a obra final, cristalizada pela gravação. Quantas variantes existiriam em cada nova apresentação? As possibilidades são infinitas, o que nos remete à discussão realizada no Capítulo 4 sobre a multiplicidade interpretativa. Na música popular, a gravação se torna um documento que eterniza a obra de forma concreta e fixa. Na música clássica, o documento é a partitura (esqueçamos por ora que naturalmente a música clássica também pode ser gravada), porém, mais passível de variações no resultado sonoro,

decorrente das múltiplas interpretações ao que está grafado no papel. Enfim, concluímos que este exemplo constata quão tênue é a linha divisória dos conceitos enraizados e aparentemente estigmatizados sobre a composição e a improvisação.

### 6.7.2 Análise do improviso *Rua Genebra* - categoria harmonia tonal/cadencial / seção rítmica

A música *Rua Genebra* é a quinta faixa do CD *Fogo e Ouro* de 2009. Sua “base” de acompanhamento é o tradicional conjunto composto por piano, baixo, bateria e percussão, e o solo é feito ao saxofone tenor, na seção intermediária da música. Para análise deste solo, o que mais nos interessou foi a análise melódica, pois, ao classificarmos cada nota em relação à estrutura do acorde, podemos aferir o grau de tensão ou de repouso melódico em relação à harmonia. Portanto, escrevemos em cima de cada nota, o algarismo que representa sua função em relação ao acorde que esteja em curso. Na determinação da função de cada nota, observamos que é importante levar em conta o ritmo harmônico e as antecipações melódicas em relação ao acorde que esteja por vir.

A música está na tonalidade de Ré maior. Os primeiros seis compassos, com exceção do compasso 4, são acéfalos (exemplo 149). Ornelas sempre espera a emissão do acorde para, em seguida, tocar uma frase, característica de um improvisador experiente, que escuta os outros músicos, “raciocina” e depois interage com eles.

1 Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus  
3 5 13 11 11 S3 ch 7 b13 9 11 9 11 13 4 9 4 9 13 S7

4 Dmaj7 Ab7(#11) Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9)  
5 6 S5 1 ch #11ch 3 #11 9 3 1 S2 13 9 13 5 9 5 b9 5 9 1 5 S6

Exemplo musical 149 - Análise melódica do Improviso de *Rua Genebra*, de c. 1 a c. 6.



Já no primeiro compasso, Ornelas usa a 13<sup>a</sup>, tensão não tocada pelo acompanhamento, o que enriquece harmonicamente o início do solo. Nos dois compassos seguintes a maioria das notas escolhidas por ele são tensões. No compasso 3, temos a 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup>, que no acorde seguinte (A7/9/sus) mudam sua função para a 4<sup>a</sup> sus, seguida da 13<sup>a</sup>. Neste improviso Ornelas busca as tensões dos acordes, que são as notas mais interessantes. São elas que geram movimento na linha melódica e dão atrativo à música.

No compasso 4, o uso de aproximação cromática, da #11 e dos tons inteiros, confirmam a última asserção. Do compasso 5 para o 6, ocorre uma transposição de segunda maior, acompanhando o encadeamento harmônico, também com intervalo de segunda descendente. A ideia predominante de improvisar buscando as tensões dos acordes prossegue nos compassos seguintes (c. 7 a c. 9), em que são sempre realçadas as 11<sup>as</sup> e as 13<sup>as</sup> (exemplo 150). No compasso 10, as notas dos acordes são arpejadas da fundamental à 11<sup>a</sup>, caracterizando a improvisação vertical, onde a harmonia é explicitada melodicamente pelo solista (exemplo 151).

Em7      A7(9)sus      D7(9)sus      D7(9)      G#m7      C#7(b9)

11 1 3      1 T13 5 S4 3      T13 S5 T13      5 S6 T11      7 T13

Exemplo musical 150 - Improviso de *Rua Genebra* 11<sup>as</sup> e 13<sup>as</sup> de c. 7 a c. 9.

Gm7      B7(13)      B7(b13)

1 b3 5 7 9 11      9 7 5      1 #9 5 7 1

Exemplo musical 151 - *Rua Genebra* c. 10, improvisação vertical.

Nos compassos 13 e 14, o músico faz uma linha descendente (assinalada com setas no exemplo 152), sempre calcada em T11 e T9 e concluindo em T $\flat$ 13. Além de acompanhar o

movimento harmônico (G#m7 – Gm7, F#m7 – B7(13-b13), a frase reflete a escolha consciente das notas pelo solista.

The musical notation for Exemplo musical 152 is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 4/4 time. The notation shows a descending melodic line across measures 12, 13, 14, and 15. Above the staff, chords are indicated: D7(9)sus, D7(9), G#m7, Gm7, F#m7, and B7(b13). Fingerings are written below the notes, including S2 1, 13, S2 1, 11, 3, 11, ch 9, 1, 9, 5, 9, 1, 9, b6, b13, 5, 7, 5, 11. Measure numbers 12, 13, and 14 are also present. The line ends with a double bar line.

Exemplo musical 152 - Improviso de *Rua Genebra* c. 12 a c. 14. Linha descendente apoiada em tensões.

No último compasso, coerentemente com toda a linha melódica desenvolvida, Ornelas conclui o solo na nona da tonalidade da música (Ré maior), seguida da sextina, que explicita a sonoridade lídia *b7* de *Láb*, conduzindo à próxima seção da música, como vemos no ex. 153:

The musical notation for Exemplo musical 153 shows the final measure of an improvisation. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation shows a descending melodic line starting with a quarter note on G4, followed by a half note on F#4, and ending with a quarter rest. Above the staff, chords are indicated: Dmaj7 and Ab7(#11). Fingerings are written below the notes: 9, 1, 3, S2, 1, 7, 13, #11. A measure number 6 is written below the staff. The line ends with a double bar line.

Exemplo musical 153 - Improviso de *Rua Genebra* último compasso.

Neste improviso, fica muito clara a escolha e predileção do uso das tensões dos acordes. Esta opção revela a consciência harmônica do solista e a busca de uma sonoridade mais sofisticada. Reconhecemos um pouco do saber jazzístico de Ornelas nesta escolha das notas, já que a opção pelas tensões harmônicas está entre uma das características do improviso no *jazz*.

Nota-se também o uso do silêncio, das figuras qualteradas e da tendência de tocar “atrás” da pulsação. Essas características vão em direção oposta a muitos clichês e estereótipos que existem em relação à improvisação: notas em profusão, demonstração de técnica e artifícios circenses. Ornelas buscou uma linha melódica calma e sofisticada e, para que isto ocorra, é necessário ter consciência da progressão harmônica.

### 6.7.3 Análise do improviso Conversa Inicial - categoria harmonia densa / teclado

A música *Conversa Inicial* é a faixa de abertura do CD *Viagem em direção ao oco do toco* (2005). Na discografia de Ornelas, este CD difere-se dos demais, pois tem a ousada proposta de fazer música “[...] como se estivéssemos conversando – nada prévio, nada ensaiado, improviso puro” (ORNELAS, 2005). Berliner (1994, loc. 9027) aponta que “[...] Durante a improvisação coletiva, as atividades de criação, escuta e avaliação se tornam partes integrantes do mesmo processo”<sup>141</sup> (nossa tradução). Portanto, pela complexidade da simultaneidade destes parâmetros, o sucesso deste tipo de improvisação está atrelado a músicos experientes, habituados à improvisação coletiva. O interlocutor de Ornelas, ao saxofone tenor, no diálogo musical desta faixa, é o tecladista André Dequech, coautor da música. O timbre escolhido foi um *pad*, som contínuo que visa o maior preenchimento sonoro possível e simula digitalmente cordas.

A busca da “liberdade” é um mote recorrente nas artes. Essa asserção está diretamente ligada à improvisação, como afirma Monson (1998, p. 149, tradução nossa): a “improvisação muitas vezes é usada como metáfora para liberdade, tanto musical como social, especialmente no *jazz*<sup>142</sup>”. Muitas vezes essa “liberdade” está associada ao experimentalismo, à busca do novo<sup>143</sup>. Os esboços iniciais dessa proposta de improvisação coletiva livre aconteceram no início da carreira de Ornelas. Em 1967, formou com Paulo Braga (bateria), Jairo Moura (piano) e Tibério César (baixo), o *Quarteto Contemporâneo*. O grupo tinha como característica o espaço para longas improvisações livres. Também utilizava temas de Coltrane, como *Impressions* (ORNELAS, 2013), típico *jazz* modal, em voga naquela época e ótimo veículo para a proposta dos músicos.

Pela singularidade desta proposta foi preciso buscar formas alternativas de análise. A música é realizada em Fá dórico, daí a armadura com três bemóis. As cifras então operam dentro desse universo modal e foram notadas com intenção de ser a escolha mais representativa da sonoridade. A estrutura rítmica grafada também reflete nossa visão do que é possível ser escrito, já que existe mais de uma opção para escrever tanto o ritmo quanto as cifras.

---

<sup>141</sup> During collective improvising, the activities of creating, listening, and evaluating become integral parts of the same process.

<sup>142</sup> Improvisation has been often been taken as a metaphor for freedom both musical and social, especially in *jazz*.

<sup>143</sup> Não por acaso, o primeiro LP que Hermeto Pascoal gravou no Brasil chama-se *A música livre de Hermeto Paschoal* [sic] (1973). Hermeto foi e continua sendo matriz influenciadora de várias gerações de músicos.

Pela análise fraseológica, dividimos a música em 10 trechos.

A música começa com a nota pedal Fá no teclado e o saxofone realiza variações em torno da sétima menor (Mib), soando como melismas (exemplo 154). Estes melismas sobre nota pedal, lembram a música da Índia, também explorada por Coltrane em sua busca espiritual/musical (MONSON, 1998).

The musical score shows two staves. The top staff is for Sax Tenor and the bottom for Teclado. The key signature has two flats (B-flat major). The Sax Tenor part begins with a rest, then enters with a melisma of eighth notes on the pitch F4, marked *mf* and *rubato*. The Teclado part has a sustained pedal point on F3, marked *mp*. The score concludes with a final melisma on F4, marked *mp* and *mf*, and a chord symbol *Fm7(11)/C* in the bass line.

Exemplo musical 154 - *Conversa Inicial* frase 1.

Na segunda frase (exemplo 155), o tecladista vai para a região do quinto grau, sempre omitindo as quintas. A omissão deste intervalo na estrutura dos acordes será uma constante na música. Já a partir desse trecho, ocorre o aumento de tensões harmônicas, com o uso das 11<sup>as</sup> e da 5<sup>a</sup> diminuta. O saxofone completa a ideia da primeira frase, em escala até a nota Sib. Ao se movimentar para a nota Fá, nos dá uma sensação cadencial plagal.

The musical score shows a single staff for Sax Tenor. The key signature has two flats (B-flat major). The saxophone part consists of a melisma of eighth notes starting on F4, with dynamics *mp*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *mp*. Above the staff, chord symbols are indicated: *Cm7(11)omit5/Bb*, *Cm7(11)omit 5*, *Cm(7b5)/Gb*, *Emaj7(#11)omit 5*, and *Emaj7(9)/D#*. The word *legato* is written above the first note.

Exemplo musical 155 - *Conversa Inicial* frase 2.

Na terceira frase (exemplo 156), a ideia melódica descrita é repetida em outro contexto harmônico. Iniciada na sétima menor do centro modal Fá, a escala novamente

conclui no Sib grave, seguido de um intervalo ascendente de quinta justa. A frase é concluída na quarta suspensa de Bb, o Mib, revelando sintonia entre os músicos, já que o saxofonista escolhe a nota característica do acorde emitida pelo tecladista.

Exemplo musical 156 - *Conversa Inicial* frase 3.

Na próxima frase (exemplo 157), a movimentação rítmica é suavizada. A harmonia vai para a região do sétimo grau. O saxofone executa notas pertencentes ao acordes: 3, 5, T9, 1 e, reagindo à movimentação harmônica do tecladista, emite a terça menor (Solb) após o acorde mudar para Ebm7(11).

Exemplo musical 157 - *Conversa Inicial* frase 4.

A partir desse momento, a harmonia se torna ainda mais densa, com o uso da 11ª aumentada e o choque de segunda menor, pois a 11ª (Sib) é executada simultaneamente com a quinta diminuta (Dób) no segundo acorde (exemplo 158). Também ocorrem inversões de baixo.

Exemplo musical 158 - *Conversa Inicial* frase 5.

Na sexta frase, tanto no plano dinâmico quanto no plano rítmico, a música se acalma. O primeiro motivo, em apojetura, é repetido sobre harmonia diferente. O clima contemplativo se estabelece pois as notas escolhidas pelo saxofonista agora são consonantes aos acordes (exemplo 159).

Ebm(11)/Gb      omit 5      omit 5      omit 5  
 Cb<sub>9</sub><sup>6</sup>      Cb<sub>9</sub><sup>6</sup> #11      Cb maj7(9)      Bbm7  
 Ebm7(9)      Ab<sub>7</sub><sup>13</sup>(9)

Exemplo musical 159 - *Conversa Inicial* frase 6.

A ideia da sexta frase prossegue na ideia desenvolvida no sétimo trecho (exemplo 160). O clima contemplativo é obtido pelas notas escolhidas, por sua relação consonante com a harmonia e por elas serem longas.

Ab      Abm9/Bb      Bbb maj7(#11)      Fb maj7(#11)      Cbmaj7(13)

Exemplo musical 160 - *Conversa Inicial* frase 7.

Contrastando com a frase anterior, a oitava frase (exemplo 161), a dinâmica chega a seu ponto máximo (*ff*) e a movimentação rítmica é intensificada. O diálogo dos instrumentistas acontece na repetição motívica, com pergunta do saxofonista e resposta do tecladista.



Exemplo musical 161 - *Conversa Inicial* frase 8.

A nona frase (exemplo 162), é compreendida por todas as notas pertinentes ao acorde de  $Abmaj7(\#11)$  e a articulação ressalta o contratempo. A frase é uma ponte de passagem para o trecho que conclui a música.

Exemplo musical 162 - *Conversa Inicial* frase 9.

Na última frase (exemplo 163), depois do tensionamento dos planos rítmico, harmônico e dinâmico, a música se desfaz no espaçamento obtido pelo andamento cada vez mais lento, pelas pausas e pela dinâmica, concluindo na tônica. Note-se a variação da dinâmica. Cuidado típico de uma música escrita? De uma obra pensada e estruturada? A música termina em *ppp* com a tônica emitida pelo saxofone e o acorde do teclado com a quarta suspensa, como uma interrogação.

The image displays a musical score for two instruments: Sax Tenor and Teclado (Keyboard). The score is divided into two systems. The first system shows the Sax Tenor part with dynamics *p*, *mp*, and *p*, and the Teclado part with chords  $A\flat(\#11)$ ,  $Gm7(11)$  (with 'omit 5' noted),  $Cm7(11)$ , and  $D\flat^6$ . The second system shows the Sax Tenor part with dynamics *mf*, *p*, *f*, *p*, and *ppp*, and the Teclado part with chords  $C\flat 6/9$ ,  $B\flat m7(11)$ ,  $B\flat m7(11)^{13}$ ,  $F 7(9)_{sus}$ , and  $F 9_{sus}$ . The Teclado part in the second system also includes dynamics *mp* and *ppp*.

Exemplo musical 163 - *Conversa Inicial* frase 10.

Na análise da música *Conversa Inicial*, em dois eventos encontramos células com imitações de motivos. Na primeira situação, oitava frase (exemplo 161), o saxofone inicia a “pergunta” e o teclado responde. O mesmo ocorre na décima frase (exemplo 163). O diálogo musical acontece na escolha das notas feitas pelo saxofonista e sua relação intervalar com os acordes tocados por Dequech, ora buscando tensões emitidas pelo teclado, ora buscando consonâncias, quando procurava o relaxamento harmônico. O mesmo acontece na rítmica: maior movimentação nos períodos mais agitados, e *rubatos* e semibreves em situações contemplativas. No contexto desta música, as ações e reações de cada músico são parâmetros importantes. Os papéis se alternam constantemente, evidenciando um diálogo igualitário, sem que se explicita as funções de acompanhador e solista.

#### 6.7.4 Conclusões das análises dos solos de Ornelas

Os improvisos das músicas *Intro*, *Rua Genebra* e *Conversa Inicial* foram escolhidos com a intenção de obter a maior diversidade possível, já que eles cobrem diferentes tipos de harmonia e de formação.

A análise de *Intro* (1999), improvisada na flauta, sem acompanhamento, revela estruturas harmônicas de acordes arpejados e estrutura formal composta de três seções

distintas. Isto nos remete à discussão do subcapítulo 6.5 sobre o entrelaçamento da improvisação com a composição. Mesmo não sendo possível avaliar se houve algum planejamento para esta gravação ao vivo, com a música fixada no CD, e com a sua transcrição, é possível reconhecer e analisar um plano formal na execução do solista.

Em *Rua Genebra* (2009), a improvisação é realizada sobre progressão harmônica mais usual. O resultado da transcrição nos remete à entrevista feita com o compositor, onde ele nos transmite seu pensamento, pelo qual uma improvisação é bem realizada quando o músico conhece bem a harmonia. A análise melódica nos mostrou que, neste solo, Ornelas quase sempre buscou as tensões dos acordes. A escolha meticulosa das notas é um sinal de sua consciência da progressão harmônica em curso.

Já em *Conversa Inicial* (2005), Ornelas dialoga de forma lírica e espaçada com o tecladista Dequech. Nesta faixa, os músicos se influenciam mutuamente e tocam de forma reativa às propostas que acontecem em tempo real, seja no plano harmônico, seja no plano rítmico. O detalhamento que ocorre no plano dinâmico fornece ao ouvinte a sensação de um planejamento.

Algumas características da improvisação de Nivaldo Ornelas, encontradas nestes solos transcritos e descritos são a escolha cuidadosa das notas, fraseologia espaçada com uso de pausas e interação com seus pares.

## **6.8 Experiência para averiguação da improvisação não consciente / consciente**

Para investigar o fenômeno da improvisação sem o conhecimento da harmonia, em tempo real, realizamos uma experiência em 9 de Outubro de 2015, com três solistas experientes, escolhidos por sua destacada carreira na arte da improvisação: Jessé Sadoc (flugelhorn), Marcelo Martins (saxofone tenor) e Vittor Santos (trombone). Optamos executantes de diferentes instrumentos a fim de evitar recorrências idiomáticas. Convidamos ao estúdio de gravação os três músicos para gravar 16 compassos extraídos da música *Rua Genebra* de Ornelas. Elegemos essa progressão harmônica como a mais pertinente por ela estar incluída na categorização tonal/cadencial, a mais usual no repertório analisado, e por seu andamento médio. Outro motivo que nos fez escolher a harmonia dessa música foi o fato de já termos transcrito o improviso de Ornelas desta mesma progressão harmônica. Assim, pudemos fazer uma análise comparativa das transcrições dos solistas convidados com o solo do compositor, contido no CD *Fogo e Ouro* (2009).

Na metodologia, para ter o máximo controle na coleta de dados, o procedimento adotado foi o mesmo para os três músicos. Foram realizados dois *takes* de gravação para cada músico, sobre uma faixa pré-gravada de acompanhamento. Os três músicos não estiveram presentes durante as gravações dos outros. Para o primeiro *take*, foi comunicado apenas que o objetivo da gravação era para uma pesquisa acadêmica sobre improvisação, sem informações sobre o conteúdo musical. Assim, na primeira gravação, a improvisação foi realizada sem partitura e rigorosamente “de primeira”. Sem nenhuma escuta prévia do acompanhamento e sem edições ou repetições. Após essa gravação, fornecemos, a cada músico, a partitura contendo os 16 compassos com as cifras (Figura 10) e um curto espaço de tempo para eles analisarem as cifras. Enfim foi feito o segundo *take* do mesmo trecho, agora com a visualização das cifras.

Figura 9 - Os 16 compassos de *Rua Genebra* usados para a experiência de improvisação.

$\text{♩} = 76$

1 Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus Dmaj7 Ab7(#11)

5 Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus D7(9)sus D7(9)

9 G#m7 C#7(b9) Gm7 B7(13) B7(b13) Em7 A7(9)sus D7(9)sus D7(9)

13 G#m7 Gm7 F#m7 B7(13) (b13) Em7 A7sus Dmaj7 Ab7(#11)

Fonte: ORNELAS (2009).



Ao final de cada gravação, entrevistamos os músicos sempre com as seguintes questões:

1. Descreva brevemente a experiência do 1º *take*.
2. Ao fazer o 2º *take* e tocar novamente o mesmo trecho com as cifras, o que mudou no seu pensamento? Descreva.

As respostas, com efeito, revelaram a linha de pensamento adotada por cada músico na experiência.

A seguir mostramos as transcrições de cada solista (exemplos 164, 165 e 166). No pentagrama 1, encontra-se o primeiro *take* realizado sem nenhuma informação preliminar. No pentagrama 2 encontra-se a transcrição da gravação feita com a visualização das cifras. Lembramos que as partituras propositalmente não estão transpostas.

6.8.1 Solista 1 Jessé Sadoc (flugelhorn)

C

$\text{♩} = 76$

1 *Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus Dmaj7 Ab7(#11)*

5 *Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus D7(9)sus D7(9)*

9 *G#m7 C#7(b9) Gm7 Bm7(13) Bm7(b13) Em7 A7(9)sus*

12 *D7(9)sus D7(9) G#m7 Gm7 F#m7 B7(13) (b13)*

15 *Em7 A7sus Dmaj7 Ab7(#11)*

Exemplo musical 164 - Solos de Jessé Sadoc. Experiência *Rua Genebra*.



Take 1



Take 2

Na primeira improvisação, o músico teve o cuidado de deixar acéfalo quase a totalidade dos compassos. Em quatorze dos dezesseis compassos, incluindo a “cabeça” do terceiro tempo, onde ocorre a troca de acordes, Jessé Sadoc fez pausas, escutando primeiro o piano para interagir em seguida. Assim, inteligentemente, adquire tempo para assimilar o plano harmônico e escolher as notas com propriedade. No segundo *take*, também ocorrem pausas nas trocas de acorde, porém com menos frequência. Reproduzimos a entrevista, após a gravação, já que ela revela parte do processo utilizado pelo músico, ao trafegar em território harmônico desconhecido.

DG: Gostaria que você descrevesse o que você percebeu e sentiu ao tocar o 1º *take*.

JS: O 1º *take*, bom, eu tentei reconhecer o que seriam as cadências, né? Quando começou o acorde de sétima maior e foi pro C7, me deu a impressão que seria uma cadência que no final a direção dela é chegar no Ré maior, que seria talvez o centro da música, o centro tonal. Ela tem vários empréstimos modais, mas como isso é uma coisa muito usual na MPB, eu acho, pra gente que está mais acostumado com este tipo de estilo fica de uma certa forma reconhecível, entendeu? Então acho que foi isso quando fez Sol maior e C7 eu...

DG: Então você reconheceu as funções e ficou mais confortável?

JS: É. Foi por aí que eu procurei... Eu escolhi um caminho né? Acreditando que o mais previsível seria aquele que tivesse aquela direção ali. Entendeu?

DG: 2ª pergunta. Ao fazer o 2º *take* e tocar novamente o mesmo trecho com as cifras, o que mudou no seu pensamento? Descreva.

JS: Bom, com a cifra, eu tenho ali, um mapa, né? Então assim o que fica mais tranquilo, eu posso... eu não preciso agir só com reflexo. Eu posso antecipar o que eu vou fazer na frente. Como a gente lê partitura de melodia normal, né? Geralmente quando a gente está tocando uma coisa que a gente acabou... já leu. A gente tá sempre, um, meio compasso a frente ou coisa assim. Aí eu acho que a cifra seria do mesmo jeito ali agora.

DG: Você falou uma palavra interessante. Você falou a palavra reflexo. O reflexo é justamente o que eu estou procurando estudar que é o que eu chamo de *não consciente*.

Você consegue explicar um pouco o que o é o reflexo no ato de tocar?

JS: Bom eu acho que no meu caso, e no caso de todo mundo acredito, você ouve um acorde, a primeira coisa que você tenta identificar é se ele é maior ou menor, e depois quais são as tensões dele na estrutura superior. Então isso aconteceu comigo no primeiro acorde. Aí eu consegui achar que era um maior, com sétima maior, né? E aí o segundo deu aquele caráter de dominante, no caso, esse dominante está substituindo o que seria o sol menor, né? Na verdade ele substitui se fosse pensar no Ré maior como tom da música ele “tá” substituindo o sol menor. Então eu acho que a minha cabeça funciona assim. Pra mim eu vejo aquele C7 já como sol menor pra entender a... Eu acho que meu modo de ver mais horizontal do que vertical, talvez pelo fato de ter mais contato com a linha melódica com a música clássica. Com o jeito de fazer música clássica também, você sabe... Harmonia mais horizontal, a minha cabeça, eu gosto de pensar... eu penso mais naturalmente assim.

Pela entrevista podemos elucidar a estratégia que Jessé adotou para encontrar um caminho melódico pertinente à harmonia, sem referência prévia. No primeiro *take*, ele busca reconhecer as cadências, já que elas definem um caminho harmônico. Em seguida, o músico procura classificar os acordes em maior ou menor. Depois foi buscar a existência de tensões

na estrutura superior tentando também procura reconhecer se a sétima é maior ou se o acorde é dominante.

Este processo denota uma estratégia racional para transitar em um ambiente desconhecido e corrobora com escritos de Nettle (1998), pois desta forma, conscientemente, o músico acessa, em sua memória, estruturas harmônicas por ele já reconhecidas ou utilizadas em alguma situação passada. Assim, faz uso de um repertório próprio, fragmentado em trechos disponibilizados em sua “prateleira virtual”. Esses “pontos de partida” (NETTL, 1998) dão suporte inicial e deflagram grupos de notas relacionados a determinadas progressões harmônicas, muitas vezes recorrentes em determinado gênero. No caso em questão, a MPB, o trompetista confirma esta asserção ao dizer que: “[...] Ela tem vários empréstimos modais, mas como isso é uma coisa muito usual na MPB, eu acho, pra gente que está mais acostumado com este tipo de estilo fica de uma certa forma reconhecível, entendeu?”.

Já em relação ao segundo *take*, o músico afirma que a cifra é um mapa, norteando o caminho harmônico a ser percorrido. Ao ler as cifras, a consciência pode operar e o lado não consciente pode “relaxar”, já que, como ele afirma, não precisa “agir só com reflexo”. Sadoc faz um paralelo do ato de ler uma melodia escrita com o ato de improvisar lendo cifras. A nosso ver, para fazer uma leitura à primeira vista de uma melodia, para otimizar a *performance*, o hipotético músico experiente procura visualizar um ou dois compassos antes de sua execução. Na improvisação, o trompetista se utiliza deste artifício para conscientemente planejar as frases musicais frações de tempo antes da execução dos acordes<sup>144</sup>, como explicitado em sua entrevista “[e]u posso antecipar o que eu vou fazer na frente”. Observa-se a consciência operando, já que desta forma, o improvisador consegue arquitetar a frase musical antes de emití-la.

---

<sup>144</sup> Vide KENNY; GELLRICH, 2002, ao final deste subcapítulo, p. 235-236.



## 6.8.2 Solista 2 Marcelo Martins (saxofone tenor)

C

$\text{♩} = 76$

1 *Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus Dmaj7 Ab7(#11)*

2

5 *Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus D7(9)sus D7(9)*

1

2

9 *G#m7 C#7(b9) Gm7 Bm7(13) Bm7(b13) Em7 A7(9)sus*

1

2

12 *D7(9)sus D7(9) G#m7 Gm7 F#m7 B7(13) (b13)*

1

2

15 *Em7 A7sus Dmaj7 Ab7(#11)*

1

2

Exemplo musical 165 - Solos de Marcelo Martins. *Experiência Rua Genebra*.

Take 1



Take 2

Em seu primeiro *take*, Martins usa ainda mais o silêncio, obtendo tempo para reconhecer o caminho a ser trilhado. Em sua entrevista o saxofonista descreve a incerteza de tatear uma harmonia desconhecida:

Marcelo Martins: No primeiro *take* você não sabe nada que vem, então você tem que ficar esperando o que vem para você dizer alguma coisa. [...] Porque normalmente eu sempre penso na questão da improvisação é que você está saindo de um lugar para chegar em outro, então, você não sabe onde vai chegar. Então, quando você ouve uma coisa que você não sabe o que que é, o que que vem, você não sabe onde vai chegar. Então, você parte do que você ouviu, mas não tem como você chegar com certeza em algum lugar. Você pode chegar em algum lugar ou pode não chegar.

David Ganc: É, mas, você, no que eu chamo dessa primeira parte, *não consciente*, você teve vários reflexos e tocou coisas dentro do acorde. Como é que você pensa que acontecem esses reflexos?

MM: Você ouve e você parte de um ponto, mas eu acho que você sempre..., aquilo ali está sugerindo ir para algum lugar, que pode dar certo ou pode não dar. Então você age naquele reflexo, com relação à questão harmônica, você entende onde está e aquilo está sugerindo, você tem um dominante..., está te sugerindo ir para algum lugar, mas que pode não ser, então você já vai naquele reflexo, pode dar certo ou não. Entende o que eu estou falando?

Mas o reflexo vem depois que você ouve, você faz alguma coisa já direcionando, né? Aí às vezes, por exemplo, tem um movimento que acontece e mais na frente vai acontecer quase que uma repetição, de uma certa forma, daquele movimento de II V que aconteceu aqui, que é um formato que a gente já está habituado, então você já vai naquele... tipo assim, você reconhece: Ah! Eu acho que eu sei o que que é isso... Pode não ser... Mas eu ajo dessa forma, mas sempre botando o pezinho na frente, tipo o cego com a bengalhinha, porque pode ter um degrau, você não sabe... você acha que ali, tá tudo liso, mas de repente tem um degrau.

Em relação ao reflexo, o ato de tocar reativamente ao acorde emitido, Martins pensa de forma parecida a Sado. Ele procura ouvir os acordes dominantes para intuir que caminho melódico/harmônico tomar. Também procura calcar-se em movimentos cadenciais II-V, aos quais já está habituado, para improvisar com desembaraço.

DG: Ao fazer o 2º *take* e tocar novamente o mesmo trecho com as cifras, o que mudou no seu pensamento? Descreva.

MM: Aí clareia tudo, né? Você vê para onde está indo mesmo, né? Aí eu já vou com certeza musical mesmo, sabe? Eu já sei pra onde que tá indo. Hoje em dia eu “tô” muito mais..., antigamente eu lia muito pouco e tinha muito pouca oportunidade de ler mesmo. Eu fazia muito trabalho e as pessoas não escreviam. Então a minha “antena” até funcionava melhor. Hoje em dia eu “tô” muito... eu “tô” lendo mais [em relação à improvisação]. Eu tô mais preso a estar olhando para a harmonia.

DG: Então, isto é importante porque no fundo, do que você falou agora, é que antes você vivenciou mais [a improvisação] que eu chamo de *não consciente* e agora você está vivenciando mais a [a improvisação] consciente.

MM: Exatamente

DG: E o que que você sente isso no seu tocar?

MM: Eu realmente... a *não consciente* é um pouco mais espontânea. A consciente, ela é mais controlada, mas talvez um pouco menos espontânea. Porque determinadas coisas já estão dentro do seu repertório, começam a vir...

DG: Repertório, de vocabulário, né?

MM: É, de vocabulário. Quando você está consciente você olha os acordes, você se apoia mais nisso.

DG: E esteticamente, o que que você acha que isto influi no resultado musical? Essas duas linhas de pensamento.

MM: Como assim?

DG: Você gosta mais de qual, em relação à essas duas maneiras de tocar?

MM: Pra mim o que eu acho que dá mais certo é eu conhecer auditivamente, mesmo que eu não saiba a harmonia, mas se tá na minha cabeça pra onde vai, eu consigo ser mais espontâneo e acho que fica mais bonito. Mesmo sem eu saber a harmonia, teórica né? Escrita. Mas o ideal pra mim é eu estar com ela decorada, a harmonia, e não estar olhando para nada. E tentar deixar funcionar esta espontaneidade de quando você não sabe nada, mas na verdade eu sei para onde está indo, mas sem ter que ler.

DG: Você falou algo que já escrevi: “harmonia decorada na cabeça”, ou seja, em casa você estuda esta harmonia, memoriza, uma situação estudada para ir para o palco e tem ela toda na cabeça?

MM: Isso é melhor. Mas eu tenho tido pouca oportunidade de fazer isso ultimamente. Quando você faz muita coisa, você acaba não fazendo isso. Então eu tô fazendo muito de olhar. Olhar e me guiar. Mas eu acho que o ideal é estar com ela na cabeça. Estar com ela absorva mesmo. E com o ouvido interno funcionando, você sabendo onde você está auditivamente, mesmo que as vezes você não lembre o acorde que é mas você lembra sonoramente.

Para Martins a improvisação *não consciente* é mais espontânea e a *consciente* mais controlada. Ao visualizar as cifras, o saxofonista afirma que “determinadas coisas já estão dentro do seu repertório, começam a vir...”. Isto corrobora com os “*building blocks*” de Nettl (1974).

A entrevista, transcrita na seção 6.4 (p. 190-191), aborda os pensamentos de Ornelas sobre improvisação *não consciente* e improvisação *consciente*. Segundo ele, para se obter destreza na improvisação, o fator mais importante, é ter a harmonia interiorizada mentalmente. Na entrevista, Martins emitiu opinião consonante com a de Nivaldo.

Na improvisações de Martins, pode-se sentir que o solista está mais à vontade no segundo *take*, pois em suas palavras “[a]í clareia tudo, né? Você vê para onde está indo mesmo, né? Aí eu já vou com certeza musical mesmo, sabe? Eu já sei pra onde que tá indo”.

6.8.3 Solista 3 Vittor Santos (trombone)

C

1  $\text{♩} = 76$  Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus Dmaj7 Ab7(#11)

1

2

5 Gmaj7 C7(9) F#m7 B7(b9) Em7 A7(9)sus

1

2

8 D7(9)sus D7(9) G#m7 C#7(b9) Gm7 Bm7(13) Bm7(b13)

1

2

11 Em7 A7(9)sus D7(9)sus D7(9) G#m7 Gm7

1

2

14 F#m7 B7(13) (b13) Em7 A7sus Dmaj7 Ab7(#11)

1

2

Exemplo musical 166 - Solos de Vittor Santos. Experiência Rua Genebra.



Take 1



Take 2

Santos tem um abordagem diferente: procura uma grande linha que caminhe pelas mudanças de acordes. Desta forma, muitas vezes, usa blocos sucessivos de quatro ou seis semicolcheias e cromatizações a cada tempo.

Por intermédio da transcrição de trechos da entrevista, podemos dialogar com as observações de Santos.

DG: Descreva brevemente a experiência do 1º *take*.

VS: Estou vindo do nada. Então eu não tenho noção da entonação, por exemplo, de uma música de ordem tonal, uma música de caráter tonal, mas eu não estou sabendo nem isso. Então o que pensei, eu vou tocar uma nota, qualquer (risos), para ver como ela se amalgama no acorde do momento. Isso vai depender do nível de percepção que o instrumentista tem e do nível de conhecimento didático que o indivíduo tem.

Então, entre o primeiro e o segundo acorde, eu ainda não entendi qual era a entonação, a tonalidade. Quando caiu no terceiro acorde eu já entendi qual era a estrutura, né? Se tratava do IV, é uma questão de análise harmônica. Na metade do primeiro compasso então, eu já estava conseguindo me comportar dentro daquela realidade tonal, e eu quero enfatizar uma coisa, porque estamos falando de tonalismo? Porque é uma proposta tonal. Porque poderia ser uma coisa de caráter modal [...].

Em sua primeira intervenção, Santos lembra os pré-requisitos necessários para o músico se aventurar nessa penumbra harmônica: boa percepção e conhecimento acumulado. Como os solistas que os precederam, observamos que, para navegar no “mar” da improvisação *não consciente*, Santos busca se ancorar no seu estudo prévio e realiza análise harmônica instantânea para concatenar o encadeamento de acordes.

DG: Ao fazer o 2º *take* e tocar novamente o mesmo trecho com as cifras, o que mudou no seu pensamento? Descreva.

VS: Eu já tinha entendido a trama harmônica. É uma questão de memória. Pode ser que uma situação harmônica ou outra ainda não tivesse ficado muito clara naquela primeira audição, mas o sentido harmônico geral, ela já está na cabeça do indivíduo. E aquilo que eu comentei no início, dependendo do nível de percepção auditiva, de um ouvido presto, não tem nada a ver com ouvido absoluto necessariamente, não é? Eu estou falando de um ouvido relativo, que percebe a trama da movimentação harmônica, associado com o conhecimento de causa. Então nesse sentido, então agora o papel, respondendo sua segunda pergunta, a notação musical no papel agora, ele se torna só uma confirmação daquilo que você estava já percebendo e, não vai te deixar esquecer um detalhe ou outro.

Neste segundo *take*, para o trombonista, a partitura cifrada é uma constatação da sequência harmônica por ele já memorizada. Torna-se um guia para a conferência de detalhes na escolha das notas do improviso.

VS: Na minha experiência pessoal, o que que acontece é o seguinte, na medida em que eu entendo o que é uma trama tonal e que “pesco” qual é a entonação, a tonalidade, então já não tem muito a inconsciência, no meu caso. Porque eu venho munido dos estudos da harmonia, de tal maneira que você... Você entende o que quero dizer? Isso pode parecer um pouco pretensioso, mas não é. É fruto de estudos! Há trinta anos atrás o Ian [Guest] me trouxe a análise funcional da chamada Harmonia Funcional. Trinta anos depois tem que ter algum resultado. Então, a diferença no caso agora, no segundo *take*, lendo ou não lendo, é que agora você já teve a visão geral da situação [...].

O trombonista não vislumbra muito espaço para a improvisação *não consciente*. Para ele, em tempo real, sua mente analítica trabalha sob as instruções da Harmonia Funcional, conscientemente buscando reconhecer as funções dos acordes, para assim, segundo sua opção estética, escolher as notas que julga serem pertinentes. Ao final da entrevista, Santos contextualiza a experiência situando-a nas categorias descritas no quadro 15 (p. 167), *inside* e *outside*.

DG: Você captou os dezesseis compassos antes mesmo de fazer o *take* com o papel?

VS: É, mas muito importante, é a associação da percepção empírica iluminada pelo conhecimento. Então você junta essas duas coisas, você realmente tem a consistência do processo criativo, mas criativo *inside*, dentro da proposta harmônica, e inclusive, se fosse o caso, dentro da aventura do *inside*, porque você só pode praticar o *outside* se você conhece o *inside*, porque senão não é *outside*, é “chute” (risos). Entende? [...].

No que tange aos instintos de antecipação e reação dos músicos, concernentes aos eventos musicais que ocorrem durante a improvisação, o trabalho de Kenny e Gellrich (2002) nos dá suporte a um melhor entendimento destes procedimentos. Algumas asserções colhidas na tese encontram respaldo nesta pesquisa, como lembramos a seguir: “[...] Bom, com a cifra, eu tenho ali, um mapa, né? [...], [...] eu não preciso agir só com reflexo (SADOC, 2015)”; “[...] Mas o reflexo vem depois que você ouve, você faz alguma coisa já direcionando, né? (MARTINS, 2015) [...]”, e a frase de Duke Ellington usada por Benson “[n]unca houve ninguém que tenha tocado mesmo dois compassos que valha a pena ser ouvido, que não tenha tido alguma ideia sobre o que ia tocar, antes de começar” (BENSON, 2003, loc. 364).

No trabalho de Kenny e Gellrich, foi desenvolvido um modelo especulativo de cognição, sobre o que acontece durante o processo de improvisação. Segundo os autores, para os músicos, pode potencialmente ocorrer qualquer combinação dos 8 tipos descritos a seguir.

1. *Antecipação de curto prazo*: em qualquer ponto da improvisação, os eventos musicais são antecipados dentro de um intervalo de tempo que estimamos ser de cerca de 1 a 3 segundos. No entanto, estas notas antecipadas podem não soar por no mínimo de 0,3 segundo após a tomada da decisão.

2. Antecipação de médio prazo: os eventos musicais que ocorrem dentro de um intervalo de tempo de 3 a 12 segundos (ou seja, a próxima frase ou período) podem ser antecipados e projetados para o futuro. (Novamente [os autores alertam], esses tempos são estimativas e não foram comprovados por evidência experimental). A duração do intervalo de tempo também dependerá da duração da próxima frase ou período musical.
3. Antecipação de longo prazo: projeção de planos de longo prazo para o restante da improvisação.
4. Lembrança de curto prazo: os eventos musicais que ocorreram nos últimos segundos podem ser lembrados, em um processo onde a concentração é focada nos eventos anteriores (Gellrich, 2001a).
5. Lembrança de médio prazo: os eventos musicais ocorridos nos últimos 4, 8 ou 16 compassos podem ser recordados de modo a fornecer uma lembrança precisa da frase musical anterior.
6. Lembrança de longo prazo: os improvisadores são capazes de recordar toda a improvisação desde sua gênese até o momento presente.
7. Fluxo do *status*: os improvisadores são capazes de se concentrar unicamente no que está sendo criado no momento particular.
8. Processos de *feedback*: ideias musicais projetadas para futura improvisação podem ser coletadas de lembranças anteriores. Um exemplo é uma nota inicialmente não intencional (“errada”), lembrada de uma execução anterior, que o improvisador decide reiterar. Tais recordações podem ainda incluir uma quantidade substancial de material musical mantido na memória de médio e longo prazo. Este conceito de *feedback* pode ser ampliado para incluir a avaliação contínua de eventos musicais à luz de informações mantidas na memória de médio e longo prazo. Um exemplo desse tipo de *feedback* ocorre na improvisação jazzística, onde as notas (da escala) associadas ao próximo acorde adjacente da série soam sobre o acorde presente<sup>145</sup>. Contudo, apesar de tal prática soar temporariamente dissonante, é um meio eficaz de preparar e ligar acordes adjacentes<sup>146</sup> (KENNY; GELLRICH p. 123/124, 2002) (nossa tradução).

---

<sup>145</sup> Pensamento similar ao ocorrido no exemplo de Mintzer sobre rearmonização, descrito na página 186-187.

<sup>146</sup> 1. Short-term anticipation: At Any point in the improvisation, musical events are anticipated within a time interval we estimate to be around 1 to 3 seconds. However, these anticipated notes cannot be sounded for a minimum of 0.3 second after the decision has been made.

2. Medium-term anticipation: Musical events that occur within a 3- to 12- second time span (i.e. the next phrase or period) may be anticipated and projected into the future. (Again, these times are estimates and have not been substantiated by experimental evidence. The length of the time span will also depend on the length of the next musical phrase or period).

3. Long-term anticipation: Projection of long-term plans for the remainder improvisation.

4. Short-term recall: Musical events that have occurred over the last few seconds can be recalled, in a process where concentration is focused on prior events (Gellrich, 2001a).

5. Medium-term recall: Musical events that have occurred within the last 4, 8 or 16 measures can be recalled so as to provide an accurate recollection of the previous musical phrase.

6. Long-term recall: Improvisers are able to recall the entire improvisation from its genesis up to the present moment.

7. Flow status: Improvisers are able to concentrate solely on what is being created at that particular moment.

8. Feedback processes: Musical ideas for future projected improvisation may be gathered from that which can be previously recalled. An example is an initially unintended (“wrong”) note, recalls from previous performance, that the improviser decides to reiterate. Such recollections may further include a substantial amount of musical material held in medium- and long term recall. This concept of feedback may be further extended to include the ongoing evaluation of musical events in the light of information held in medium- and long term recall. An example of this kind of feedback occurs in jazz improvisation, where tones (of the scale) associated with the next adjacent chord in the series are sounded over the present chord. However temporarily dissonant such a practice may at first appear, it proves to be an effective means of preparing and linking adjacent chords.

Os autores observam que “[i]mprovisadores tipicamente trocam um processo por outro mas não podem combinar simultaneamente dois ou mais processos<sup>147</sup>” (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 123) (nossa tradução).

Não obstante, o experimento carecer de uma maior comprovação científica, como os próprios autores afirmam, mais importante do que a quantificação do tempo de reação e de antecipação musical, é a sugestão final dos mesmos, ao dizer que as categorias que mais ocorrem nos improvisadores são as de nº 4, 5 e 7. Em relação aos demais processos cognitivos os autores pensam que,

Os outros cinco processos cognitivos geralmente ocorrem quando o improvisador é capaz de ter suficiente controle consciente das suas execuções - por exemplo, durante frases mais lentas, com pausas e quando os padrões aprendidos anteriormente são articulados automaticamente<sup>148</sup> (KENNY; GELLRICH, p. 124, 2002) (nossa tradução).

Ou seja, as categorias mais ocorrentes são as do momento da execução e as que envolvem memória de curto e médio prazo. Já as que demandam uma consciência expandida têm mais chances de ocorrer durante músicas com andamento lento e com o uso de pausas. Essa estratégia foi usada por Ornelas, Sadoc e Martins em seus improvisos.

#### 6.8.4 Resultados da experiência

A experiência se mostrou útil na investigação da consciência durante a improvisação. A partir das transcrições dos solos e das entrevistas, obtivemos exemplos práticos representativos de conceitos e definições sobre improvisação enunciados pelos autores que adotamos como referencial teórico. Repetimos a definição mencionada no início deste capítulo: “Improvisação musical é impulsionada principalmente pela mente inconsciente, envolvendo a imaginação dialógica, fazendo referência a toda a herança cultural de um improvisador, em um único lampejo”<sup>149</sup> (nossa tradução) (CASALS; MORELLI, 2007, p. 1). Todos os solistas afirmaram que conscientemente recorreram a seus estudos passados para transitar nas harmonias desconhecidas, portanto, além de toda “a herança cultural”, os improvisadores também valeram-se de sua bagagem didática que, embora incluída nesta

---

<sup>147</sup> Improvisers typically shift from one process to another but cannot combine two or more simultaneously.

<sup>148</sup> The other five cognitive processes generally occur when the improviser is able to master enough conscious control for their execution – for example, during slower phrases, with pauses and when prelearned patterns are articulated automatically.

<sup>149</sup> Musical improvisation is driven mainly by the unconscious mind, engaging the dialogic imagination to reference the entire cultural heritage of an improviser in a single flash.



herança cultural, é idiossincrática e pode variar muito de acordo com a história pessoal de cada indivíduo. Nesta “imaginação dialógica”, esse determinado músico “permite” que as esferas consciente e não consciente dialoguem, ora calcando-se em estudos passados, ora impulsionado pela intuição. Na última intervenção de sua entrevista, Santos corrobora e sintetiza esta “imaginação dialógica” como a “[...] associação da percepção empírica iluminada pelo conhecimento [...]”. Pensamos que as respostas obtidas nas entrevistas são consonantes com a ideia de Benson (2003), na qual o músico mais preparado é aquele que está mais apto a ser espontâneo. A frase dita por Sadoc (2015) em sua entrevista, “eu posso antecipar o que eu vou fazer na frente”, confirma a “improvisação planejada” de Benson (2003), pois para este autor, ser espontâneo e ter um pensamento preliminar ao solo são atividades compatíveis. Podemos dizer que, para improvisar na harmonia desconhecida, os três solistas buscaram subsídios conscientes ao fazer análises em tempo real, procurando reconhecer as funções e as inter-relações dos acordes.

Percebemos, que em grande parte, houve a concordância no pensamento dos três solistas. Suas falas ilustram alguns pressupostos teóricos listados no subcapítulo 6.5, pois no intervalo de tempo em que o músico está improvisando, seja ele curto ou longo, ele carrega seu passado, sua história de vida. O conhecimento armazenado o sustenta na interação com a situação musical em curso. De acordo com Benson (2003), a improvisação não é realizada *ex nihilo*, ou seja, ela não vem do nada. Tampouco está baseada apenas nas informações contidas nas cifras. As afirmações de Santos – “[...] Porque eu venho munido dos estudos da harmonia [...]” e “Isso pode parecer um pouco pretensioso, mas não é. É fruto de estudos!” – e a de Martins – “[...] daquele movimento de II-V que aconteceu aqui, que é um formato que a gente já está habituado” – são consonantes com os escritos de Benson.

Já Ornelas, em relação à este questionamento, responde (p. 191) “[...] Eu procuro evitar pensar [...]” (entrevista concedida ao autor em 04/04/2015). Podemos interpretar esta asserção como uma intenção deliberada de inibir algum processo racional. Ao contrário dos outros solistas, ele afirma não procurar pensar em harmonia, nem busca reconhecer acordes e encadeamentos.

Na seção 6.7.2 realizamos a análise do improviso de Ornelas da música *Rua Genebra*, da qual extraímos os 16 compassos (figura 10) para a experiência com os 3 solistas. Na transcrição, aferimos que nos primeiros compassos Nivaldo se utiliza de melodias acéfalas (exemplo 167) como estratégia para se situar harmonicamente e interagir com a base como também foi feito por alguns solistas.

Gmaj7      C7(9)      F#m7      B7(b9)      Em7      A7(9)sus  
 3 5 13      11 11 S3 ch 7 b13      9 11 9 4 13 4 9 4 9 13 S7

Exemplo musical 167 - *Rua Genebra*, c. 1 a c. 3, melodias acéfalas de Ornelas.



Também observamos que, neste solo, Nivaldo tem predileção pelo uso das tensões dos acordes (9, 11, 13 e *b13*) e que esta opção revela uma consciência harmônica do solista. Por ser o compositor e por sua estratégia de trabalhar previamente a progressão harmônica ao piano, memorizando-a como relatado nas entrevistas, cremos que a harmonia está presente em sua mente no momento da improvisação.

Após este estudo, concluímos que, de alguma forma, a consciência está presente em ambos os *takes* realizados no experimento com os três músicos. Aparentemente, Ornelas contradiria os três solistas que, revelaram intenções analíticas conscientes enquanto tocavam. Entretanto, apesar de sua asserção de “evitar pensar”, o processo particular de seu preparo para improvisar, como o estudo prévio da harmonia ao piano, está em algum grau, embutido e presente no seu tocar, mesmo quando ele se depara com situações novas.

Para aferir o uso de consonâncias e dissonâncias da linha melódica improvisada em relação à harmonia, fizemos a análise melódica de todas as notas de todos os solos. Classificamos as notas como estruturais do acorde (NEA) e como notas tensões (NT). Como NEA, consideramos 1, 3, 5 e 7 e, como NT, consideramos 9, 11, 13 e suas variantes (*b9*, *#9*, *#11*, *b13*). Descartamos as notas de passagem (S, *scale note*), os cromatismos (CH) e as ornamentações. O Quadro 21 sintetiza os dados.

Quadro 21 - Resumo da análise melódica dos 3 solistas.

SOLISTA	TAKES	CATEGORIA	Nº DE NOTAS	%
SADOC	Take 1	NEA	64	55,66
		NT	51	44,34
	Take 2	NEA	72	58,53
		NT	51	41,46
MARTINS	Take 1	NEA	49	65,33
		NT	26	34,67
	Take 2	NEA	74	63,25
		NT	43	36,75
SANTOS	Take 1	NEA	53	65,43
		NT	28	34,57
	Take 2	NEA	48	67,60
		NT	23	32,40

Legenda: NEA (Notas estruturais do acorde), NT (notas tensões).

Fonte: O autor (2017).

Da categorização, podemos depreender que todos os solistas tenderam a linhas melódicas majoritariamente consonantes, e que a relação consonância/dissonância se manteve bastante parecida entre os dois *takes* de todos os solistas, o que pode ser um dos fatores constitutivos do estilo de cada um. Observamos que, embora Santos tenha emitido um número maior de notas, obtivemos menos notas passíveis de análise melódica, pelo fato dele ter usado mais cromatismos e sequências escalares mais rápidas, interligando acordes, o que gerou muitas notas de passagem.

Lembramos que não existiu nenhum julgamento estético ou de valor de nossa parte, como previamente afirmamos aos músicos. Prevaleceu o intuito de estudar como três músicos experientes se comportam melodicamente sob condições controladas de gravação dos improvisos.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, pensávamos em investigar o motivo pelo qual um compositor/instrumentista como Nivaldo Ornelas, intrinsecamente ligado à música popular brasileira e ao *jazz*, se pôs a compor no estilo erudito. No decorrer do trabalho, contudo, direcionamos o foco para os modos e as possibilidades interpretativas que a sua música de câmara podia gerar. Com o passar dos anos, o foco da investigação foi ampliado para a improvisação de Ornelas. Assim, transcrevemos quase a totalidade de seus improvisos gravados em sua discografia autoral. Com o *corpus* estruturado, sua análise evidenciou diferenças e similaridades no processo de geração da música improvisada, bem como no da música escrita (composição) de Ornelas.

O capítulo 2 apresenta uma revisão bibliográfica sobre a dicotomia entre música popular e música erudita. Inicialmente, apresentamos algumas definições destes termos, elaboradas em diferentes épocas. Alguns autores revelaram a dificuldade desta conceituação devida à sua abrangência e às contradições encontradas no seu percurso histórico.

Em seguida, investigamos a comparação da música com a linguagem falada. Tomamos emprestado da linguística o termo poliglotismo (aplicado no âmbito musical), usado em trabalhos acadêmicos anteriores, como o de Dias (2010). Constatado que já houve no passado compositores/instrumentistas “políglotas”/híbridos, como Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, Victor Assis Brasil, Moacir Santos, Paulo Moura, entre outros, investigamos onde a música híbrida de Ornelas se encaixava. Iniciamos com a hipótese de que seu interesse em compor música erudita teria vindo de seu estudo inicial de clarinete e da vontade em seguir carreira de músico erudito que manifestou quando jovem. Com as entrevistas presenciais ou colhidas na imprensa, descobrimos os indícios do seu encanto pela música clássica. Na lista de compositores eruditos que Nivaldo revelou que admira, e cujas obras ele tratou de conhecer profundamente, estão: Ravel, Cesar Franck, Debussy, Fauré, compositores franceses da metade do século XIX até o período impressionista. Inferimos que, em algumas músicas como na improvisação *Intro*, há uma conexão entre estas influências estilísticas e a música de câmara de Ornelas. Também foram citados por ele, os compositores Richard Strauss, Vaughan Williams, e, mais recentemente, Mahler.

Ainda no Capítulo 2, tomando como referencial teórico Moore (2012) e Piedade (2005 e 2011), investigamos o hibridismo e a fricção musical, características constantes na música de Ornelas. Em sua obra, podemos citar os seguintes elementos que interagem entre si: música erudita, música popular, música sacra, folclore mineiro, *jazz*, *rock* e MPB. O resultado

do tensionamento e mistura destes elementos é refletido em sua composição, o que gera quebra da expectativa no ouvinte, habituado a certas convenções.

No capítulo 3, descrevemos a trajetória profissional de Ornelas e mostramos como a música popular foi entrando em sua vida. O início nos “bailes da vida”; o interesse pelo *jazz* de Coltrane, de Stan Getz e, conseqüentemente, a adoção do saxofone tenor como seu instrumento principal; a mudança para o Rio de Janeiro, a explosão do *Clube da Esquina*, com o qual contribuiu com solos históricos; a participação nos grupos de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Enfim, tudo conflui para a carreira solo, que vem acontecendo nos últimos 40 anos e que segue em curso até hoje. A trajetória revela o caminho de um músico intuitivo, que contava com escassos recursos didáticos no início de sua carreira e que chegou a sofisticados níveis de composição e improvisação, mantendo-se fiel à música que sempre acreditou.

No capítulo 4, Da Interpretação, compilamos uma bibliografia sobre este tópico, recorrendo a vários autores, como Stravinsky e Copland, passando por Sloboda e Bowen até chegar aos textos atuais de Abdo e Laboissière. Constatamos que os compositores do início do século XX, como Stravinsky, Schoenberg e Ravel, alinhavam-se à fidelidade do texto, exigiam do intérprete a execução literal de suas ideias e execravam “colaborações” interpretativas. Desde então, notamos uma grande mudança nos textos teóricos. As múltiplas visões de uma mesma obra são bem aceitas e mesmo recomendadas em nossos dias.

No capítulo 5, fizemos a análise musical do *Noturno para flauta e piano*, primeira composição erudita de Nivaldo. Nela, foi possível detectar alguns elementos musicais que comprovaram o assumido caráter híbrido da música de câmara de Ornelas. Paradoxalmente, foi demonstrado que os parâmetros ritmo e harmonia são os elementos que aproximam e afastam a música de câmara de Ornelas de uma dicotomia entre erudito e popular. Na parte rítmica, o compositor usa alguns padrões do folclore do congado de sua Minas natal e na parte harmônica, encontramos a progressão IIm7-V7, típica da música popular, porém utilizada de forma não usual, sem as resoluções convencionais, evitando as cadências perfeitas, ou mesmo, ocasionalmente, sem resolução. Na parte melódica, encontramos convergências de linguagens. Um bom exemplo foi encontrado no segundo movimento, onde a flauta executa melodia com estrutura típica de uma giga sobre o piano com a mão esquerda simulando um “groove” de baixo e bateria. Também foi feita a análise comparativa de seis interpretações de *Noturno para flauta e piano*, onde comprovamos a plurissematicidade desta obra. Ao escolher duos de diferentes escolas interpretativas, abrimos um amplo espectro de opções. Concluimos que este estudo de caso confirma a possibilidade de múltiplas interpretações, a

nosso ver, todas válidas e coerentes. Mesmo se tivéssemos optado por duos com formação e experiência semelhantes, acreditamos que os resultados teriam sido igualmente diferentes. A obra musical, portanto, é multifacetada, conclusão comum aos trabalhos acadêmicos citados, que usaram metodologia similar ao nosso.

Quanto ao problema interpretativo, mesmo consciente de que não existe “a” “verdadeira” interpretação, foi surpreendentemente rico observar, gravar e analisar versões diferentes do *Noturno* de Ornelas, com duos de diversas escolas interpretativas. O hábito e a ação do tempo nos fazia sentir nossa interpretação como a mais plausível, já que, assim nos parece, a versão gravada de cada intérprete é a sua verdade sonora no momento de sua execução. Pode-se dizer que, em cada intérprete surge o sentimento de posse da música executada. Ao se apoderar da peça, o intérprete é um quasi-compositor, pois ao dar um sopro de vida às notas latentes no pentagrama, as ressuscita de forma sempre diversa, sendo indiferente se o compositor está presente a seu lado ou se ele faz parte de um passado remoto. O experimento do estudo de caso, nos conduz à humildade e à comprovação da plurissematicidade da obra; e quiçá, a possível aplicabilidade desta noção, por analogia, a outras obras musicais.

Finalmente, no Capítulo 6, Improvisação em Nivaldo Ornelas, inicialmente buscamos definições de improvisação segundo autores como Czerny, Nettl, Bailey, Berkowitz, Casals e Morelly. Pela constatação de que matérias relevantes à conceitualização da improvisação estão dispersadas em livros e trabalhos acadêmicos, e por sua utilidade, agrupamos, em quadros explicativos, conceitos classificatórios de improvisação emitidos por Russel, Bailey e Kernfeld. Foram elencadas técnicas de improvisação, percebidas nas transcrições feitas ao longo desta tese, agregando também algumas observações oriundas da nossa vivência prática nos últimos 40 anos. Em seguida, relacionamos a teorização da improvisação com o nosso objeto de estudo, a música de Ornelas, e mostramos como o saxofonista/compositor se pronuncia em relação a este tópico. No subcapítulo 6.5, problematizamos a relação da improvisação com a composição e vimos que, na visão dos autores Benson, Nettl e Berliner, existem mais pontos de aproximação do que de distanciamento entre estas atividades. No que tange à improvisação, por sua ampla presença, teórica e prática, no universo da música popular instrumental, descrevemos de forma resumida os tópicos da metodologia *Berklee* e sua adaptação ao meio didático carioca. No subcapítulo subsequente, fizemos o levantamento de todos os improvisos da discografia autoral de Ornelas e os categorizamos em quadros explicativos, de acordo com sua harmonia, instrumentação e gêneros escolhidos. Feito isto, analisamos três solos improvisados de Ornelas, contemplando diferentes décadas de sua

trajetória, assim como os distintos tipos harmônicos empregados. O primeiro solo, feito com flauta sem acompanhamento, aproximou os conceitos das atividades da improvisação e da composição, como vimos em Benson (2003), já que, após análise, a transcrição, aliada ao áudio, indicou a mistura destes conceitos. A análise melódica do segundo solo evidenciou a consciência harmônica do saxofonista, pois as tensões dos acordes são constantemente privilegiadas neste improviso. A terceira análise, feita sobre solo improvisado sem nada previamente combinado, denota a interinfluência do saxofonista com o tecladista, exemplo do *feedback loop* de Bertinetto (2012) (vide p. 174), onde cada ação de cada músico afeta as decisões a serem tomadas por seu par, modificando a música em tempo real, muitas vezes locupletando o sentido do diálogo musical. Com efeito, as análises revelaram diferentes abordagens de Ornelas, compatíveis com os diferentes contextos musicais, indicando seu ecletismo e consciência harmônica.

Por fim, para investigar o grau de consciência que pode ocorrer em uma improvisação sobre uma harmonia desconhecida, realizamos uma experiência com três improvisadores veteranos, que a nosso ver, obteve sucesso, pois as transcrições e as entrevistas confirmaram alguns pressupostos teóricos apresentados previamente neste capítulo. As conclusões, apontam que, pelo fato dos músicos recorrerem a estudos passados e buscar a análise em tempo real, de alguma forma, a consciência está presente em todos os *takes*. Ressaltamos a originalidade da metodologia de análise desta seção 6.8 ao fazer análises melódicas destas improvisações livres, buscar conexões com o referencial teórico e compará-las com o solo de Ornelas gravado em 2009, feito no mesmo trecho usado no experimento.

Optamos pelo farto uso da transcrição, a fim de documentar os improvisos de Ornelas. Estando este trabalho inserido na subárea de Práticas Interpretativas, o leitor/músico que tome contato com esta tese, além de contar com o arcabouço teórico, poderá ter a experiência prática de ler estes improvisos, inclusos no Apêndice C, e, a partir deles, criar seus próprios solos, desenvolvendo assim, sua individualidade musical. Salientamos o ineditismo da transcrição da quase totalidade dos improvisos de Ornelas em sua discografia autoral, fonte para futuros pesquisadores. Ao cifrar sua peça *Noturno para flauta e piano* (Apêndice A), escrita em notação tradicional, vislumbramos a possível tendência deste procedimento se tornar uma ferramenta analítica útil ao cada vez maior número de músicos que trafegam em ambos territórios, erudito e popular. Sua utilidade é uma mais rápida compreensão do plano harmônico da peça, também facilitando a ornamentação e a improvisação.

Pelo inventário das referências consultadas para a construção desta tese, tabela 4 (p. 164), constatamos um aumento no número de produções acadêmicas sobre improvisação e

interpretação, corroborando a pertinência e a contribuição deste trabalho, inserido nesta corrente.

Como observado no subcapítulo 2.3.4, o hibridismo é uma característica na obra de Nivaldo. O compositor é híbrido na utilização de elementos que se entrelaçam na sua composição popular, registrada em sua discografia autoral, e erudita, catalogada como música de câmara. Estas divisões, que o próprio Ornelas propõe, foram extensamente estudadas no decorrer da tese e estão imbricadas em relação aos seguintes fatores: formação instrumental (piano, baixo e bateria), música parcialmente escrita, com uso de cifras e do parâmetro improvisação, para a categoria música popular; e, nos conjuntos camerísticos, música totalmente escrita em notação convencional para a categoria música erudita. Esta hibridação também é perceptível na mesclagem de elementos como padrões rítmicos e características harmônicas, de uma categoria, na outra. Pelo fato de Ornelas fazer uso alternado de improvisação vertical e horizontal e de usar diferentes técnicas, também constatamos que é híbrido em sua improvisação.

Ao mapear a obra de Ornelas e transcrever um grande número de seus solos improvisados, este trabalho contribui para erigir um pensamento sobre a improvisação realizada no Brasil, uma subárea das Práticas Interpretativas, ainda em estágio incipiente na academia. Que sirva de estímulo a outros pesquisadores investigar e transcrever solos de instrumentistas/compositores paradigmáticos, que trafeguem por vieses semelhantes tais como Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Victor Assis Brasil, Egberto Gismonti e outros. Assim teremos um *corpus* mais abrangente e sólido o suficiente para estruturar o estudo da improvisação, aglutinando as diferentes vertentes praticadas em nosso país e impulsionando o seu desenvolvimento.

Encerramos esta tese dando a palavra à Nivaldo Ornelas. O próprio compositor define sua obra e a situa em um “território” fronteiro entre a música erudita e a música popular, tal como discutiremos neste estudo. Um local indefinido, que, usando licença poética, fica logo após o por do sol e um pouco antes de aparecer a primeira estrela.

Cada disco que eu fiz representa um momento da minha vida. É que nem um sujeito que escreve os seus livros. E eu costumo falar que eu sou um pintor que pinta quadros e vai colocando no ateliê. Algumas partituras vão servir pra embrulhar pão, fatalmente. Mas está lá. Meu ateliê está cheio de quadros; está abarrotado. Não vai ter nem *marchand* para tanto. Mas está lá. Eu faço música de câmara, que é música entre a música erudita e a música popular. Música para pequenos grupos. Escrevo música no computador, tenho um material muito grande; perto de 200 peças. E está lá. Eu não vou fazer a menor força para isso, porque não adianta; não em um momento como esse, em que o espaço está realmente pouco. Mas está lá, está registrado. Eu estou pintando os meus quadros e eles estão lá. Não produzo para ninguém; produzo porque produzo. E, enfim, tá lá (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, 2013).



O compositor afirma sua profissão de fé, reflete sobre o dilema existente entre contemporaneidade e posteridade e, mesmo constatando a dificuldade de inserção desta parcela de sua produção no mercado musical, segue produzindo.

## REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. Belo Horizonte: *Per Musi*, v.1, p. 16-24, 2000.
- ABSIL, Jean. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging*, 2005-2014. URL Website: <http://www.fransabsil.nl>. Acesso em: 18/06/2017.
- ADOUR, Fabio, *Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho Usina de Letras LTDA, 2014.
- AEBERSOLD. <http://www.jazzbooks.com/jazz/ajaz>. Acesso em 03/02/2017.
- ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ALMEIDA, Renato. Música folclórica e música popular. *Boletim da Comissão Gaúcha de Folclore*. v. 22, 1958, p. 7.
- ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade e a música. In: ALVARENGA, Oneyda (ed.). *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro/São Paulo: SCET Livraria José Olympio Editora, 1974, p. 39-73.
- AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, orig. 1928, 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da Música Brasileira*, 2ª ed. São Paulo, Brasília: Livraria Martins Editora, INL, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Shostacovich”. [1945] In: COLI Jorge (ed.) *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 396-408.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.
- ARAGÃO, Pedro. LEME, Bia Paes, ARAGÃO, Paulo (organização). *Pixinguinha: inéditas e redescobertas*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- ARAÚJO, Samuel. Para além do popular e o erudito: A escuta contemporânea de Guerra-Peixe. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.), et al. *Música em debate, perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro, MAUAD Editora, 2008.
- ARROJO, Rosemary, Epígrafe in LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical – A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, p. 7, 2007.
- ASSIS BRASIL, Victor. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/victor-assis-brasil>. Acesso em: 08/09/2013, às 15:45.
- BAILEY, Derek. *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1992.

- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins, 2009.
- BARTHES, Roland. A Morte Do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Everson Ribeiro; FERNANDES Adriana. Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 30, p. 145-158, 2014.
- BENSON, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- BERKLEE. <https://www.berklee.edu/>. Acesso em 07/12/2016.
- BERKOWITZ, Aaron L. *The improvising mind*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2010.
- BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1994.
- BERND, Z. O elogio da criouidade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JR., Benjamim (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered question – Six Talks at Harvard*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2002 (orig. 1976).
- BERTINETTO, Alessandro. Paganini does not repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology. *Teorema: International Journal of Philosophy*. Vol XXXI/3, ISSN: 000210-1602. p. 105-126, 2012.
- BHNEWS. Entrevista com Nivaldo Ornelas. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DEBrf5cMaro>. Acesso em 27 jul. 2013.
- BORGES, Marcio. *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo, 7ª Ed. Geração Editorial, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Clube da Esquina 40 anos*. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Clube da Esquina, 2012.
- BR-INSTRUMENTAL. Nivaldo Ornelas – Reciclagem – Ao vivo (1999). 03 jun. 2008. Disponível em <http://br-instrumental.blogspot.com.br/search?q=nivaldo>. Acesso em 15/08/2013.
- BOWEN, José A. Finding Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: *Rethinking Music*. COOK, Nicholas, EVERIST, Mark (org.). Londres: Oxford University Press, 2010, orig. 1999.
- BRELET, Gisèle. *L'interprétation créatrice*. I. Paris: Presses Univ. de France, 1951.
- BRODSKY, Warren. Joseph Schillinger (1895-1943): Music science promethean. *American Music*, Vol. 21, Nº 1, p. 45-73, University of Illinois Press, 2003.

BROWN, Howard Mayer; WALLS, Peter. Performing practice. In: *The New Grove Dictionary*. Oxford University Press – 2007-2013.

BROWN, L. Musical Works, Improvisation and the principle of continuity. *Journal of Aesthetics and a Art Criticism* 54, p. 353-69, 1996.

\_\_\_\_\_. Felling My Way. Jazz improvisation and its vicissitudes – a plea for imperfection. *Journal of Aesthetics and a Art Criticism* 58, p. 113-123, 2000<sup>a</sup>.

BROWN, Maurice J. E.; HAMILTON, Kenneth L. Nocturne, In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a new aesthetic of music*. London: Precinct Press, 2012.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha – vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, (1997).

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para se entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud, Le Bouef sur le Toit e o Paradigma Audiotátil. In: CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha (org.) *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, p. 228-288, 2012.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

\_\_\_\_\_. *A Sociologia do Brasil Indígena*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1972.

CASALS, David P.; MORELLI, Davide. Remembering the future: an overview of co-evolution in musical improvisation. *The International Computer Music Association*, Volume 2007. Disponível em: Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2007.043>. Acessado em 28/03/2015.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, (1998).

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes cifrados*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A., 1984.

\_\_\_\_\_. *Harmonia e Improvisação I e II*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A., 2009.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte: nº 14, p. 05-22, 2006.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*; tradução de Luiz Paulo Horta – São Paulo: É Realizações, 2013.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. Organização. *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

\_\_\_\_\_. Brazilian sources in Milhaud's *Le Bouef sur le toit*: a discussion and a musical analysis. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 1, p. 1-59, 2002.

COSTA, Mark. *A Forgotten Pedagogy: The Schillinger system of music composition through the teachings of Richard Benda*. Thesis of Master of Music (Jazz Composition). Sydney Conservatorium of Music. University of Sydney, 2010.

COUTO E SILVA, Paulo. *Da Interpretação Musical*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

COWARD, Taliesin, COWARD, Imogen, COWARD, Leon. Chapter 10. Sight or sound: Multiple texts and the interpretation of Nathan Milstein's *Paganiniana*. *re-Visions: Proceedings of the New Zealand Musicological Society and the Musicological Society of Australia Joint Conference hosted by the University of Otago, Dunedin, New Zealand*. Edited by Marian Poole. between 2nd and 4th December 2010. Publisher: New Zealand Music Industry Centre, 2013.

CROCE, Benedetto. *Guide to Aesthetics*. Indianapolis, Indiana, USA: Hackett Publishing Company, Inc. 1995.

CZERNY, Carl, *A Systematic introduction to improvisation on the pianoforte*, Op. 200, Vienna, 1836, trans. and ed. Alice L. Mitchell. New York: Longman, 1983.

DALHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. *Que é a música?* Lisboa: Edições Texto & Grafia LTDA, 2009.

DAUELSBERG, Claudio Peter. *A importância da improvisação na formação musical do intérprete*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

DEWILDE, Jan, FOCQUAERT, Annelies. Disponível <http://www.svm.be/content/bosmans-arthur?display=biography&language=en>. Acesso em 30/07/2013.

DIAS, Andrea Ernest. *Mais "coisas" sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2010.

DUFFIN, Ross W. Performance Histórica: Que me veux-tu? (O que queres de mim?). *Early Music America*, A Revista de Performance Histórica, Volume 1, Número 1, Pittsburgh, USA, 1995.

ERUDIÇÃO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online], 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/chave>. Acesso em: 07-05-2015.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *O Saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de suas características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

FIGUEIREDO, Afonso Cláudio Segundo de. *A prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Dizer o Indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per Musi*, Belo Horizonte: nº 10, p. 102, 2004.

FRANCÈS, Robert. *La Perception de La Musique*. Paris: Librairie Philosophique J. Crin, 2002 (orig., 1958).

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. *Paidéia*, N. 14 (28), p. 139 -152, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia e Letras de Ribeirão Preto, 2004.

FULLER, David. Notes Inégales. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

GANC, David. Fricção e Hibridismo na música de Nivaldo Ornelas. *Anais do III SIMPOM*, Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, p. 1017-1028, 2014.

\_\_\_\_\_. Gravações Comparadas do *Noturno para flauta e piano* de Nivaldo Ornelas: um estudo interpretativo. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), São Paulo, p. 1-10, 2014.

GEDEON, Tibor. Notas, In: MOZART, Wolfgang Amadeus. *Cartas Vienenses*. Aranyi (trad.) São Paulo: Editora Veredas, 2004.

GELRICH. M., *Psychologische Aspekte von Wahrnehmungsprozessen beim Instrumentalspiel*. In M. Gellrich (Ed.) *Neue Wege in Instrumental-pädagogik*, p. 320-394. Regensburg: ConBrio, 2001<sup>a</sup>.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da Música Folclórica à Música Mecânica*. Uma História do Conceito Música Popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

GROOVE. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=groove>. Acesso em 21/3/2014.

GUERRA-PEIXE, César, *estudos de folclore e música popular urbana*; organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 2006.

HAUSSWALD, G. *Mozarts Serenaden*, Leipzig, 1951/R.

HÍBRIDO. In: <http://www.priberam.pt/dlpo/hibrido>. Acesso em: 26/06/2015.

HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. Tradução de Iara Gomes. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

HORTA, Luiz Paulo. Japoneses no Festival Villa-Lobos. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 6, 18/11/1987.

HOWAT, Roy. 'What do we perform', in J. Rink (ed.), *The Practice of performance: studies in musical interpretation*, p. 3-20, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KAHN, Ashley. *Kind of Blue: a história da obra-prima de Miles Davis*. Tradução de Patrícia de Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. *The science & psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002.

KERN, D. P. M. *O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato*. Caxias do Sul: Métis, UCS, v.3, p. 53-70, 2004.

KERNFELD, Barry. *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan Press Limited; New York: St. Martin's Press, 1996.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia Funcional*, Introdução à Teoria das Funções Harmônicas. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1986.

KUEHN, Frank Michel Carlos. A prática interpretativa é uma arte mimética? – Acerca de mimesis e interpretação na teoria da Reprodução Musical de theodor Adorno. *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* “Teoria, crítica e música na atualidade”, Maria Alice Volpe (org.). UFRJ, PPGM. Rio de Janeiro, p. 41 a p. 53, 2012.

\_\_\_\_\_. Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per musi* nº 26. Belo Horizonte, 2012.

LEITE, Luís C. *Música Viva: Novas Perspectivas sobre a prática da improvisação musical*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical – A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LANGLEY, Robin. John Field. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, USA: The MIT Press Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LEVINSON, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics*. New York: Oxford University Press, 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1979.

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

LIMA, Edilson Vicente de; CASTELLI, Milton. A música como linguagem e o retorno ao social. *Anais Do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* “Teoria, crítica e música na atualidade”. Maria Alice Volpe (org.). UFRJ, PPGM. Rio de Janeiro, p. 17 a 27, 2012.

LINHARES, Leonardo Barreto. *Pro Zeca de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira*. Artigo submetido ao PPGM/UFMG, Mestrado em Música. UFMG, Belo Horizonte, 2007.

LINHARES, Leonardo Barreto; Borém, Fausto. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em *Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop*. *Per Musi*, Belo Horizonte: n° 23, p. 28-38, 2011.

LITTLE, Meredith Ellis. Giga or Gigue. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

LÍVERO, Iracele Vera. Reflexões, experiências e opiniões do compositor Claudio Santoro. Campinas: *Opus - Revista da ANPPOM*, n° 11, p. 304 a p. 319, 2005.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MACHADO NETO, Diósnio e TRAMONTINA, Leonardo Salomon Soares. Musicologia feminista, historiografia musical e teoria compensatória. *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ* “Teoria, crítica e música na atualidade”, Maria Alice Volpe (org.). UFRJ, PPGM. Rio de Janeiro, p. 29 a 40, 2012.

MAURITY, Fernando Trocado. *Improvisação em Victor Assis Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ/Escola de Música, Rio de Janeiro, 2006.

MÁXIMO, João. *O Morro e o Asfalto no Rio de Noel Rosa*. Organização Leonel Kaz e Nigge Loddi. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009/2010.

MILSTEIN, Nathan e VOLKOV, Solomonn 1990. *From Russia to the west: The musical memoirs and reminiscences of Nathan Milstein*. Translated by Antonina W. Bouis. London: Barrie & Jenkins, 1990.

MONSON, Ingrid, Oh Freedom, George Russel, John Coltrane, and Modal Jazz. In: NETTL, Bruno; RUSSEL Melinda. *In the course of performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 149-168, 1998.

MOORE, Allan. Capítulo 6 Friction, In: *Song means analysing and interpreting record popular song*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2012.

MOREIRAS, A. Hybritidy and double consciousness. *Cultural Studies*, v.13, n.3, p. 373-407, 1999.

MOURA, Paulo. Discografia. Disponível em: [http://www.paulomoura.com/sec\\_discografia\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.paulomoura.com/sec_discografia_list.php?language=pt_BR). Acesso em: 08/09/2013.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Cartas Vienenses*. Tibor Gedeon (org.), Gabor Aranyi (trad.) São Paulo: Editora Veredas, 2004.

MUSEU CLUBE DA ESQUINA. Entrevista com Nivaldo Ornelas. Disponível em: <http://www.museclubedaesquina.org.br>. Acesso em 27 jul. 2013.



MÚSICOS DO BRASIL, Uma Enciclopédia instrumental. Verbete Nivaldo Ornelas, disponível em <http://musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf> -Nivaldo Ornelas (Verbetes editado por Maria Luiza Kfoury a partir de questionário respondido pelo próprio músico). Acessado em 31/07/2013.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free play: Improvisation in life and art*. New York: Penguin Putnam, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.

NELSON, Oliver. *Patterns for saxophone*. Noslan Music Company, EUA, 1966.

NESCHLING, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2009.

NETTL, Bruno. Improvisation. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

\_\_\_\_\_. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, Vol. 60 No. 1, p. 1-19, Oxford University Press, 1974.

NETTL, Bruno. 'Introduction. An art neglected in scholarship', in NETTL, Bruno e RUSSEL Melinda. *In the course of Performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1998.

NETTLES, Barrie. *Harmony 1,2,3*. Boston, Massachusetts, USA: Berklee Press Publications, 1987.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NEWLIN, Dika. *Schoenberg remembered: diaries and recollections, (1936-76)*. Pendragon Press, Hillsdale, NY, USA, 1980.

O'CONNOR, Steve. Notes Inégales and rhythmic alterations of the 18th and 19th centuries, 2005. Disponível em: [http://www.practicapps.com/csun/411/papers05/NotesInegales\(OConnor\).pdf](http://www.practicapps.com/csun/411/papers05/NotesInegales(OConnor).pdf). Acessado em 01/05/2015.

ORNELAS, Melissa; ARAÚJO, Rodrigo. Biografia. In: *Nivaldo Ornelas. Uma longa vida musical*. Disponível em <http://www.nivaldornelas.com.br/biografia.html>. Acesso em 15/8/2013.

ORNELAS, Nivaldo. <http://www.nivaldornelas.com.br>. Acesso em: 03/09/2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida em 08/05/2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida em 04/04/2015.

PAGE, Janet K. Performing Practice. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os Problemas da estética*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1989.

PEREIRA, Marco. *Cadernos de Harmonia*, volume III. Rio de Janeiro, RJ: Garbolight Produções Artísticas, 2011.

PERRONE, Marcela. *Música de Fronteiras*. O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Campinas: *Opus* - Revista da ANPPOM, nº 11, p. 197 a p. 207, 2005.

\_\_\_\_\_. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Confluência de Elementos de Música Clássica e Jazz Em Composições De Victor Assis Brasil* – Propostas Interpretativas. Tese (Doutorado em Música) - Centro De Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. *Saxofone*. Apostila do curso Banda Larga, Programa de atualização para bandas de música do Estado do Rio de Janeiro. Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

PLANS, David; MORELLI, Davide. Remembering the future: an overview of co-evolution in musical improvisation. *The International Computer Music Association*. Disponível em: Permalink: <http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2007.043/1>. Volume 2007. Acessado em 28/03/2015.

POLIGLOTA. <https://www.priberam.pt/dlpo/POLIGLOTA>. Acesso em 16/08/2013.

PORTER, Lewis. *Jazz, a century of change*. Readings and new essays. New York: Schirmer Books, 1997.

PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisational expertise and communication. In: *In the course of performance*. Editado por NETTL, Bruno e RUSSEL Melinda. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 47-67, 1998.

RICKER, Ramon. *Technique development in fourths for jazz improvisation*. Van Nuys, CA, USA: Alfred Publishing Co, Inc. 1976.

\_\_\_\_\_. *Pentatonic scales for jazz improvisations*. Lebanon, Indiana, USA: Studio P/R, Inc. 1975.

ROSS, Alex. *Escuta Só – do clássico ao pop* –. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RUSSELL, George. *Lydian chromatic concept of tonal organization*. Cambridge, USA: Concept Publish Company, 2001.

SALGADO, José Alberto Salgado, José Alberto. 2014. “Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música”. *El oído pensante Vol. 2*, nº 2. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 01/06/2017.

SALGADO José Alberto; GANC, David; ERTHAL, Júlio; PERES, Leonardo Rugero; GREGORY, Jonathan; Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. *Debates / Cadernos de Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, nº 12, p. 93-105. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, jun, 2014.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice (et al.) (org). *Decantando a República* v.1. São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SANTOS, Joaquim F. Com o violão escondido em um papel azul (Dorival Caymmi). *Jornal O Globo*, coluna *Gente Boa*, Joaquim Ferreira dos Santos, Segundo Caderno, p. 5, Rio de Janeiro, 21/03/2013.

SCHULLER, Gunther. Verbete Jam Session. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

SCRUTON, Roger. Programme music. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

SÈVE, Mário, GANC, David. *Choro Duets Pixinguinha & Benedito Lacerda Vol. 1*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A. São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Choro Duets Pixinguinha & Benedito Lacerda Vol. 2*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A. São Paulo, 2011.

SHERMAN, Bernard D. Autenticidade em Performance Musical. Extraído da publicação “*The Encyclopedia of Aesthetics*”, ed. Michael J. Kelly. Tradução do original em inglês: Sérgio e Lúcia Barrenechea, 1998. New York: Oxford University Press, 1998, 4 volumes.

SILVA, Raphael Ferreira da. *A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin*. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, Campinas, 2009.

SISMAN, Elaine. Variations. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

SLOBODA, John. *Exploring the musical mind – cognition, emotion, ability, function*. Oxford, Oxford University Press, 2007 (orig. 2005).

STEIN, Leon, *Structure & Style – The study and analysis of musical forms*. Princeton, New Jersey, USA: Summy-Birchard Music, 1979.

SOUZA MELO, Raïssa Anastásia de, *A Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali*: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG, 2007.

SPARTI, D. *Suoni Inauditti. L'improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Italia: Editore Il Mulino. 2005.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafeira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

STILWELL, Robynn. Crossover. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

STOĀNOVA, Ivanka. *Geste - texte - musique*. Paris: Union Générale d'Éditions: 1978.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. tradução Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996 (Orig. 1942), Edição digital: outubro 2013 (ISBN: 978-85-378-1154-2).

SWANWICK, Keith. *Musical Knowledge: intuition, analysis and music education*. London: Routledge, 1994.

TAGG, Philip. *High and Low, Cool and Uncool: aesthetic and historical falsifications about music in Europe*. Keynote speech, IASPM (Bulgaria), 24 June, 2000.

\_\_\_\_\_. Analysing popular music: theory, method and practice. *Revista Popular Music*, 2. 1982 (p. 37-65). Consultado na Revista *Em Pauta* – V.14, nº 23, Dezembro/2003. Traduzido pela Profa. Martha Ulhôa com autorização expressa do autor.

TEACHOUT, Terry. *Pops: a vida de Louis Armstrong*. Tradução: Andrea Gottlieb de Castro. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

TONI, Flávia Camargo (Org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

UNVERRICHT, Hubert, CLIFF Eisen. Notturmo. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Boston, Massachusetts, USA: Berklee Press Publications, 1988.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2000.

\_\_\_\_\_. Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. Artigo publicado em *Debates* v.1, n.1, p. 80-101, 1997.

\_\_\_\_\_. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; ARAGÃO, Paulo e TROTTA, Felipe. Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira. *Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, p. 348-354, 2001.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

VARGAS, H. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, Santiago, Julio. 1997, vol. 51, no. 188, p.75-96. ISSN 0716-2790. Disponível em [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071627901997018800004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627901997018800004&lng=es&nrm=iso).

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O Saxofone No Choro – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 2006.

VISWANATHAN, T.; CORMACK, Jody. Melodic Improvisation in Karnatak Music In: *In the course of performance*. Editado por NETTL, Bruno e RUSSEL Melinda. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 219-233, 1998.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISNICK, José Miguel. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. O boi no telhado. *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, p. 2, Rio de Janeiro, 09/02/2013.

### **Discografia Consultada**

GANÇ, David. *Caldo de Cana*, Kuarup Discos, KCD 132, 2000.

\_\_\_\_\_. *Noturno, David Ganc interpreta a música de câmara de Nivaldo Ornelas*, Mills Records, MIL 055, 2016.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos Peixes Ao Vivo*. Rio de Janeiro. EMI-ODEON, 1974, LP.

PASCOAL, Hermeto, *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984).

\_\_\_\_\_. *Festa dos Deuses* (Polygram/Philips, 1992).

PIXINGUINHA (VIANNA FILHO, Alfredo da Rocha), fonograma Victor, 80.0534-B, 1947.

ORNELAS, Nivaldo. *Arredores*, Rio de Janeiro: Produção Independente, NLO-01/98, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Colheita do Trigo*, Rio de Janeiro: Chorus Estúdio (BMG Ariola), 407.0030, 1990.
- \_\_\_\_\_. *À tarde*, França, Syracuse – SY 33101, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Viagem através de um sonho*, Rio de Janeiro, Independente, LPVR 017, 1983. Edição Princeps 2007.
- \_\_\_\_\_. *Reciclagem ao vivo*, São Paulo, Eldorado 278155, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Viagem em Direção ao Oco do Toco*, Rio de Janeiro, Independente, NIV, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fogo e Ouro*, Rio de Janeiro, Mayomel Music PP004, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Jazz Mineiro Orchestra*, Belo Horizonte, Mayomel Music, NO2012, 2012.

PARKER, Charlie. *Bird: The Complete Charlie Parker On Verve – Disco 6*, relançamento Verve, 1988.

### Partituras Consultadas

MINTZER, Bob. *14 Jazz & Funk Etudes*. New York, USA: Warner Bros. Publications INC. 1994.

Manuscritos originais de Nivaldo Ornelas

- ORNELAS, Nivaldo. *Noturno para flauta e piano em 2 movimentos*, manuscrito, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Divertimento*, para flauta, violoncelo e piano em 2 movimentos. *s.d.*
- \_\_\_\_\_. *Sentimentos não revelados* para flauta, violoncelo e piano. *s.d.*
- \_\_\_\_\_. *Suíte Brasil / Holanda*, para flauta/sax alto e piano em 6 movimentos. *s.d.*
- \_\_\_\_\_. *Canções do Interior (A Praça)* para Sax Tenor e piano. *s.d.*
- \_\_\_\_\_. *Canção Breve* para flauta in G e piano. *s.d.*

ORNELAS, Nivaldo, DEQUECH, André. *Variações para flauta e piano baseadas no tema A Colheita do Trigo*, 1983/1984.

### Encartes de CDs

Livreto da caixa de CDs *Memórias Musicais*. Produção Biscoito Fino BF601-4. Pesquisa e textos biográficos: Anna Paes, Pedro Paes e Pedro Aragão, 2002.

ORNELAS, Nivaldo. Encarte incluído no CD Nivaldo Ornelas *À tarde*, França, Syracuse – SY 33101, 1982.

\_\_\_\_\_. Encarte do CD *Viagem em Direção ao Oco do Toco*, 2005.

## APÊNDICES

**Apêndice A - Partitura de *Noturno para flauta e piano***, editada com minha proposta interpretativa (melodia).

**Apêndice B - Partituras das 6 interpretações do *Noturno para flauta e piano* - (flauta).**

Duo 1 Eduardo Monteiro das Neves (flauta) e Flávio Augusto (piano)

Duo 2 Carlos Malta (flauta) e Leandro Braga (piano)

- Duo 3 David Ganc (flauta) e Maria Teresa Madeira (piano)  
 Duo 4 David Ganc (flauta) e Monique Aragão (piano)  
 Duo 5 Nivaldo Ornelas (saxofone soprano) e Delia Fischer (piano)  
 Duo 6 Paulo Guimarães (flauta) e Nivaldo Ornelas (violão)

**Apêndice C - Partituras das 30 transcrições dos solos, *in C* e *in Bb*.**

- 01 Portal dos Anjos
- 02 Viagem Através de um Sonho
- 03 Amanhecendo
- 04 Los Angeles
- 05 Variações sobre sorrisos de uma criança
- 06 Antílope
- 07 Trem Carioca
- 08 Oh Vó!
- 09 Dois Mosteiros
- 10 Dois Engenhos
- 11 Colheita do Trigo
- 12 Cello Romanceado
- 13 12 de Outubro
- 14 Solo Majestoso
- 15 São Domingos do Congado
- 16 Intro
- 17 Canto da Montanha
- 18 Nova Granada
- 19 Batuque
- 20 Conversa Inicial
- 21 Uma Opinião
- 22 Barra Ponto
- 23 Uma Outra Opinião
- 24 Nova Lima Inglesa
- 25 Maracaju
- 26 Rua Genebra
- 27 Diminuto
- 28 Certas Nuances
- 29 Salve Rainha
- 30 Feliz o Coração

**Apêndice D - CD *Noturno David Ganc interpreta a música de câmara de Nivaldo Ornelas* com as seguintes músicas gravadas.**

- 01 Variações para flauta e piano baseada no tema *A Colheita do trigo* - Introdução
- 02 Variações para flauta e piano baseada no tema *A Colheita do trigo* - 1º Movimento
- 03 Variações para flauta e piano baseada no tema *A Colheita do trigo* - 2º Movimento
- 04 Variações para flauta e piano baseada no tema *A Colheita do trigo* - 3º Movimento
- 05 Canção Breve
- 06 Suíte para Saxofone Tenor e piano - Congada
- 07 Suíte para Saxofone Tenor e piano - Arlequim
- 08 Suíte para Saxofone Tenor e piano - Canção Heroica
- 09 Suíte para Saxofone Tenor e piano - Maria Fumaça
- 10 Suíte para Saxofone Tenor e piano - Hino Final
- 11 Sentimentos Não Revelados
- 12 Canções do Interior (A Praça)

- 13 Suíte Brasil / Holanda - Arrecifes
- 14 Suíte Brasil / Holanda - Praia dos Flamengos
- 15 Suíte Brasil / Holanda - Fortaleza de São Luís
- 16 Suíte Brasil / Holanda - Cana do Reino
- 17 Suíte Brasil / Holanda - Arraial do Bom Jesus
- 18 Suíte Brasil / Holanda - Recife, Oh! Linda
- 19 Noturno para flauta e piano - 1º Movimento
- 20 Noturno para flauta e piano - 2º Movimento

Todas as músicas são de autoria de Nivaldo Ornelas (Edição Mayomel Music Produções) exceto os fonogramas 01 a 04 que são de autoria de Nivaldo Ornelas e André Dequech.

Músicos:

David Ganc – flauta *in C*, flauta *in G*, saxofones alto e tenor,  
Maria Teresa Madeira – piano,  
Iura Ranevsky – violoncelo (fonograma 11),  
Zeca Assumpção – contrabaixo acústico (fonograma 18),  
Mingo Araújo – percussão (fonograma 18).

**Apêndice E** - CD com as 6 versões do *Noturno para flauta e piano*, áudio das entrevistas, áudios dos 6 solos realizados na experiência feita com os 3 solistas.

**Apêndice F** - Programa do Recital de Defesa do Produto Artístico.



## **Apêndice A**

**Partitura de *Noturno para flauta e piano***



# Noturno

I Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

Dedicado ao flautista David Ganc

♩ = 72

Flauta

Piano

Dm Dm Dm Dm/C

*mf*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. \*

4

Gm7 C7 Am<sup>11</sup>7(b5) D7(b9) Bbm7(9) Eb7(9)13

*cresc.*

*cresc.*

7

Em7(b5) Abm7 Db7(13) Bb7(13) A7(13)

Noturno

2  
10

*cresc.*

Dm9 Dm/C D7(b9)sus4 F#dim7 Gmaj7 G6

13

E7(13) E7(b13) Am(maj7) Am7(11) F#7sus4 F#7

16

*f*

D7sus(9) C#m7(b5) Cmaj7

8va

19 (8<sup>va</sup>)-----

G maj7(9)13/B Em9

21

decresc. mp

B $\flat$ /D B $\flat$ maj7/D A 7sus4 E7(13) A m(maj7) A m7

25

Brilhante

F#7sus 4-3 B m(maj7) B m7(9) G/D D m7 G/D D m7

Noturno

4  
28

D(omit3) E(omit3)/D A Amaj7 B7sus4 *ff*

31

B(omit3) *p* C<sub>9</sub> *mf* Em7(11) D9(omit3) *mf*

34

Am *cresc.* F#7sus4-3 Bm(maj7) Bm7(9) B7b9(b13) Cmaj7(#11) *cresc.*

37

G/B 3 F#/A# 3 Am7 3 F#/A# 3 G/B 3 F#/A# 3

40

Am7 3 F#/A# 3 G 3 F# 3 Am7 3 F# 3

43

G/B 3 F#/A# 3 Am7 3 F#/A# 3 *p* G/B F#/A#

## Noturno

6  
46

Am7 F#/A# *pp* G/B F#/A# Am7 F#/A# *f*

49 *Ad lib.*

*8va* *mp* Am7(9) *mp* *rall.* *ped.*

51 *rall.*

F#/A# Gmaj7(9)13/B *rall.* *ped.*

## II Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

Flauta

$\text{♩} = 80$

G/D F#/D Am/D F#/D C/D F#/D

Piano

4

*8<sup>va</sup> na repetição*

G/D A/D B/D C#/D D C#/D

Piano

7

Em C#/D Em/D C#/D G/D

Piano



Noturno

2  
10

F#/D F/D E/D Cm/D D

This system contains measures 10, 11, and 12. The melody is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in grand staff. The right hand plays chords in the upper register, and the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chord labels are placed above the right-hand staff: F#/D, F/D, E/D, Cm/D, and D.

13

G/D F#/D F/D E/D Cm/D D

This system contains measures 13, 14, and 15. The melody continues in treble clef. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. Chord labels are placed above the right-hand staff: G/D, F#/D, F/D, E/D, Cm/D, and D.

16

D B(b9)/D F#(b9)/D C#(b9)/D Dmaj7 B(b9)/D

This system contains measures 16, 17, and 18. The melody concludes in treble clef. The piano accompaniment features a more varied bass line with some slurs. Chord labels are placed above the right-hand staff: D, B(b9)/D, F#(b9)/D, C#(b9)/D, Dmaj7, and B(b9)/D.

19

Em7/D A(b9)/D Dmaj7 Abmaj7/D Em7/D E(b9)/D

22

Am/D B(b9)/D G/D F#/D F/D E/D

25

Cm/D D Gmaj7/D F#/D F#m7(b5)/D

## Noturno

4  
28

E/D Cm/D D B(b9)/D F#(b9)/D

31

C#(b9)/D Dmaj7 D7(13) Em7/D A(b9)/D Dmaj7

33

34

*Ad lib.*

*p*  
Abmaj7/D

*Ad lib.*

*Leg.*

Noturno

36 *Ad lib.* Um pouco mais lento

*Ad lib.* Um pouco mais lento

**A $\flat$ maj7(#11)**

*Ad lib.* Um pouco mais lento

*Leg.*

38

*Leg.*

40

**B $\flat$ 7(9)sus13**

**Gm**

**A $\flat$ maj7/B $\flat$**

*Leg.*

## Noturno

6  
43

Um pouco mais lento

*rall.*

com vivacidade  
*a tempo*

*mp*

Um pouco mais lento

G/D E(b9)/D Am/D B(b9)/D Bm/D C/D

com vivacidade

*And. todo tempo*

46

G/D C/D G/D C/D G/D

*cresc.*

*cresc.*

49

Noturno

52

55

8<sup>va</sup>

rall.

B(b9)/D F#(b9)/D C#(b9)/D

57

10 10 10

ped.

58

a tempo

D maj7(9) D maj7

ff A D

ff

## **Apêndice B**

**Partituras das 6 interpretações do *Noturno para flauta e piano*  
(*flauta*)**

# Noturno

## I Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

Duo 1

Eduardo Monteiro (fl.) / Fávio Augusto (p.)

♩ = 78

mf *cresc.*

8 *cresc.*

15 *f* *mf* *p*

21 *decresc.* *mp*

26 *Brilhante* *f* *p* *pp*

32 *mf* *cresc.*

37 *mp* *p*

41 *mf* *mp*

45 *p* *pp* *rall.* *f*

49 *mp* *rall.* *p*



## II Movimento

Duo 1  
Eduardo Monteiro (fl.) / Fávio Augusto (p.)

Nivaldo Ornelas

1982

$\text{♩} = 87$  *Detachè*

6 *8va na repetição*

11

17

23

27

32 *Ad lib.* *Um pouco mais lento*

*p*

Noturno - Duo 1

37

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measure 37 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 38 has a slur over a group of eighth notes. Measure 39 has a slur over a group of eighth notes. Measure 40 has a slur over a group of eighth notes, ending with a triplet of eighth notes.

41

Um pouco mais lento

*rall.*

*mp*

*a tempo* com vivacidade

*cresc.*

Musical staff 41-46: Treble clef, key signature of two flats. Measure 41 has a slur over a group of eighth notes. Measure 42 has a slur over a group of eighth notes. Measure 43 has a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature change to 2/4. Measure 44 has a slur over a group of eighth notes. Measure 45 has a slur over a group of eighth notes. Measure 46 has a slur over a group of eighth notes. Dynamics include *rall.*, *mp*, *a tempo*, and *cresc.*

47

Musical staff 47-50: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 47 has a slur over a group of eighth notes. Measure 48 has a slur over a group of eighth notes. Measure 49 has a slur over a group of eighth notes. Measure 50 has a slur over a group of eighth notes.

51

Musical staff 51-53: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 51 has a slur over a group of eighth notes. Measure 52 has a slur over a group of eighth notes. Measure 53 has a slur over a group of eighth notes.

54

*tr*

*8va*

57 *tr*

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 54 has a slur over a group of eighth notes. Measure 55 has a slur over a group of eighth notes. Measure 56 has a slur over a group of eighth notes. Measure 57 has a slur over a group of eighth notes, ending with a triplet of eighth notes. Dynamics include *tr* and *8va*.

58

*a tempo*

*ff*

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measure 58 has a slur over a group of eighth notes. Measure 59 has a slur over a group of eighth notes. Measure 60 has a slur over a group of eighth notes. Measure 61 has a slur over a group of eighth notes, ending with a triplet of eighth notes. Dynamics include *a tempo* and *ff*.

# Noturno

## I Movimento

Nivaldo Ornelas

Duo 2

Carlos Malta (fl.) / Leandro Braga (p)

1982

♩ = 78

mf cresc.

8 cresc.

15 3 3 3

21 3 decresc. mp rit.

26 Brillante 3 ff p

32 accel. 3 rit. 3 cresc.

36 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

41 3 3 3 3 3 3 3

45 p pp f

49 3 6 3 3 mp rall. p

## II Movimento

Nivaldo Ornelas

Duo 2  
Carlos Malta (fl.) / Leandro Braga (p)

1982

♩. = 72

6 *8<sup>va</sup> na repetição*

11

17

23

27

*Ad lib.* Um pouco mais lento

32 *Ad lib.*

Noturno - Duo 2

37

3 3 3

accel. rit.

Detailed description: This musical staff contains measures 37 through 40. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A slur covers measures 38 and 39. Measure 40 features three triplet markings over eighth notes. Performance markings include 'accel.' and 'rit.'.

41

tr

molto rall.

Um pouco mais lento

a tempo com vivacidade

rall. mp cresc.

Detailed description: This musical staff contains measures 41 through 46. It starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 41 has a trill (tr) over a dotted quarter note. Measures 42-43 are marked 'molto rall.' and feature a 'V' (vibrato) marking. Measure 44 is marked 'Um pouco mais lento' and has a 2/4 time signature. Measure 45 is marked 'a tempo com vivacidade' and has a 6/8 time signature. Measure 46 is marked 'cresc.' and has a 6/8 time signature. Performance markings include 'rall.' and 'mp'.

47

Detailed description: This musical staff contains measures 47 through 50. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily eighth notes, with some sixteenth notes. There are several slurs and accents throughout the staff.

51

Detailed description: This musical staff contains measures 51 through 53. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes, with some beaming and slurs.

54

8va

tr

57 tr

rall.

Detailed description: This musical staff contains measures 54 through 57. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 54 has a trill (tr) over a dotted quarter note. Measure 55 has an 8va marking above a slur. Measure 56 has a 4/4 time signature and a trill (tr) over a dotted quarter note. Measure 57 has a 4/4 time signature and a trill (tr) over a dotted quarter note. Performance markings include 'rall.'.

58

a tempo

8va

ff

Detailed description: This musical staff contains measures 58 through 60. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 58 is marked 'a tempo'. Measure 59 has an 8va marking above a slur. Measure 60 has a forte (ff) dynamic marking. The staff ends with a double bar line.

# Noturno

Duo 3  
David Ganc (fl.) / Maria Teresa Madeira (p)

I Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

♩ = 72

2

mf

cresc.

mp

8

3

cresc.

mf

15

f

8va

f

mp

mf

21

3

decresc.

mf

26

Brilhante

f

mp

f

p

32

f

mf

mp

mf

cresc.

mp

37

mp

41

mf

45

p

pp

f

49

mp

mf

mp

rall.

rall.

p

## II Movimento

Duo 3  
David Ganc (fl.) / Maria Teresa Madeira (p)

Nivaldo Ornelas

1982

$\text{♩} = 66$

8<sup>va</sup> na repetição

6

11

17

23

27

32

*Ad lib.* Um pouco mais lento

*mf*

Noturno - Duo 3

37

3 3

41

Um pouco mais lento

*rall.*

*mp*

*a tempo* com vivacidade

*cresc.*

47

51

54

*tr*

*8va*

*rall.*

*tr*

58

*a tempo*

*ff*



# Noturno

Duo 4

David Ganc (fl.) / Monique Aragão (p)

## I Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

$\text{♩} = 78$

2

*mf* *cresc.* *mp*

8

*mf* *cresc.*

15

*f* *f* *mp* *mf*

21

*f* *decresc.* *mp* *mf*

Brilhante

26

*f* *mp* *f* *p*

32

*f* *mf* *mp* *mf* *cresc.*

36

*mp* *mp*

41

*mf*

45

*p* *pp* *f*

49

*mp* *mf* *mp* *rall.* *p*

## II Movimento

Duo 4  
David Ganc (fl.) / Monique Aragão (p)

Nivaldo Ornelas  
1982

$\text{♩} = 78$

8<sup>va</sup> na repetição

6

11

17

23

27

32

*Ad lib.* Um pouco mais lento

*mf*

## Noturno - Duo 4

37

41

Um pouco mais lento

*rall.*

*mp*

*a tempo* com vivacidade

*cresc.*

47

51

54

*tr*

*8va*

*rall.*

57 *tr*

58

*a tempo*

*ff*

# Noturno

Duo 5  
Nivaldo Ornelas (S. Sax) / Delia Fischer (p)

I Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

$\text{♩} = 88$

2

*mf* *cresc.*

8 *cresc.* 3

15 3 *tr* 3 *mp*

21 3 *decresc.* 3 *mp* *f*

27 *mf* 3

31 *p* 3 *mf* *cresc.* 3

36 *mp* 3 3 3 3 3 3

40 3 3 3 3 3

44 *Ad lib.* *mf*

49 3 *f* 6 3 3 *mp* *rall.* *rall.*

## II Movimento

Duo 5  
Nivaldo Ornelas (S. Sax) / Delia Fischer (p)

Nivaldo Ornelas  
1982

$\text{♩} = 66$

*mp*

6 *mf*

11

17 *mp*

23

27

32 *p* *sfz* *Ad lib.* *Um pouco mais lento* *mp*

Noturno - Duo 5

37 *mf* 3 *mp* 6 6

41 *mf* *mp* Um pouco mais lento *rall.* *a tempo* *mf* *cresc.*

47

51

54 *rall.* 57 *tr* *tr* //

58 *a tempo* *ff*

# Noturno

Duo 6  
Paulo Guimarães (fl) / Nivaldo Ornelas (Violão)

I Movimento

Nivaldo Ornelas

1982

♩ = 72

Flauta

Guitar

*mp*

Dm 3 Dm<sub>3</sub> Dm/C<sub>3</sub>

4

*cresc.*

Gm7 3 C7(9) 3 Am7(b5) 3 D7(b9) 3 Bbm7 3 Eb7(9)<sub>3</sub>

7

Em7(b5) 3 Abm7 3 Db7(9)<sub>3</sub> Bb7(13-b13) 3 A7(13) 3

10

*cresc.*

Dm 3 Dm/C<sub>3</sub> D7sus(b9) 3 D7(b9)<sub>3</sub> G7M 3 G6 3

13

*mf*

E7(13) 3 E7(b13) 3 Am7(9) 3 F#7sus 3 F#7 3

## Noturno - Duo 6

16 *8va*-----

16 *p* *mf*

D7sus(9) 13 D7(9) C#m7(b5) C7M

19 *8va*-----

*f* *mf*

G/B Em7(9) Bb/D Asus4(b9)

22 *decresc.* *mp*

Esus4 E7(13) E7(b13) Am7(9)

25 *mf*

F#7sus F#7 Bm7M Dm7(11) Dm7 Dm7(11) Dm7

28

Dm Em7(9) A9(omit3) B7sus Bm7(9)



## Noturno - Duo 6

31

*mf*

Bm7(9) C<sup>9</sup> Em7(9) G/D<sub>3</sub>

34

*cresc.*

Am7(9) F#7sus F#7 Bm7M B7(b13) C9(#11)

37

G/B<sub>3</sub> F#/A# Am7<sub>3</sub> F#/A#

40

*p*

43

*mf*

## Noturno - Duo 6

46

*mp* *mf*

49

*mp* *rall.* *f* *rall.*

Am7(9)

52

*pp* *rall.* *mp*

F#/A# D7(13)omit3

Transcrição - Flauta: David Ganc / Violão: Daniel Ganc  
Dezembro / 2014

## **Apêndice C**

**Partituras das 30 transcrições dos solos, *in C* e *in Bb*.**

### Apêndice C - Partituras das 30 transcrições dos solos, *in C*<sup>150</sup>

1 Portal dos Anjos .....	312
2 Viagem Através de um Sonho .....	314
3 Amanhecendo .....	315
4 Los Angeles .....	316
5 Variações sobre sorrisos de uma criança .....	317
6 Antflope .....	318
7 Trem Carioca .....	320
8 Oh Vó! .....	322
9 Dois Mosteiros .....	323
10 Dois Engenhos .....	324
11 Colheita do Trigo .....	325
12 Cello Romanceado .....	326
13 12 de Outubro .....	327
14 Solo Majestoso .....	328
15 São Domingos do Congado .....	329
16 Intro .....	330
17 Canto da Montanha .....	332
18 Nova Granada .....	333
19 Batuque .....	334
20 Conversa Inicial .....	335
21 Uma Opinião .....	337
22 Barra Ponto .....	338
23 Uma Outra Opinião .....	340
24 Nova Lima Inglesa .....	341
25 Maracaju .....	342
26 Rua Genebra .....	343
27 Diminuto .....	344
28 Certas Nuances .....	345
29 Salve Rainha .....	346
30 Feliz o Coração .....	347

<sup>150</sup> As músicas estão na ordem cronológica de gravação.

C



# Portal dos Anjos

Nivaldo Ornelas

CD Portal dos Anjos - Faixa 4 - Improviso de Sax Tenor - aos 4'35"

1983

Musical score for Tenor Saxophone Improvisation, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Chord progressions: D maj7, B♭maj7, D maj7.

Measures 1-4: D maj7, B♭maj7, D maj7.

Measures 5-8: B♭maj7, D maj7.

Measures 9-12: B♭maj7, D maj7.

Measures 13-17: B♭maj7, D maj7.

Measures 18-21: B♭maj7, D maj7.

Measures 22-25: B♭maj7, D maj7.

Measures 26-29: B♭maj7, D maj7.

## Portal dos Anjos - 2

30  $B\flat$ maj7 D maj7  $B\flat$ maj7

35 D maj7  $B\flat$ maj7 D maj7

41  $B\flat$ maj7 D maj7

45  $B\flat$ maj7 D maj7  $B\flat$ maj7

51 D maj7  $B\flat$ maj7 D maj7

57  $B\flat$ maj7 *Fade Out* D maj7

61  $B\flat$ maj7 D maj7



C

# Viagem através de um sonho

CD à Tarde - Faixa 3 - Improviso Sax Tenor - aos 2'56"

Nivaldo Ornelas

1982

♩ = 78 Eb6

*simile*

The musical score is written for a tenor saxophone in E-flat major (Eb6) and 4/4 time. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 22. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** Tempo marking ♩ = 78, key signature Eb6, and the instruction *simile*.
- Staff 4:** A **D6** chord marking above the staff.
- Staff 6:** A **D6** chord marking above the staff and the instruction *simile até o final*.
- Staff 19:** The instruction *Início do Fade out* above the staff.

The score features numerous triplets (marked with '3') and slurs over groups of notes. There are also some rests and dynamic markings like *mf* and *ff*.



C



# Amanhecendo

CD À Tarde - Faixa 4 - Improviso de Sax Tenor - aos 0'51"

Nivaldo Ornelas

1982

**Lento**  
*ad lib.*

Am Dm G 7(9)sus

3 Db7b9(#11) Cmaj7(9) Fmaj7 E Dm7

5 Bb° E7(b13) 10 A sus A m A<sup>9</sup>(omit 3) A(omit 5)(omit 3)

8 3

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



# Los Angeles

CD À Tarde - Faixa 6 - Improviso de Flauta in G - aos 3'14"

Nivaldo Ornelas

1982

$\text{♩} = 122$       F#7sus4      F#

5      F#7sus4      F#

9      F#7sus4      F#

12      F#7sus4

15      F#      F#7sus4

19      F#      F#7sus4

23      F#      F#7sus4

27      F#      F#7sus4

31      F#      F#7sus4

35      F#      F#7sus4      F#

Detailed description: This is a musical score for a flute improvisation in G major, 4/4 time, with a tempo of 122 beats per minute. The score consists of ten staves of music. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and fermatas. Chord markings 'F#7sus4' and 'F#' are placed above the staff at various points. The piece concludes with a final triplet of eighth notes.



C

# Variações Sobre Sorriso de uma criança

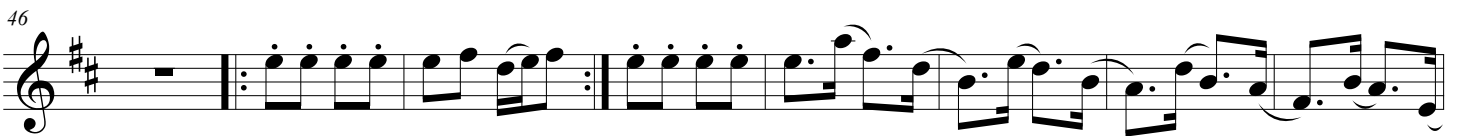
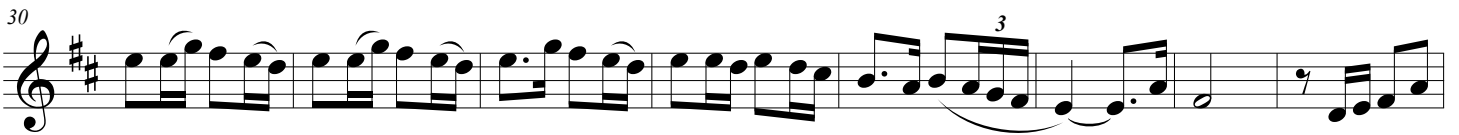
CD À Tarde - Faixa 4 - Improviso de Sax Soprano - aos 3'28"

Nivaldo Ornelas

1982

♩ = 106

D D D D D D D D

*Simile até o final**Fade Out**ppp*



C

# Antílope

CD Viagem Através de um Sonho

Nivaldo Ornelas

Faixa 4 - Improviso Sax Soprano - aos 3'30"

1983

$\text{♩} = 140$

Bm7 F#m7 Gmaj7 A7

5 Bm7 F#m7 Gmaj7 A7 Bm7

10 F#m7 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

15 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

19 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

23 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

27 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

31 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

## Antílope - 2

35 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7 Gmaj7

40 A7 Bm7 F#m7 Gmaj7 A7

45 Bm7 F#m7 Gmaj7 A7

49 Bm7 F#m7 Gmaj7

52 A7 Bm7 F#m7

55 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7 *Início Fade out*

59 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

63 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7 Gmaj7

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 35-39) features a melodic line with chords Gmaj7, A7, Bm7, F#m7, and Gmaj7. The second staff (measures 40-44) continues with A7, Bm7, F#m7, Gmaj7, and A7. The third staff (measures 45-48) has Bm7, F#m7, Gmaj7, and A7. The fourth staff (measures 49-51) contains Bm7, F#m7, and Gmaj7. The fifth staff (measures 52-54) shows A7, Bm7, and F#m7. The sixth staff (measures 55-58) includes Gmaj7, A7, Bm7, and F#m7, with a 'Fade out' instruction starting at measure 55. The seventh staff (measures 59-62) has Gmaj7, A7, Bm7, and F#m7. The eighth staff (measures 63-66) concludes with Gmaj7, A7, Bm7, F#m7, and Gmaj7.



C

# Trem Carioca

Nivaldo Ornelas

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 2 - Improviso de Sax Soprano

1983

♩ = 140

F E7 E♭maj7 Dm7 F

3

9 E7 E♭maj7 Dm7 F E7 E♭maj7 Dm7 F

17 E7 E♭maj7 Dm7 F E7 E♭maj7 Dm7

24 F E7 E♭maj7 Dm7 F E7 E♭maj7 Dm7

32 F E7 E♭maj7 Dm7 F E7 E♭maj7 Dm7

40 F E7 E♭maj7 Dm7 F E7

46 E♭maj7 Dm7 F E7 E♭maj7 Dm7 F

## Trem Carioca - 2

53 E7 Ebmaj7 Dm7 F E7 Ebmaj7 Dm7 F E7

62 Ebmaj7 Dm7 F E7 Ebmaj7 Dm7 F

69 E7 Ebmaj7 Dm7 F E7 Ebmaj7 Dm7

76 F E7 Ebmaj7 Dm7 F E7 Ebmaj7

83 Dm7 F E7 Ebmaj7 Dm7 F E7

90 Ebmaj7 Dm7 F E7 Ebmaj7 Dm7 F E7

98 Ebmaj7 Dm7 F *Fade out* E7 Ebmaj7 Dm7



# Oh Vó!

Nivaldo Ornelas  
1983

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 3 - de Improviso Sax Tenor - aos 2'16"

♩ = 72

$E\flat$   $F/E\flat$

$A\flat 6/E\flat$   $D\emptyset$

8<sup>va</sup>

3

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 72 beats per minute. It is in the key of E-flat major (three flats). The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and quarter notes. Chord changes are indicated above the staff: E-flat and F/E-flat. The second staff continues the melody, starting with a triplet of eighth notes. Chord changes are indicated as A-flat 6/E-flat and D empty. An octave sign (8<sup>va</sup>) is placed above the first few notes of the second staff. The piece concludes with a double bar line.

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



C



# Dois Mosteiros

Nivaldo Ornelas

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 4 - Improviso Sax Soprano - aos 1'36"

1983

♩ = 54

D A B G

A D A B G

A D A B G

A B D G A

4

7

10

3 3

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



C

# Dois Engenhos

Nivaldo Ornelas

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 4 - Improviso Sax Soprano - aos 0'58"

1983

♩ = 130

E A

5 D G E

10 A D

15 G E A

21 G E

27 A D G

32 E



C

# Colheita do Trigo

Nivaldo Ornelas

CD Colheita do Trigo - Faixa 1 – Improviso de Sax Tenor - aos 2'20"

1990

♩. = 76     $A\flat\text{maj}7$      $A\flat\text{maj}7$     *Simile*

5

9     $B7\text{sus}4$      $B7\text{sus}4$     *Simile*

14     $A\flat\text{maj}7$

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



# Cello Romanceado

Nivaldo Ornelas

CD Colheita do Trigo - Faixa 7 – Improviso de Sax Soprano - aos 2'20"

1990

$\text{♩} = 108$   $C \text{maj}7(\#11)$  *simile toda a música*

4

11

17

24

32

38

45

52

C



# 12 de Outubro

CD Colheita do Trigo Improviso Sax Tenor - aos 2'00"

Nivaldo Ornelas

1990

$\text{♩} = 82$  Dm7 G7 Cmaj7(#5) Fmaj7

5 B $\emptyset$  E Esus/F# E(#11) E/G# Am11(maj7)

8 A Asus/B A(#11)/C A/C# Dm7 G7(9)

11 Cmaj7(#5) Fmaj7 B $\emptyset$

14 Esus /F# /G /A Am11(maj7) Asus /B /C /C#

Transcrição: David Ganc - 12/2014



C

# Solo Majestoso

CD Arredores - Faixa 3 improviso Sax Soprano aos 3'10"

Nivaldo Ornelas

1998

♩ = 86

A C#7(9)sus C#7(b9)

4 F#maj7 Bm7 E7(9) A

7 C#7(9)sus C#7(b9) F#maj7 Bm7 E7(9) A

10 C#7(9)sus C#7(b9) F#maj7 Bm7 E7(9)

13 A C#7(9)sus C#7(b9)

16 F#maj7 Bm7 E7(9) A C#7(9)sus C#7(b9)



# São Domingos do Congado

CD Arredores - Faixa 9 – Improviso de Sax Tenor - aos 4'18"

Nivaldo Ornelas

1998

$\text{♩} = 102$   $\text{Abmaj7}$   $\text{Gmaj7}$   $\text{Gbmaj7}$

6  $\text{Fmaj7}$   $\text{Eb9sus}$   $\text{Eb7(9)}$   $\text{Abmaj7}$

11  $\text{Gmaj7}$   $\text{Gbmaj7}$

15  $\text{Fmaj7}$   $\text{Eb9sus}$   $\text{Eb7(9)}$   $\text{Abmaj7}$

19  $\text{Gmaj7}$   $\text{Gbmaj7}$

23  $\text{Fmaj7}$   $\text{Eb9sus}$   $\text{Eb7(9)}$   $\text{Abmaj7}$

27  $\text{Gmaj7}$   $\text{Gbmaj7}$

31  $\text{Fmaj7}$   $\text{Eb9sus}$   $\text{Eb7(9)}$   $\text{Abmaj7}$   $\text{Gmaj7}$   $\text{Gbmaj7}$

38  $\text{Fmaj7}$   $\text{Eb9sus}$   $\text{Eb7(9)}$   $\text{Abmaj7}$



# Intro

Nivaldo Ornelas  
1999

Improviso de flauta *a capella*  
Extraído do CD Nivaldo Ornelas ao vivo - Reciclagem

Tempo aproximado: 4'20"

A

Lento Ad Lib.

Flute

6

11

17

21

24

26

30

35

*mf*

*mp*

*f*

*Fl. mp*

*f*

*Lunga*

*accel.*

*rit.*

*Ad Lib. Voz*



Intro

2  
40

Voz Fl.

**B** ♩ = 100

*mf* *mf*

45

52

58

64

singing

*f*

70

74

**C** ♩ = 192 Presto

Voz singing

*f*

79

84

90

*ff*



C

# Canto da Montanha

CD Ao vivo Reciclagem- Faixa 3 - Flauta solo a capella

Nivaldo Ornelas

1999

*rubato*

**A**

Com delay

A<sup>b</sup>m

E<sup>b</sup>

B<sup>b</sup>7

E<sup>b</sup>

Voz

Musical staff 1: Flute solo. Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte). Fingerings: 6, 5, 3. Chords: A<sup>b</sup>m, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>. Includes a 'Com delay' instruction.

Musical staff 2: Flute and Voice parts. Dynamics: *mf*. Labels: Flauta, Voz.

Musical staff 3: Flute and Voice parts. Dynamics: *mf*. Labels: Voz, Flauta.

Musical staff 4: Flute and Voice parts. Dynamics: *mf*. Labels: Voz, Flauta.

Musical staff 5: Flute solo. Tempo marking: ♩ = 82. Section marker **B**.

Musical staff 6: Flute solo.

Musical staff 7: Flute solo.

Musical staff 8: Flute solo.

Musical staff 9: Flute and Voice parts. Dynamics: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *f* (forte). Labels: Voz, Flauta.

C



# Nova Granada

Nivaldo Ornelas

CD Ao Vivo Reciclagem - Faixa 7 - Improviso Sax Soprano - aos 2'42"

1999

♩ = 96

B maj7                      Em7(9)                      A 7(9)13                      B maj7  
 7                      Em7(9)                      A 7(9)13                      B maj7                      Em7(9)                      A 7(13)  
 13                      D maj7                      Gm7                      C 7(9)                      D maj7  
 19                      C#m7(9)                      F#7(13)                      B maj7                      Em7(9)                      A 7(9)13  
 25                      B maj7                      Em7(9)                      A 7(9)13                      B maj7  
 31                      Em7(9)                      A 7(13)                      D maj7                      Gm7  
 36                      C 7(9)                      D maj7                      C#m7(9)                      F#7(13)



# Batuque

Flauta

CD ao Vivo - Faixa 10 - Flauta solo improvisado

Nivaldo Ornelas

$\text{♩} = 90$

F

C7

a capella

1999

Musical score for Flute in F major, C7 chord, 3/4 and 4/4 time signatures. The score includes dynamic markings (*mp*, *mf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (4 vezes, singing, 1., 2.).

Measures 1-8: *mp*

Measure 9: 4 vezes, singing, *mf*, Voz, Fl.

Measures 14-18: *mp*, *mf*, 1.

Measures 19-23: 2.

Measures 24-29: 3, 3

Measures 30-34:  $\text{♩} = 146$

Measures 35-40:  $\text{♩} = 146$

Measures 41-44: Voz, Fl.



C

# Conversa Inicial

CD Viagem em Direção ao Oco do Toco - Faixa 1

Improviso de Sax Tenor

Nivaldo Ornelas / André Dequech

2005

*rubato*

C Baixo pedal em F $\flat$   
Teclado

Sax

*mf*

Fm7(11)/C

Cm7(11)omit5/B $\flat$  Cm7(11) omit 5 Cm7(11) Cm7(b5)/G $\flat$  E $\flat$ maj7(#11) omit 5 E $\flat$ maj7(9)/D#

*mp mf f mf f mp*

F 7(9)sus B $\flat$ 9sus4

E $\flat$ maj7(#11) 13 E $\flat$ 7(9)sus E $\flat$ m7(11)/G $\flat$  E $\flat$ m9(11)

*mf p*

Cbmaj7/E $\flat$  F m11(b5) 7 E $\flat$ m7(9)/B $\flat$  Cbsus4/G $\flat$  Fbmaj7(#11) Absus4 7

*mp 3 mf*

E $\flat$ 7(9)sus E $\flat$ m7(9) B $\flat$ sus4 7 B $\flat$ 2 8va

Conversa Inicial - 2

Ebm(11)/Gb      omit 5      omit 5      omit 5  
 Cb<sub>9</sub><sup>6</sup>      Cb<sub>9</sub><sup>6</sup> #11      Cb maj7(9)      Bbm7

*p*      *mp*      *mf*

Ebm7(9)      Ab<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)<sup>13</sup>

*mp*      *p*

Ab      Abm9/Bb      Bbb maj7(#11)      Fb maj7(#11)      Cbmaj7 (13)

Cbmaj7 (9)      Eb7(9)sus      Ab7 Ebm7      omit 5 7      F 9sus  
 Absus4

Sax

Teclado

*f*      *ff*      *mf*

Abmaj7(#11)

Teclado

*mp*

omit 5      Sax  
 Ab(#11) Gm7(11)      Cm7(11)      Db<sub>9</sub><sup>6</sup>      Cb<sub>9</sub><sup>6</sup>      Bbm7(11) Bbm7(11)<sup>13</sup>      F 7(9)sus F 9sus

*p*      *mp* < > *p*      *mf*      *p*      *f*      Teclado *p*      *ppp*



C

# Uma Opinião

CD Viagem em direção Ao Oco do Toco - Faixa 2

Nivaldo Ornelas

Solo de Sax Tenor a capella

2005

*rubato*

*mf*

3

3

*p*

*8va* -----

*rit.*

*pp* *mp* *mf* *mp* *mf*

3

*mp*

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a *rubato* marking and a dynamic of *mf*. The first line contains several eighth and sixteenth notes, some beamed together, with two triplet markings (3) over groups of notes. The second line features a long, sweeping slur over a series of notes, including some with accidentals. The third line continues with more notes, ending with a dynamic of *p* and a hairpin crescendo. The fourth line starts with a *pp* dynamic, followed by *mp*, *mf*, and *mp* dynamics. It includes a *8va* marking with a dashed line, a *rit.* marking, and another triplet (3). The piece concludes with a *mp* dynamic and a double bar line.

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



C

# Barra Ponto

Nivaldo Ornelas / André Dequech

1983

CD Viagem em direção ao Oco do Toco - Faixa 4 - Improviso de Sax Soprano - aos 0'10"

♩ = 104

7

14

21

27

32

38

44

51

56



## Barra Ponto - 2

61

68

74

81

88

93

99

107

115

Teclado

Sax

Bsus



# Uma Outra Opinião

CD Viagem ao interior do Oco do Toco -Faixa 9

Nivaldo Ornelas

Solo de Sax Soprano *a capella*

2005

*Lento rubato*

4

8

12

15

19

23

*mp*

*mf*

*mf*

*rit.*

*accel.*

*a tempo*

*rit.*

C



# Nova Lima Inglesa

CD Fogo e Ouro - Improviso Sax Soprano - aos 3'00"

Nivaldo Ornelas  
2009

♩ = 98    Bm7 dórico    C#m7 dórico

6    Bm7 dórico

11

Transcrição: David Ganc - 12/2014



C

# Maracaju

CD Fogo e Ouro - Faixa 3 - Improviso Sax Soprano - aos 1'40"

Nivaldo Ornelas

2009

♩ = 94

E A#7(#11) C#m7 F#7 B7(9)sus

G7(9)sus G7(9) Cmaj7(#5) E A#7(#11)

C#m7 F#m7 B7(9)sus G7(9)sus G7 Cmaj7(#5)

Gm7 C7(9) F#m7 B7(9) Emaj7 F $\emptyset$  Bb7(b13)

D#maj7 G#maj7 D $\emptyset$  G7(b13) Cmaj7(#5)

Bb7(b9)sus E7(9)#11 D#maj7 Gm7 F#m7 B7sus B7 Emaj7 F $\emptyset$  Bb7

D#maj7(#5) D $\emptyset$  G7 Cmaj7(#5) F# $\emptyset$  B7(b9)

E B7(9)sus E B7(9)sus

The musical score is written for soprano saxophone in E major (three sharps) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The tempo is marked as quarter note = 94. The key signature is E major. The score includes various chords such as E, A#7(#11), C#m7, F#7, B7(9)sus, G7(9)sus, G7(9), Cmaj7(#5), C#m7, F#m7, B7(9)sus, G7(9)sus, G7, Cmaj7(#5), Gm7, C7(9), F#m7, B7(9), Emaj7, F $\emptyset$ , Bb7(b13), D#maj7, G#maj7, D $\emptyset$ , G7(b13), Cmaj7(#5), Bb7(b9)sus, E7(9)#11, D#maj7, Gm7, F#m7, B7sus, B7, Emaj7, F $\emptyset$ , Bb7, D#maj7(#5), D $\emptyset$ , G7, Cmaj7(#5), F# $\emptyset$ , B7(b9), E, B7(9)sus, E, and B7(9)sus. The score features numerous triplets and slurs, indicating a complex improvisation. The piece concludes with a final chord of B7(9)sus.

Transcrição: David Ganc - 12/2014

C



# Rua Genebra

CD Fogo e Ouro - Faixa 5 – Improviso de Sax Tenor - aos 2'04"

Nivaldo Ornelas

2009

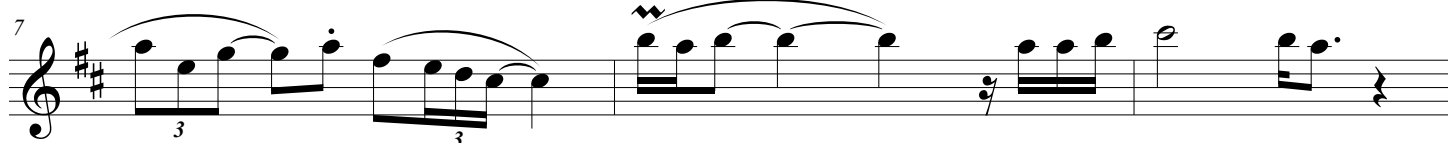
♩ = 76    Gmaj7    C7(9)    F#m7    B7(b9)    Em7    A7(9)sus



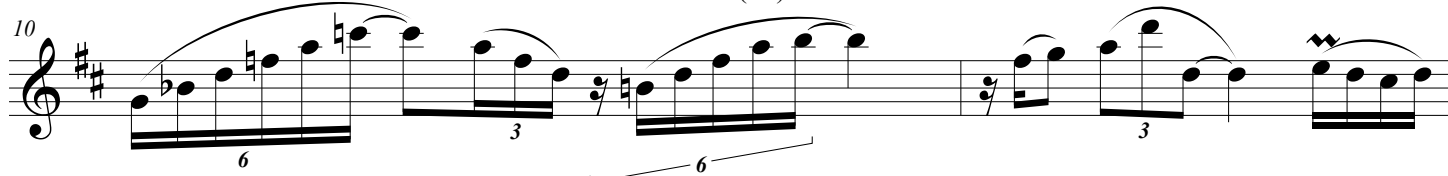
Dmaj7    Ab7(#11)    Gmaj7    C7(9)    F#m7    B7(b9)



Em7    A7(9)sus    D7(9)sus    D7(9)    G#m7    C#7(b9)



Gm7    B7(13)    B7(b13)    Em7    A7(9)sus



D7(9)sus    D7(9)    G#m7    Gm7    F#m7    B7(13) b13



Em7    A7sus    Dmaj7    Ab7(#11)





# Diminuto

Helvius Vilela

2009

CD Fogo e Ouro - Faixa 9 - Improviso Sax Soprano - aos 1'30"

*Samba* ♩ = 88

Am7 D7(9)

5 Dm7 G7 Cmaj7

9 B<sup>∅</sup> E7 Am7

13 F<sup>∅</sup> F<sup>∅</sup>

17 A7(b13) D7(9) D7(9) Dm7

22 G7 Cmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Fm6

27 Em7 A7 D7(9) G7 Cmaj7

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of 88 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The score consists of seven staves of music, each with a measure number (5, 9, 13, 17, 22, 27) at the start. Chords are indicated above the staff lines. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accents and slurs throughout the piece.

Transcrição: David Ganc - 12/2014

C



# Certas Nuances

CD Jazz Mineiro - Faixa 2 - Improviso de Sax Tenor aos 3'13"

Nivaldo Ornelas

2012

♩ = 78

Cm7(add11) Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

3

Abmaj7 D7(#9) G7(b9) Cm(maj7) Fm7 Bbm7

3

Eb7sus Eb7 Abm7 Db7 Abm7 Db7 Abm7

6

3 6

Transcrição: David Ganc - 12/2014



C

# Salve Rainha

Nivaldo Ornelas

2012

CD Jazz Mineiro Orquestra - Faixa 10 – Improviso de Sax Soprano - aos 4'39"

♩ = 84      B      F#7(9)sus      B      F#7(9)sus      *Simile*

5      4      D      A7(9)sus      *Simile*

12

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



C



# Feliz o Coração

Improviso de Sax Soprano

Egberto Gismonti

LP Cidade Coração - Faixa 7 - aos 1'42"

1983

**Rubato**

6

11 *rit.* Db7/Gb Gb Gb/Bb B9

16 Dmaj7 Gb9

20 Ebm7 F<sup>9</sup> Dbm6/F

25 Bb6/F Dm Dm/C Am9 Am7/G C/B Cm/B Bb7sus4(b9) Em9(b13) Em9

B<sub>b</sub>

### Apêndice C - Partituras das 30 transcrições dos solos, *in Bb*<sup>151</sup>

1 Portal dos Anjos.....	350
2 Viagem Através de um Sonho .....	352
3 Amanhecendo .....	353
4 Los Angeles <sup>152</sup> .....	354
5 Variações sobre sorrisos de uma criança .....	355
6 Antílope .....	356
7 Trem Carioca .....	358
8 Oh Vó! .....	360
9 Dois Mosteiros.....	361
10 Dois Engenhos.....	362
11 Colheita do Trigo.....	363
12 Cello Romanceado .....	364
13 12 de Outubro .....	365
14 Solo Majestoso .....	366
15 São Domingos do Congado .....	367
18 Nova Granada.....	368
19 Batuque.....	369
20 Conversa Inicial.....	370
21 Uma Opinião .....	372
22 Barra Ponto .....	373
23 Uma Outra Opinião .....	375
24 Nova Lima Inglesa .....	376
25 Maracaju .....	377
26 Rua Genebra.....	378
27 Diminuto.....	379
28 Certas Nuances .....	380
29 Salve Rainha.....	381
30 Feliz o Coração.....	382

<sup>151</sup> Por razões idiomáticas as músicas *Intro* e *Canto da Montanha* não foram transpostas para *Bb*.

<sup>152</sup> Esta foi a única música realizada originalmente com a flauta *in G* e a incluí na lista das músicas transpostas. A versão para flauta *in C* encontra-se na página 316.

B<sub>b</sub>

# Portal dos Anjos

Nivaldo Ornelas

CD Portal dos Anjos - Faixa 4 - Improviso de Sax Tenor - aos 4'35"

1983

Emaj7 Cmaj7 Emaj7

5 Cmaj7 Emaj7

9 Cmaj7 Emaj7

13 Cmaj7 Emaj7

18 Cmaj7 Emaj7

22 Cmaj7 Emaj7

26 Cmaj7 Emaj7

## Portal dos Anjos - 2

30 Cmaj7 E maj7 Cmaj7

35 E maj7 Cmaj7 E maj7

41 Cmaj7 E maj7

45 Cmaj7 E maj7 Cmaj7

51 E maj7 Cmaj7 E maj7

57 Cmaj7 *Fade Out* E maj7

61 Cmaj7 E maj7

B<sub>b</sub>

# Viagem através de um sonho

CD à Tarde - Faixa 3 - Improviso Sax Tenor - aos 2'56"

Nivaldo Ornelas

1982

♩ = 78 F6 *simile*

4 E6

6 E6 *simile até o final*

9

12

15

19 Início do *Fade out*

22



# Amanhecendo

CD À Tarde - Faixa 4 - Improviso de Sax Tenor - aos 0'51"

Nivaldo Ornelas

1982

**Lento**  
*ad lib.*

Bm Em A 7(9)sus

E $\flat$ 7 $\flat$ 9(#11) Dmaj7(9) Gmaj7 Em7

C $\sharp$ <sup>o</sup> F $\sharp$ 7( $\flat$ 13) B<sup>10</sup> Bm B<sup>9</sup>(omit3) B(omit5)  
B sus (omit 3)

3 3 3 3 3 3 3 3

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of 'Lento ad lib.'. The first staff contains measures 1-4 with chords Bm, Em, and A 7(9)sus. The second staff contains measures 5-8 with chords E $\flat$ 7 $\flat$ 9(#11), Dmaj7(9), Gmaj7, and Em7. The third staff contains measures 9-12 with chords C $\sharp$ <sup>o</sup>, F $\sharp$ 7( $\flat$ 13), B<sup>10</sup>, Bm, B<sup>9</sup>(omit3), and B(omit5) (omit 3). The fourth staff contains measures 13-16 with a final triplet of notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014



# Los Angeles

CD À Tarde - Faixa 6 - Improviso de Flauta in G - aos 3'14"

Nivaldo Ornelas

1982

$\text{♩} = 122$

B7sus4 B

5 B7sus4 B

9 B7sus4 B

12 B7sus4

15 B B7sus4

19 B B7sus4

23 B B7sus4

27 B B7sus4

31 B B7sus4

35 B B7sus4 B

The musical score is written for a flute in G major, 4/4 time, with a tempo of 122 beats per minute. It consists of ten staves of music. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, often beamed together. Chord changes are indicated by letters above the staff: B7sus4 and B. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The piece ends with a final cadence on the tenth staff.



B<sub>b</sub>

# Variações Sobre Sorriso de uma criança

CD À Tarde - Faixa 4 - Improviso de Sax Soprano - aos 3'28"

Nivaldo Ornelas

1982

♩ = 106

E E E E E E E E

*Simile até o final*

9



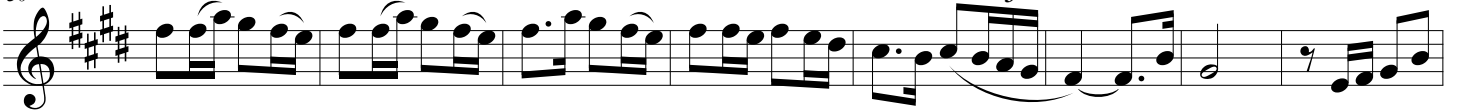
17



23



30



38



46



54

*ppp*

B<sub>b</sub>

# Antílope

CD Viagem Através de um Sonho

Nivaldo Ornelas

Faixa 4 - Improviso Sax Soprano - aos 3'30"

1983

♩ = 140

Bm7 F#m7 Gmaj7 A7

5 Bm7 F#m7 Gmaj7 A7 Bm7

10 F#m7 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

15 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

19 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

23 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

27 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

31 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

## Antilope - 2

35 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7 Gmaj7

40 A7 Bm7 F#m7 Gmaj7 A7

45 Bm7 F#m7 Gmaj7 A7

49 Bm7 F#m7 Gmaj7

52 A7 Bm7 F#m7

55 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7 *Início Fade out*

59 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7

63 Gmaj7 A7 Bm7 F#m7 Gmaj7

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 35-39) features a melodic line with chords Gmaj7, A7, Bm7, F#m7, and Gmaj7. The second staff (measures 40-44) continues with A7, Bm7, F#m7, Gmaj7, and A7. The third staff (measures 45-48) has Bm7, F#m7, Gmaj7, and A7. The fourth staff (measures 49-51) contains Bm7, F#m7, and Gmaj7. The fifth staff (measures 52-54) shows A7, Bm7, and F#m7. The sixth staff (measures 55-58) includes Gmaj7, A7, Bm7, and F#m7, with a 'Fade out' instruction starting at measure 55. The seventh staff (measures 59-62) has Gmaj7, A7, Bm7, and F#m7. The eighth staff (measures 63-66) concludes with Gmaj7, A7, Bm7, F#m7, and Gmaj7.

B<sub>b</sub>

## Trem Carioca

Nivaldo Ornelas

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 2 - Improviso de Sax Soprano

1983

♩ = 140

G F#7 Fmaj7 Em7 G

3

9 F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7 G

17 F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7

24 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7

32 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7

40 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7

46 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7 G

## Trem Carioca - 2

53 F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7

62 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7 G

69 F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7

76 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7

83 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7

90 Fmaj7 Em7 G F#7 Fmaj7 Em7 G F#7

98 Fmaj7 Em7 G *Fade out* F#7 Fmaj7 Em7





# Dois Mosteiros

Nivaldo Ornelas

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 4 - Improviso Sax Soprano - aos 1'36"

1983

♩ = 54

E B C# A

B E B C# A

B E B C# A

B E B C# A B

4

7

10

3 3

The musical score is written for soprano saxophone in the key of B major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 54. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. Chord symbols E, B, C#, and A are placed above the first four measures. The second staff starts at measure 4 and includes chord symbols B, E, B, C#, and A. The third staff starts at measure 7 and includes chord symbols B, E, B, C#, and A. The fourth staff starts at measure 10 and includes chord symbols B, E, B, C#, A, and B. There are two triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) in the fourth staff, one over measures 11 and 12, and another over measures 13 and 14. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014

B<sub>b</sub>

## Dois Engenhos

Nivaldo Ornelas

CD Viagem Através de um Sonho - Faixa 4 - Improviso Sax Soprano - aos 0'58"

1983

♩ = 130      F#      B

5      E      A      F#

10      B      E

15      A      F#      B

21      E      A      F#

27      B      E      A

32      F#



B $\flat$ 

# Colheita do Trigo

Nivaldo Ornelas

CD Colheita do Trigo - Faixa 1 – Improviso de Sax Tenor - aos 2'20"

1990

♩. = 76    B $\flat$ maj7    B $\flat$ maj7    *Simile*

5

9    C $\sharp$ 7sus4    C $\sharp$ 7sus4    *Simile*

14    B $\flat$ maj7

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014

B<sub>b</sub>

# Cello Romanceado

Nivaldo Ornelas

CD Colheita do Trigo - Faixa 7 – Improviso de Sax Soprano - aos 2'20"

1990

$\text{♩} = 108$

**4** **D maj7(#11)** *simile toda a música*

11

17

24

31

37

45

52



B<sub>b</sub>

## Solo Majestoso

CD Arredores - Faixa 3 improviso Sax Soprano aos 3'10"

Nivaldo Ornelas

1998

♩ = 86

B D#7(9)sus D#7(b9)

4 G#maj7 C#m7 F#7(9) B

7 D#7(9)sus D#7(b9) G#maj7 C#m7 F#7(9) B

10 D#7(9)sus D#7(b9) G#maj7 C#m7 F#7(9)

13 B D#7(9)sus D#7(b9)

16 G#maj7 C#m7 F#7(9) B D#7(9)sus D#7(b9)

Detailed description of the musical score: The score is for a solo in B-flat major, 4/4 time, with a tempo of 86. It consists of six staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth notes. The second staff begins at measure 4 with a quarter rest, followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff begins at measure 7 with a quarter rest, followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff begins at measure 10 with a quarter rest, followed by eighth notes. The fifth staff begins at measure 13 with a quarter rest, followed by eighth notes. The sixth staff begins at measure 16 with a quarter rest, followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. Chords are indicated above the staff: B, D#7(9)sus, D#7(b9), G#maj7, C#m7, F#7(9), and B.

B $\flat$ 

# São Domingos do Congado

CD Arredores - Faixa 9 – Improviso de Sax Tenor - aos 4'18"

Nivaldo Ornelas

1998

$\text{♩} = 102$  B $\flat$ maj7 A maj7

5 A $\flat$ maj7 G maj7 F 9sus F 7(9) B $\flat$ maj7

10 A maj7 A $\flat$ maj7

14 G maj7 F 9sus F 7(9) B $\flat$ maj7

18 A maj7 A $\flat$ maj7

22 G maj7 F 9sus F 7(9) B $\flat$ maj7

26 A maj7 A $\flat$ maj7

30 G maj7 F 9sus F 7(9) B $\flat$ maj7 A maj7

37 A $\flat$ maj7 G maj7 F 9sus F 7(9) B $\flat$ maj7

*(8va)* *(8va)*

B<sub>b</sub>

## Nova Granada

Nivaldo Ornelas

CD Ao Vivo Reciclagem - Faixa 7 - Improviso Sax Soprano - aos 2'42"

1999

♩ = 96

C#maj7 F#m7(9) B7(9)13 C#maj7  
 7 F#m7(9) B7(9)13 C#maj7 F#m7(9) B7(13)  
 13 E maj7 A m7 D7(9) E maj7  
 19 D#m7(9) G#7(13) C#maj7 F#m7(9) B7(9)13  
 25 C#maj7 F#m7(9) B7(9)13 C#maj7  
 31 F#m7(9) B7(13) E maj7 A m7  
 36 D7(9) E maj7 D#m7(9) G#7(13)

B<sub>b</sub>

# Batuque

CD ao Vivo - Faixa 10 - Flauta solo improvisado

Nivaldo Ornelas

♩ = 90

G

D7

a capella

1999

Musical score for Flute (Fl.) and Voice (Voz) in G major, D7, a capella. The score is in 3/4 time and consists of 41 measures. The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two sections: the first section (measures 1-34) is marked with a tempo of ♩ = 90, and the second section (measures 35-41) is marked with a tempo of ♩ = 146.

The score includes dynamic markings: *mp* (measures 1-8), *mf* (measures 9-13), *mp* (measures 14-18), and *mf* (measures 19-34). The score also includes performance instructions: "4 vezes" (4 times) above measure 9, "singing" above measure 10, and "Voz" above measure 11. The score is marked with double bar lines (//) at measures 14 and 19. The score includes first and second endings (1. and 2.) at measures 14-18 and 19-23. The score includes triplets (3) at measures 24-25 and 26-27. The score includes a fermata over measure 41.

The score is written for Flute (Fl.) and Voice (Voz). The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Voice part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes a QR code in the top left corner.



# Conversa Inicial

CD Viagem em Direção ao Oco do Toco - Faixa 1 - Sax Tenor

Nivaldo Ornelas / André Dequech

2005

*rubato*

Bb Baixo pedal em Sol

Teclado Sax

*mf*

Gm7(11)/D

Dm7(11)omit5/C

Dm7(11)omit 5

Dm7(11)omit 5

F#maj7(#11)omit 5

*mp mf f mf f mp*

G 7(9)sus

C9sus4

*mf*

F maj7(#11)

F 7(9)sus

F m7(11)/Ab

F m9(11)

*p*

Cbmaj7/Eb

G m11(b5)

F m7(9)/C

Cbsus4/Gb

Fbmaj7(#11)

Bbsus4

*mp<sup>3</sup> mf*

F 7(9)sus

F m7(9)

Csus4

C2

8va



## Conversa Inicial - 2

Fm(11)/Ab      omit 5      omit 5      omit 5      Cm7  
 Db<sup>6</sup>      Db<sup>6</sup>(#11)      Dbmaj7(9)

*p*      *mp*      *mf*

Fm7(9)      Bb<sup>7</sup> <sup>13</sup> (9)

*mp*      *p*

Bb      Bbm9/C      Bbmaj7(#11)      Gbmaj7(#11)      Dbmaj7(13)

*p*

Dbmaj7(9)      F7(9)sus      Bb7      Fm7      Bbsus<sup>7</sup>      G9sus

Sax      Teclado

*f*      *ff*      *mf*

Bbmaj7(#11)

Teclado

*mp*

Bb(#11)      omit 5      Dm7(11)      Eb<sup>6</sup>      Db<sup>6</sup>      Cm7(11)      Cm7(11) <sup>13</sup> Sax      G7(9)sus      G9sus

Am7(11)

Teclado

*p*      *mp* < > *p*      *mf*      *p*      *f*      *p*      *ppp*

B<sub>b</sub>

# Uma Opinião

CD Viagem em direção Ao Oco do Toco - Faixa 2

Nivaldo Ornelas

Solo de Sax Tenor a capella

2005

*rubato*

The musical score is written for a tenor saxophone in B-flat major. It consists of five staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and includes two triplet markings. The second staff features a long slur over a complex melodic line. The third staff continues with another triplet and a slur. The fourth staff shows a dynamic range from *p* to *mp*, with a *8va* marking above a dotted line. The fifth staff starts with *mf*, includes a triplet, and ends with a *mp* dynamic and a *rit.* marking. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014

B<sub>b</sub>

# Barra Ponto

Nivaldo Ornelas / André Dequech

CD Viagem em direção ao Oco do Toco - Faixa 4 - Improviso de Sax Soprano - aos 0'10" 1983

♩ = 104

7

14

21

27

32

38

44

51

56

Barra Ponto - 2

61

68

74

81

88

93

99

107

115

Teclado

Sax

Csus

B<sub>b</sub>

# Uma Outra Opinião

CD Viagem ao interior do Oco do Toco -Faixa 9

Nivaldo Ornelas

Solo de Sax Soprano *a capella*

2005

Lento *rubato*

Musical score for Saxophone Solo, titled "Uma Outra Opinião". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It begins with a tempo marking of "Lento rubato" and a dynamic marking of "mp". The piece features several triplet patterns and slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 10, 13, 16, 19, and 23 indicated. The piece concludes with a double bar line and a final dynamic marking of "mf".

B<sub>b</sub>

# Nova Lima Inglesa

CD Fogo e Ouro - Improviso Sax Soprano - aos 3'00"

Nivaldo Ornelas

2009

♩ = 98 C#m7

5 D#m7

9 C#m7

12

Transcrição: David Ganc - 12/2014

B<sub>b</sub>

# Maracaju

CD Fogo e Ouro - Faixa 3 - Improviso Sax Soprano - aos 1'40"

Nivaldo Ornelas

2009

♩ = 94

F# C7(#11) D#m7 G#7 C#7(9)sus

A 7(9)sus A 7(9) Dmaj7(#5) F# C7(#11)

D#m7 G#m7 C#7(9)sus A 7(9)sus A 7 Dmaj7(#5)

A m7 D7(9) G#m7 C#7(9) F#maj7 G<sup>∅</sup> C7(b13)

Fmaj7 A#maj7 E<sup>∅</sup> A 7(b13) Dmaj7(#5)

C7(b9)sus F#7(9)#11 Fmaj7 Am7 G#m7 C#7sus C7 F#maj7 G<sup>∅</sup> C7

Fmaj7(#5) E<sup>∅</sup> A 7 Dmaj7(#5) G#<sup>∅</sup> C7(b9)

F# C#7(9)sus F# C#7(9)sus

Transcrição: David Ganc - 12/2014

B $\flat$ 

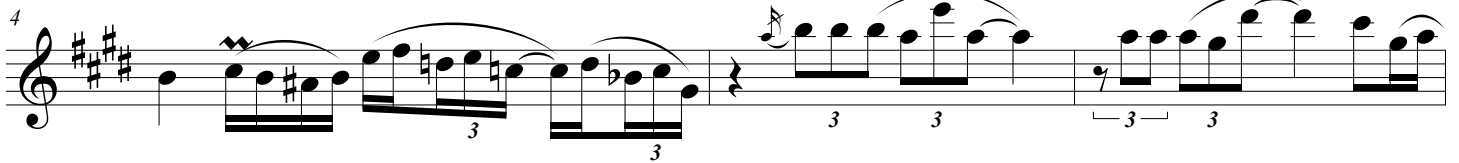
## Rua Genebra

CD Fogo e Ouro - Faixa 5 – Improviso de Sax Tenor - aos 2'04"

Nivaldo Ornelas

2009

♩ = 76    A maj7    D 7(9)    G#m7    C#7(b9)    F#m7    B 7(9)sus

E maj7    B $\flat$ 7(#11)    A maj7    D 7(9)    G#m7    C#7(b9)

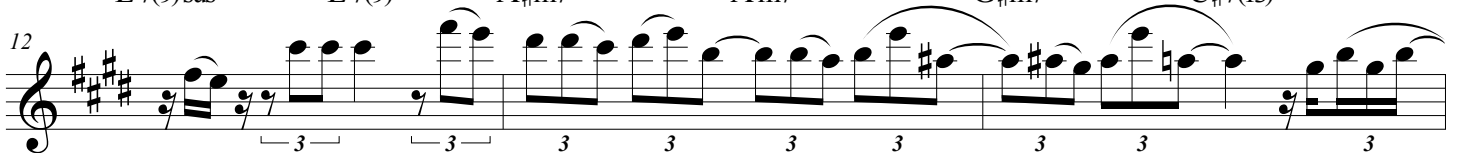
F#m7    B 7(9)sus    E 7(9)sus    E 7(9)    A#m7    D#7(b9)



A m7    C#7(13)    C#7(b13)    F#m7    B 7(9)sus



E 7(9)sus    E 7(9)    A#m7    A m7    G#m7    C#7(13) - b13

F#m7    B 7sus    E maj7    B $\flat$ 7(#11)



B<sub>b</sub>

# Diminuto

Helvius Vilela

2009

CD Fogo e Ouro - Faixa 9 - Improviso Sax Soprano- aos 1'30"

$\text{♩} = 88$

Bm7 E7(9)

5 Em7 A7 Dmaj7

9 C#<sup>∅</sup> F#7 Bm7

13 G#<sup>∅</sup> G<sup>∅</sup>

17 B7(b13) E7(9) E7(9) Em7

22 A7 Dmaj7 Am7 D7 Gmaj7 Gm6

27 F#m7 B7 E7(9) A7 Dmaj7

Transcrição: David Ganc - 12/2014

B $\flat$ 

# Certas Nuances

CD Jazz Mineiro - Faixa 2 - Improviso de Sax Tenor aos 3'13"

Nivaldo Ornelas

2012

$\text{♩} = 78$

Dm7(add11) Dm7 Gm7 C7 Fmaj7

B $\flat$ maj7 E7(#9) A7(b9) Dm(maj7) Gm7 Cm7

F7sus F7 B $\flat$ m7 Eb7 B $\flat$ m7 Eb7 B $\flat$ m7

Transcrição: David Ganc - 12/2014

B<sub>b</sub>

# Salve Rainha

Nivaldo Ornelas

2012

CD Jazz Mineiro Orquestra - Faixa 10 – Improviso de Sax Soprano - aos 4'39"

♩ = 84      C#      G#7(9)sus      *Simile*

4      E      B7(9)sus

11      *Simile*

Transcrição: David Ganc – Dezembro / 2014

B $\flat$ 

# Feliz o Coração

Improviso de Sax Soprano  
LP Cidade Coração - Faixa 7 - aos 1'42"

Egberto Gismonti

1983

Rubato

6

11 *rit.* Eb7/Ab Ab Ab/C C#(9)

16 Emaj7 Ab9 Fm7

21 G<sup>6</sup> Ebm6/G C6/G

26 Em Em/D Bm9 Bm7/A D/C# Dm/C# C7sus4(b9) F#m9(b13) F#m9

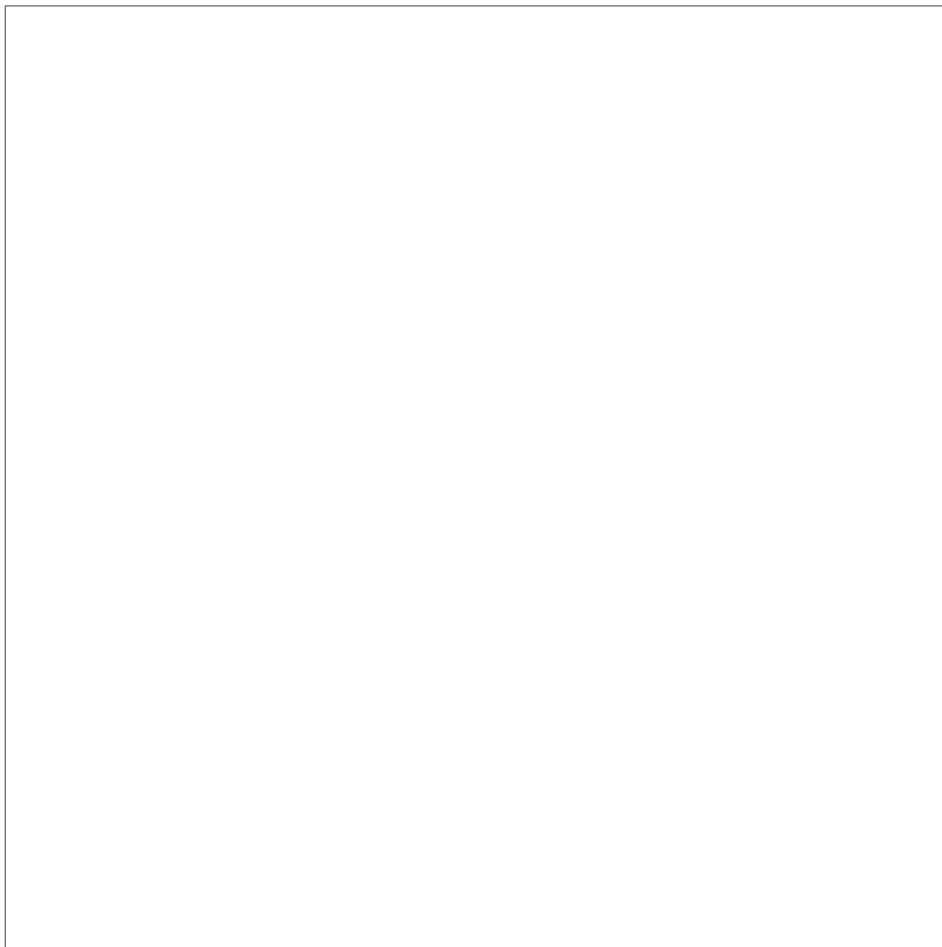
## **Apêndice D**

***CD Noturno - David Ganc interpreta a música  
de câmara de Nivaldo Ornelas***



## **Apêndice E**

**CD com as 6 versões do *Noturno para flauta e piano*,  
áudio das entrevistas, áudios dos 6 solos realizados  
na experiência feita com os 3 solistas**



## **Apêndice F**

**Programa do Recital de Defesa do Produto Artístico.**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA



## **Defesa de Tese de Doutorado**

Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas

**David Ganc**

Sexta-feira, 12 de Maio de 2017 às 14:00 Hs  
Sala Villa-Lobos  
Av. Pasteur 436, fundos - Urca - RJ



14:00 Hs Defesa do produto artistico

David Ganc flauta e saxofone alto  
Maria Teresa Madeira piano

Programa

*Noturno para flauta e piano em dois movimentos*  
(Dedicada ao flautista David Ganc)

*Suite Brasil / Holanda em 6 movimentos*

*3 Fortaleza de São Luis*

*4 Cana do Reino*

*5 Arraial do Bom Jesus*

*6 Recife, oh Linda!*

Composições de Nivaldo Ornelas

Recital apresentado como requisito parcial para a conclusão do Doutorado em Música -  
Práticas Interpretativas.

14:30 Hs Defesa da Tese

Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas

Banca examinadora

Prof. Doutor Marco Túlio de Paula Pinto (Orientador) UNIRIO  
Prof. Doutor Fabio Adour da Camara (Coorientador) UFRJ  
Prof. Doutor José Alberto Salgado e Silva UNIRIO  
Prof. Doutor Eduardo Lakschevitz UNIRIO  
Profa. Doutora Andrea Ernest Dias OSN/UFF  
Prof. Doutor Bernardo Vescovi Fabris UFOP

SUPLENTE:

Prof. Doutor Sergio Azra Barrenechea UNIRIO  
Prof. Doutor Pedro Sousa Bittencourt UFRJ