

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Saulo Rodrigo Poletto

**Interculturalidade Sonora: Explorando Percepções Estéticas em  
Arranjos de Músicas Brasileiras**

Porto Alegre  
2018

Saulo Rodrigo Poletto

**Interculturalidade Sonora: Explorando Percepções Estéticas em  
Arranjos de Músicas Brasileiras**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos

Porto Alegre

2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Poletto, Saulo Rodrigo  
Interculturalidade Sonora: Explorando Percepções  
Estéticas em Arranjos de Músicas Brasileiras / Saulo  
Rodrigo Poletto. -- 2018.  
181 f.  
Orientador: Fernando Lewis de Mattos.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2018.

1. Arranjos Musicais. 2. Música Popular. 3.  
Música Instrumental. 4. Banda de Concerto. 5. Canção  
Popular Brasileira. I. Mattos, Fernando Lewis de,  
orient. II. Título.

*Dedico esse trabalho à minha filha Beatriz, o  
pequeno fruto que sustenta a minha leveza.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço singularmente ao meu orientador professor Doutor Fernando Lewis de Mattos, por quem tenho grande estima, e que, com uma invejável capacidade e disposição me orientou, me incentivando sempre e multiplicando substancialmente meus saberes a cada encontro.

Agradeço aos professores do Departamento de Música da UFRGS que, com muito empenho e dedicação, abriram as portas desse curso de música popular. Aos professores Dr. Celso Loureiro Chaves, pela sensibilidade e competência em compartilhar seu conhecimento, professora Dra. Luciana Prass, pelo incansável trabalho em defesa do curso; professor Dr. Dimitri Cervo, pelo brilhantismo na transmissão de saberes em suas aulas de teoria e percepção musical; professor Jean Presser, sagaz observador dentro das salas de aula, além de um extraordinário músico; professor Júlio “Chumbinho” Herrlein, pela competência e dedicação ao ensino de harmonia e improvisação; professora Dra. Isabel Nogueira, por sempre mostrar espelhos aos seus alunos, e à professora Dra. Marília Stein, pelo acolhedor e reconfortante humor de sempre.

Agradeço muito especialmente ao professor Dr. Eloi Fristch, que durante dois anos do curso me acolheu como bolsista na participação de pesquisas sobre música e tecnologia, atravessando comigo, pacientemente, com grande companheirismo e compreensão, as diversas transformações que ocorreram em minha vida ao longo desse período. Chego aqui com a certeza de ter cultivado uma amizade duradoura.

Agradeço ao ilustre maestro Sepé Tiarajú Teixeira, um parceiro, amigo e professor, que foi um grande divisor de águas no meu caminho, sempre me incentivando a seguir adiante e apostando incondicionalmente na minha musicalidade.

Ao professor Dr. Raimundo Rajobac e professora Dra. Caroline Abreu, por aceitarem participar da banca examinadora desse trabalho, e em especial, pela paciência e abertura cedida aos meus questionamentos ao longo de todo o curso.

Pela estrutura afetiva e apoio, agradeço minha família, que sabiamente me ensinou sempre a levantar e continuar em frente, em especial minha avó e bisavó maternas, que nos acolheu em um momento delicado de minha vida. Também agradeço à família de minha companheira, que nos dá um suporte inexprimível em todos os momentos.

À minha mãe Carla Rosana Freitas, que sempre olhou com orgulho para minhas conquistas, incentivando incondicionalmente os meus passos, e que nunca mediu esforços nos dar o suporte necessário para continuar.

Ao meu pai, José Carlos Poletto, por ter sempre me estimulado a estudar, me ensinado os primeiros acordes no violão, e por me ensinar valores éticos e morais que contribuem consideravelmente no meu caminho.

Ao meu irmão Diego Poletto, companheiro de música, de palco, de aventuras, de xadrez, pela parceria na vida e pelo suporte que me dá. Sei que sempre terei esse porto seguro em minha vida. Meu irmão Vinícius Poletto, pela amizade e serenidade de sempre, e pelos sempre sensatos conselhos e observações. Ao meu irmão Matheus Poletto, por me mostrar sempre muito de mim e por tudo que me ensina, e ao meu irmão e compadre Arthur Poletto, pela garra, força e verticalidade surpreendente que demonstra. Um homem que muito tem a me ensinar, ainda.

Por dar sentido a tudo e permitir que a música, o amor e o respeito preencham a nossa casa, todos os dias, agradeço imensamente à minha companheira Ana Fittel, que me estimulou a realizar esse curso de graduação, e que pacientemente me apoiou durante essa jornada, da mesma maneira carinhosa que sempre caminha ao meu lado. Agradeço também pela Beatriz, a nossa filha maravilhosa que preenche as nossas vidas e renova minha coragem para seguir adiante. Todo o esforço está justificado.

Por fim, agradeço aos meus colegas de curso, que muito me ensinaram ao longo desses anos, aos colegas de estrada que enriquecem minha experiência artística, ao meu amigo e sócio Wagner Freitas, que tem sido um parceiro singular, assumindo compreensivelmente as minhas atividades no serviço durante a minha ausência para a realização desse trabalho, e a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização do mesmo.

“Dimidium facti qui coepit habet: sapere aude!”

*Quintus Horatius Flaccus*

## RESUMO

Este projeto de graduação é composto por um caderno de arranjos musicais, com os arquivos digitais de áudio e o memorial descritivo sobre a elaboração dos mesmos, concebidos para grupos musicais de formações distintas, tais como *Big Bands*, bandas de concerto, orquestras e alguns grupos mais peculiares, de acordo com a intenção do arranjo. Proponho, a partir desses, explorar algumas características encontradas no âmbito da música popular brasileira, evidenciando aspectos musicais identitários e diálogos culturais tais como ritmo, harmonias e texturas sonoras. Os arranjos foram escritos para diferentes contextos e a maior parte são canções populares brasileiras, escritas para serem executadas somente por instrumentos. Escrevi também um arranjo de uma composição instrumental, que originalmente é escrita para violão solo.

Palavras-chave: Música Popular, Canção Popular Brasileira, Música Instrumental, Arranjo, Big Band, Banda de Concerto.



## LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - INTRODUÇÃO MAMBEMBE/LAMENTOS .....	16
FIGURA 2 - TROMBONES.....	17
FIGURA 3 - CLAVE DE RUMBA.....	18
FIGURA 4 - DESLOCAMENTO RÍTMICO.....	18
FIGURA 5 - POLIRRITMIA.....	20
FIGURA 6 - CLAVE DE SON.....	20
FIGURA 7 - PADRÃO RÍTMICO DE CASCARA .....	22
FIGURA 8 - PULSO ARTIFICIAL .....	23
FIGURA 9 - RITMOS VARIADOS .....	24
FIGURA 10 - TEXTURA CORDAS .....	26
FIGURA 11 - TRANSPARÊNCIA DE TEXTURAS .....	27
FIGURA 12 - CONTRAMELODIA.....	28
FIGURA 13 - SOLO FLUGELHORN .....	29
FIGURA 14 - TRÍTONO .....	31
FIGURA 15 - BAIÃO .....	31
FIGURA 16 - FRASE BASEADA EM INTERVALO.....	32
FIGURA 17 - SEQUÊNCIA DE INTERVALOS .....	33
FIGURA 18 - GRAUS CONJUNTOS .....	33
FIGURA 19 - RETRÓGRADO .....	34
FIGURA 20 - SOLOS .....	34
FIGURA 21 - TROMBONES COM ROTOR.....	35
FIGURA 22 - ESPELHO .....	35
FIGURA 23 - SENSÍVEL NO BAIXO .....	36
FIGURA 24 - FRASE BATERIA .....	37
FIGURA 25 - ACOMPANHAMENTO RÍTMICO .....	39
FIGURA 26 - MUDANÇA DE PADRÃO RÍTMICO .....	40
FIGURA 27 - SÉRIE DODECAFÔNICA .....	41
FIGURA 28 - DISTRIBUIÇÃO DA SÉRIE .....	42
FIGURA 29 - MATERIAL RETOMADO .....	42
FIGURA 30 - CITAÇÕES .....	43
FIGURA 31 - TEXTURA SAXOFONE.....	43
FIGURA 32 - ACORDE ALTERADO .....	44
FIGURA 33 - ESTRUTURA COMUM DE ACORDE .....	47
FIGURA 34 - INDICAÇÕES TEXTUAIS .....	47
FIGURA 35 - INDICAÇÕES TEXTUAIS .....	48
FIGURA 36 - CÉLULA TAMBORIM .....	48
FIGURA 37 - TELA DE TRATAMENTO DO ÁUDIO COM FILTROS.....	50
FIGURA 38 - PROCESSO DE AUTOMAÇÃO DE INTENSIDADE DO SOM.....	50
FIGURA 39 - DEFASAGEM RÍTMICA. ....	51

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CONSIDERAÇÕES PESSOAIS .....	13
1. A ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS .....	15
1.1. MAMBEMBE E LAMENTOS .....	16
1.2. BEATRIZ.....	25
1.3. BAIÃO DE LACAN .....	30
1.4. CECÍLIA, CHORO BANDIDO, EU TE AMO E LUIZA .....	38
1.5. CATAVENTO E GIRASSOL .....	45
2. EXTRAÇÃO DOS ÁUDIOS.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	52
REFERÊNCIAS.....	54
ANEXOS .....	56

## INTRODUÇÃO

Desde muito cedo tive contato com música. Meu pai e alguns tios já tocavam instrumentos em festas de família, e minha avó paterna havia invadido muitas casas como cantora na era de ouro do rádio. Meu interesse por música, talvez uma forma de reavivar os acordes de violão que meu pai tocava para mim e meus irmãos dormirem, começa perto dos meus 12 anos de idade. Ainda me lembro de ter encontrado os restos do violão que ficou em casa após a separação de meus pais.

Foi com a ajuda de um tio que morava conosco (e que não entendia nada de música), que consegui esticar uma linha de *nylon* ao longo do braço do violão, tensionada por um elástico preso na mão do instrumento. As tarraxas do instrumento não existiam mais. Minhas primeiras notas começaram a soar então a partir desse instrumento. Conforme meu interesse foi crescendo, consegui adquirir o violão de um vizinho. Este, sim, com todas as cordas, embora essas fossem de aço e apresentassem uma distância enorme do braço do instrumento, o que dificulta bastante a execução por exigir maior força muscular.

Iniciei meus estudos com esse instrumento. Quando completei 13 anos, meu pai, aviador, providenciou passaportes e visto para me levar para conhecer a Disney. Convenci-o a trocar a viagem por uma guitarra e uma caixa de som.

Meu primeiro professor de música, Paulo Ricardo, me ensinou a ler partituras e muito me incentivou a estudar violão clássico, em oposição ao estudo da guitarra, que era o instrumento que eu havia escolhido, pois a essa altura já era o guitarrista solo da banda em que eu participava com colegas de colégio, a qual já estava programando a primeira gravação de áudio com músicas próprias.

Foi nessa época que tive meu primeiro contato com palco, projetos, estúdio, gravações, alegrias e frustrações naturais de alguém que se propõe a seguir uma carreira artística. Em algum momento dessa trajetória, saímos à procura de instrumentistas de sopro para compor um naipe de metais em nossa banda. Foi nesse momento que tive o primeiro contato com bandas de concerto e instrumentos de sopro. Procurando aqueles instrumentistas, conheci

o maestro Sepé Tiarajú Teixeira, contramestre da Banda Municipal de Porto Alegre, e que estava atuando como regente da banda de concertos que visitei. Observando o meu interesse por música, o maestro logo me convidou para participar da sua banda. Passei a estudar com ele esse universo de expressões musicais de bandas sinfônicas, dinâmicas, articulações, interpretações e demais elementos musicais.

Participando de diversos concursos de bandas percebi como fui afortunado de estar próximo de alguém tão respeitado no meio, em virtude de sua competência profissional. Como guitarrista e violonista da orquestra, recebia invariavelmente, talvez até como forma de incentivo de um mestre, as grades completas dos arranjos para dali extrair a harmonia e elaborar a parte da guitarra e do violão. Na mesma época, perto dos 16 anos de idade, já havia conseguido meu primeiro emprego, que subsidiou minhas aulas de harmonia e improvisação com atual professor da UFRGS Júlio Herrlein.

Durante um workshop organizado pelo maestro Sepé Tiarajú, que contou com a presença dos ilustres músicos e professores como Paulo Dorfman, Jorginho do Trompete, Luizinho Santos, Zé Montenegro e João Carlos Charão, foi onde pela primeira vez me apresentei como contrabaixista de uma banda. Ao final de três dias de atividades de aulas, os professores se reuniram para fazer uma apresentação e, como é habitual nos círculos de música popular, os músicos decidiram os temas e tonalidades em cima do palco, na hora da apresentação. Como não havia baixista, aceitei o convite do professor Paulo Dorfman e do maestro Sepé para participar da apresentação. O áudio da apresentação foi registrado pelo técnico de áudio Sandro Frederico (Sasandro), fundador do Instituto Gaúcho de Áudio Profissional (IGAP).

Assumi a posição de baixista a partir de então, dada a maior necessidade desse instrumento dentro de uma orquestra. Na mesma época passei a estudar os outros instrumentos, como saxofones, clarinetes, flautas, trompete e trombone, com a intenção de dominar as técnicas para facilitar a escrita de arranjos. Meu interesse por escrever arranjos para bandas vem crescendo desde então, o que me levou a cursar o Bacharelado em Música Popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, focado na exploração dos conhecimentos disponíveis na academia.

Como resultado dessa experiência, acabei construindo arranjos que

mesclam as técnicas de música de câmara e de orquestras, onde temos a escrita precisa dos instrumentos em combinação com indicações e sugestões que permitem maior liberdade ao músico para improvisar aspectos do arranjo no momento da execução.

## CONSIDERAÇÕES PESSOAIS

A identificação de inúmeros diálogos entre diferentes culturas, com a incorporação, apropriação e, paralelamente, a cessão de costumes e características musicais de artistas nacionais – mesmo que essas características também sejam, inevitavelmente, resultado de intercâmbios e adaptações culturais – serão úteis no sentido de incorporar elementos característicos dessas fusões e poderão produzir modificações em relação à experiência e o fazer musical no país.

Ian Guest, compositor, arranjador e professor de música destaca:

Em um arranjo, ação conjunta de melodia-harmonia-ritmo, as tarefas variadas são distribuídas entre os timbres produzidos por instrumentos de todo tipo de emissão; daí resultam novas e compostas sonoridades. Com o apoio das técnicas, as ideias harmônicas são refletidas nos contracantos e blocos melódicos, as ideias rítmicas realçadas pelas convenções e ataques conjuntos ou alternados dos naipes. É gratificante notar que as combinações melódicas, conduzidas no leito rítmico-harmônico, irão culminar, afinal, no arranjo como um todo, profusão de texturas, efeitos e acabamentos, a partir do embrião da composição.  
(GUEST, 1996).

Em busca de novas maneiras de tratar composições, o arranjador é também uma espécie de “recompositor”, que, ao elaborar os arranjos sempre apresenta “algum grau de recomposição<sup>1</sup>” (BOYD, 1994). Ainda, em uma definição mais abrangente, afirma que arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original<sup>2</sup>” (BOYD, 1994).

Somados à minha experiência, trajetória musical e profissional como artista, com o tempo percebi as necessidades pessoais que surgiam como ouvinte de algumas composições. Por se tratar de um entendimento e percepção pessoal, passei a me dedicar ao aprendizado e aos poucos fui me arriscando a conceber arranjos da forma que agradasse à minha percepção.

Embora muitos arranjadores e escritores sugiram fortemente a questão: “para quem o arranjo está sendo elaborado?” Uma parte do meu eu artístico,

---

<sup>1</sup> “[...] some degree of recomposition[...].”

<sup>2</sup> “[...] mean either the transference of a composition from one medium to another [...]”

que é naturalmente reflexo da parte transgressora da minha personalidade, acaba por responder a essa questão primeiramente com a resposta: para mim. Essa maneira de pensar traz, de certa forma, a liberdade que me impulsiona no universo do fazer arte.

Assim, a elaboração dos arranjos produzidos para esse trabalho de conclusão de curso segue essa linha de pensamento.

Cabe ressaltar também que, como ponto de convergência entre as necessidades pessoais e o aprendizado ao longo do curso, temos aqui o diálogo entre as significações semânticas e resultados das experiências estéticas de cada músico, entrecruzando as fronteiras dos entendimentos pessoais e assim possibilitando a construção de um mosaico semiótico musical, onde os limites e conceitos de cada intérprete acabam sendo desconstruídos para dar espaço a uma nova experiência estética, a depender da formação dos executantes dos arranjos, seu público, a situação em que se encontram e a maneira que o regente conduz sua orquestra.

## 1. A ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS

Para a realização do Projeto de Graduação em Música Popular, elaborei arranjos das seguintes obras:

- *Mambembe*, compositor: Chico Buarque de Holanda; disco: *Quando o Carnaval Chegar* (1972), intérprete: Chico Buarque de Holanda.
- *Lamentos*, compositor: Pixinguinha; disco: *Lamentos/Amigo do povo* (1928), intérprete: Pixinguinha.
- *Catavento e Girassol*, compositor: Guinga/Aldir Blanc; disco: *Delírio Carioca* (1993), intérprete: Guinga.
- *Baião de Lacan*, compositor: Guinga; disco: *Delírio Carioca* (1993), intérprete: Leila Pinheiro.
- *Beatriz*, compositor: Edu Lobo/Chico Buarque; disco: *O Grande Circo Místico* (1983), intérprete: Milton Nascimento.
- *Cecília*, compositor: Luiz Cláudio Ramos/Chico Buarque; disco: *As Cidades* (1998), intérprete: Chico Buarque.
- *Eu Te Amo*, compositor: Antônio Carlos Jobim/Chico Buarque; disco: *Vida* (1980), intérprete: Chico Buarque e Telma Costa.
- *Luiza*, compositor: Antônio Carlos Jobim; disco: *Edu & Tom* (1981), intérprete: Edu Lobo.
- *Choro Bandido*, compositor: Edu Lobo/Chico Buarque; disco: *O Corsário do Rei* (1985), intérprete: Edu Lobo/Chico Buarque.

Essas obras foram distribuídas em cinco diferentes arranjos, onde as semelhanças e aproximações entre algumas delas servem de referência para os agrupamentos que foram elaborados.

- *Mambembe e Lamentos*;
- *Catavento e Girassol*;
- *Baião de Lacan*;
- *Beatriz*;



- *Cecília, Choro Bandido, Eu Te Amo e Luiza.*

A seguir será discutido o processo de realização de cada arranjo.

### 1.1. MAMBEMBE E LAMENTOS

O arranjo das músicas *Mambembe*, de Chico Buarque, e *Lamentos* de Pixinguinha, foram incorporados em um só arranjo em razão de elementos musicais presentes nas duas obras serem percebidos por mim como tendo aproximações e semelhanças, sugerindo assim a fusão das duas obras em um arranjo, onde pude explorar essas similaridades ao tentar inserir elementos característicos de uma composição dentro de elementos de outra. Nesse sentido, já no início do arranjo podemos encontrar frases características das duas músicas. Enquanto os clarinetes e a flautas executam as frases da introdução da versão gravada de *Mambembe*, os saxofones iniciam com a primeira frase da música *Lamentos*, sugerindo assim que o que será executado é ainda incerto, pois imagino que essa expectativa dependerá mais da vontade do ouvinte do que dos elementos encontrados na introdução do arranjo.

Figura 1 - Introdução Mambembe/Lamentos

Ainda na introdução, a seção rítmica, reforçada pelos trombones,

executa a harmonia de forma rítmica pontuada, já dando indícios de características de ritmos brasileiros, como samba, choro, maxixe, dentre outros.

A bateria executa um *ostinato*, em formato de clave<sup>3</sup>, comumente encontrada em ritmos latino-americanos, mas que aqui é construído por um processo similar ao de uma composição original, buscando atingir um objetivo estético pessoal. Temos um grupo de duas colcheias, repetidas três vezes em dois compassos, executadas com bumbo, hi-hat e caixa, que se deslocam dentro de tempos diferentes, criando um padrão rítmico que se seguirá até o final da introdução. Cabe destacar que a bateria é o único instrumento que se mantém constante até o final da introdução, o que de alguma maneira mantém o pulso do andamento.

Figura 2 - Trombones

The image shows a musical score for Trombones. It consists of two staves of music in 2/4 time. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *mp*. A red box highlights the first two measures of the bottom staff, which are labeled "TROMBONES, BAIXO E BATERIA".

As claves também são variações rítmicas que preenchem sempre dois compassos, quando escritas de maneira convencional:

<sup>3</sup> Padrão rítmico, executado por instrumentos de percussão em geral, que serve como referência para as sobreposições rítmicas características de músicas de origem africana encontradas nas Américas.

Figura 3 - Clave de rumba



No compasso 9 da introdução, temos um deslocamento da frase executada pelos clarinetes e flauta, reforçado ritmicamente pelos saxofones, enquanto os trompetes atacam acordes e aos poucos vão se “apresentando” ao ouvinte através de notas pontuadas. Já no compasso 13 - dando continuidade a essa apresentação de instrumentos, frases e deslocamentos rítmicos - enquanto o grupo clarinete+flauta segue executando a frase com deslocamento da posição métrica, os saxofones executam a mesma frase no tempo forte. No mesmo compasso, os trompetes executam o motivo da primeira frase da parte B da música Lamentos, reforçando a intenção de deixar evidente que ainda estamos apresentando os elementos que serão encontrados ao longo do arranjo.

Figura 4 - Deslocamento rítmico

Flute

Clarinet in B $\flat$

Alto Sax

Tenor Sax

COMPASSO 3

REFORÇO RÍTMICO

FRASE ORIGINAL

DESLOCAMENTO

Essa gama de entrecruzamentos melódicos e rítmicos instrumentais, culminam no ataque de todos instrumentos na última semicolcheia do compasso 15, quebrando a quadratura harmônica da introdução. Ao suprimir o compasso referente ao acorde que prepararia para a entrada do tema que será

exposto em seguida. Embora haja essa supressão, o acorde de preparação (Lá dominante), é executado nesse último ataque da introdução, reduzindo um compasso inteiro a uma única semicolcheia, antecipada no compasso anterior, na forma da síncope habitual de ritmos tradicionais como o samba.

Na parte “A”, que inicia no compasso 16, coloquei uma textura harmônica a quatro vozes, executada entre trombones e saxofones tenor, já fazendo uso de um pulso rítmico artificial, um recurso bastante utilizado por percussionistas em geral, onde um padrão rítmico induz o ouvinte a perceber o ritmo diferentemente do original. Nesse caos, é usada a figura de semínima pontuada, iniciando no tempo fraco do primeiro compasso, e seguindo assim até completar a quadratura harmônica de quatro compassos, onde são executados os acordes de D, F, Bb e A7, que são os mesmos acordes da introdução. Foi escolhido o movimento contrário para estabelecer uma relação contrapontística entre as vozes, iniciando em uníssono e finalizando o trecho em uma abertura maior da distribuição das vozes (fig. 5).

A bateria e o baixo iniciam no compasso 19, realizando um contracanto rítmico-melódico, enquanto a voz superior do saxofone tenor finaliza a textura que vinha executando, já dando início a uma contramelodia ativa.

No compasso 24 coloquei uma convenção entre metais e baixo, que na verdade é só um reforço da frase que o baixo vem realizando. No c. 28 madeiras e metais realizam uma textura, sustentando passivamente a harmonia. A levada da bateria executa uma variação da clave de son (fig. 6), reforçando a intenção de explorar os elementos que dialogam com o fazer musical da nossa cultura.

Figura 5 – Polirritmia

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The instruments listed are Flute, Trombone (Bb), Saxophone (Bb), Saxophone (Bb), Trombone (Bb), and Double Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). A section labeled 'A' is marked at the beginning. The saxophone and double bass parts are circled in red, indicating a polirhythmic texture where these instruments play a slower, sustained melody while other instruments play faster rhythmic patterns. Dynamics markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

A repetição da parte “A”, no compasso 37, relembra o fraseado rítmico da introdução e, no c. 45, uma contramelodia passiva com saxofones e trombones, esvazia um pouco a massa sonora do arranjo, finalmente dando destaque para a melodia que está sendo executada pelo clarinete.

Figura 6 - Clave de son

The image shows a musical score titled "CLAVE DE SON". The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The top part of the score shows a rhythmic pattern: a quarter note, followed by two eighth notes, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom part of the score shows a piano accompaniment with red arrows pointing to specific notes, indicating a clave de son rhythm.

A ponte entre a repetição da parte “A” e a variação que se seguirá da mesma parte é uma variação da introdução, explorando ainda mais os

elementos rítmicos e as variações de claves latinas. Para complementar, escrevi uma contramelodia ativa para saxofones e trompetes, que acabaram por ocupar um lugar de maior destaque frente aos elementos que estão sendo executados. Essa contramelodia acabou assumindo um papel central nessa ponte, o que aconteceu sem intenção prévia, durante a elaboração do arranjo, pois a escrevi pela necessidade que senti de preencher um espaço vazio nessa parte do arranjo. É importante destacar a importância da pausa da metade do primeiro tempo no compasso 64, que esvazia totalmente o arranjo, e que parece ao mesmo tempo dar movimento ao ritmo que está sendo executado.

No compasso 68 escrevi uma variação dos quatro primeiros compassos da melodia e, em seguida, abre-se espaço para um improviso de sax alto, enquanto os trombones realizam uma contramelodia característica da gravação mencionada de Mambembe. Durante o improviso, no c. 76, inicia-se um ritmo harmônico baseado no acompanhamento das gravações originais da música Lamentos, mais uma vez misturando os elementos das duas composições.

No c. 90 inicia a ponte entre as duas composições, e aqui escrevi uma variação entre a primeira ponte e a introdução, sugerindo que o final da introdução serviria para iniciar qualquer uma das duas melodias principais das composições do arranjo. Essa ponte então acaba exatamente como a introdução.

No c. 123 é utilizada a técnica de harmonização em bloco, técnica estudada ao longo das aulas de harmonia do curso, e ao retomar a melodia de Lamentos, a seção rítmica e metais executam um *ostinato* escrito em uma métrica de três tempos, que se repetirá a cada três compassos, fortalecendo as polirritmias no acompanhamento da melodia. Além disso, temos na percussão a execução de uma clave de cascara (fig. 7).

Figura 7 - Padrão rítmico de cascara

**Padrão cascara**

A composição permite que na parte B possamos explorar o deslocamento rítmico da melodia, que executa uma frase de 6 semicolcheias em um compasso binário simples, repetida 3 vezes sem pausas. Aproveitando esse deslocamento de acento, criei dois pulsos artificiais no acompanhamento. Um deles executado no registro grave, uma contramelodia que descende cromaticamente usando a figura de uma semínima pontuada. O outro pulso é executado pela bateria, que executa uma levada sobre um pulso de colcheia pontuada durante os oito compassos em que a melodia executa as frases deslocadas (fig. 9).

Figura 8 - Pulso artificial

The image displays a musical score for a jazz ensemble, starting at measure 129. The instruments listed are Tenor Sax, Trumpet in Bb, Trombone, Guitar, Piano (Staff 15 and 16), Electric Bass, Drum Set, and Percussion. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score features a 'Pulso artificial' (artificial pulse) in the percussion part, highlighted with a green oval. Red ovals highlight specific rhythmic patterns in the Trumpet, Trombone, and Piano parts. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is used throughout the score.

Ao final, quando retorna novamente a apresentação da parte A de Lamentos, os instrumentos da sessão do acompanhamento realizam uma rememoração do material usado até então, com flautas e clarinetes executando uma contramelodia passiva, sustentando a harmonia; os metais executando a polirritmia já apresentada no c. 129 (fig. 8) e a sessão rítmica executando o acompanhamento apresentado ainda em Mambembe, no c. 76. A partir do c. 196, os 11 compassos finais são executados em ritmo de frevo, com alteração do andamento baseada no pulso de tercinas de semínima do andamento original, de 94 bpm para 141 bpm.



Figura 9 - Ritmos variados

Métis reforçam no ritornelo o movimento do baixo Piano

134

134

134

134

134

134

## 1.2. BEATRIZ

Iniciei o arranjo pela melodia, escrevendo ela inteira no saxofone soprano, seguida da escrita cifrada dos acordes. A tonalidade foi escolhida para caber dentro da tessitura do sax soprano. Escrevi a parte do piano, com acordes de 6, 7, 8 vozes, a serem distribuídos ao longo dos instrumentos do arranjo. Na parte B escrevi o violão como acompanhamento e reforço da melodia em alguns trechos. A partir desse esboço, a distribuição das vozes principais e arpejos que se encontram nessas pautas começaram a ser distribuídos ao longo das vozes/instrumentos que compõem o arranjo.

O processo de escrita desse arranjo, embora o mesmo pareça pouco movimentado, no sentido das vozes que se encontram no arranjo, foi um processo bastante complexo, onde por diversas vezes precisei reelaborar o que já havia escrito, pois o que em um primeiro momento soava bem para mim, em outro momento já não atendia às minhas expectativas. Essa percepção pessoal pode fazer sentido quando associarmos nossa percepção ao momento subjetivo em que estamos tornando o diálogo entre o emocional e o perceptível algo bastante evidente no campo das artes.

Por fim, o que no plano de arranjo era para ser algo muito maior, do ponto de vista de quantidade de elementos, acabou por se tornar cada vez mais esvaziado, por conta do que a minha percepção dizia a respeito da composição.

Uma análise posterior do que veio a ser o arranjo final evidenciou a priorização dos timbres e coloridos característicos de cada naipe de instrumentos, por exemplo, onde a seção de cordas participa mais ativamente, poucos são os outros instrumentos que se fazem presentes, respeitando a textura característica daquele naipe. Esse movimento ocorre em quase todo o arranjo, com exceção dos compassos finais, onde o clímax do arranjo exige que todos toquem juntos.

Figura 10 - Textura cordas

The image displays a musical score for strings, consisting of multiple staves. The score is annotated with several elements:

- Melodia:** A red label with a curved arrow pointing to a melodic line in the upper staves.
- Poucos Instrumentos:** A green label with an arrow pointing to a specific section of the score, which is circled in green.
- TEXTURA CORDAS:** A red label with a downward-pointing arrow, indicating the string texture section below.

The string texture section, highlighted by a red box, shows four staves with complex, overlapping melodic and harmonic lines, characteristic of a rich string texture.

Figura 11 - Transparência de texturas

The musical score is organized into three main sections, each highlighted with a colored box to illustrate texture transparency:

- Red Box (Woodwinds):** Labeled "Clarinetes e flautas". It contains a period of "Silêncio" (silence). Dynamics include *mp* and *pp*.
- Green Box (Saxophones):** Labeled "Saxofones". It features a "Melodia" line. Dynamics include *pp* and *ppp*.
- Yellow Box (Brass and Strings):** Labeled "Metais" and "Cordas". It contains a period of "Silêncio" (silence). Dynamics include *ppp*.

A contramelodia que acontece no naipe de madeiras, na última repetição da parte A (fig. 12), surgiu na etapa de pós-produção do arranjo, o que exigiu mais uma atualização do mesmo. Esse processo deixa claro que o exercício de elaborar um arranjo é também semelhante ao de elaborar uma composição, onde o artista criador, que está em constante transformação, necessita que a sua obra também esteja em mudança constante, a fim de acompanhar a individualidade do autor.

Figura 12 - Contramelodia

A parte B do arranjo é completamente intimista, chegando ao anticlímax quando escutamos apenas o violão e o flugelhorn executando o trecho da música (fig. 13). Esse é o único momento que ouvimos o som do flugelhorn.

O resultado final, embora distante do plano inicial, atendeu as expectativas sobre o que eu esperava escutar, ainda que os instrumentos executem poucas notas, essa quase ausência de sons entendo que seja um convite para o ouvinte a preencher a obra, para participar dela com aquilo que ele tem a oferecer em termos de envolvimento com o todo, borrando a fronteira entre o ouvinte passivo e o artista executor, preenchendo o arranjo com o momento que se encontram, ouvinte e intérprete.

Figura 13 - Solo Flugelhorn

The image displays a musical score for a solo Flugelhorn performance. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- B. Cl. 1
- B. Cl. 2
- S. Sax.
- A. Sax.
- T. Sax. 1
- T. Sax. 2
- Flghn. (Flugelhorn)
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Vln. I
- II
- Violão (Viola)
- Piano

The Flugelhorn part is the central focus, featuring a melodic line with a red box highlighting the solo section. The other instruments are mostly silent, with some piano accompaniment visible at the bottom of the score. The score is marked with a measure number '39' at the beginning of the Flugelhorn part.

### 1.3. BAIÃO DE LACAN

A escolha dessa música é justificada pela admiração que tenho pelas obras do Guinga e pelo estilo de música, um baião para violão e voz.

Adaptei o arranjo para uma orquestra de sopros, com flautim, flauta, clarinete, saxofone alto, saxofone tenor, trompete, trombone e sessão rítmica com bateria, baixo elétrico, guitarra e piano.

O arranjo original, extraído do livro de arranjos para violão *A música de Guinga* (CABRAL, 2003), apresenta a música sem repetições de parte ou estrutura formal, ficando assim o arranjo que elaborei distribuído e agrupado em partes de acordo com o aquilo que achei interessante, e que merecia maior evidência.

Os motivos iniciais do arranjo, que criam uma textura para a entrada dos instrumentos aos poucos, é construído sobre um intervalo de trítono (intervalo de três tons de distância entre uma nota e outra), e o primeiro acorde executado pelos metais indicam os intervalos característicos da escala Lídio b7, ou Lídio-Mixolídio, ou ainda popularmente conhecida como escala nordestina. A escala tem como principal característica os intervalos de 7ª menor e 4ª aumentada, resultando em duas tríades maiores que comumente são sobrepostas em composições populares do nordeste do Brasil (fig. 14).

Durante a introdução os instrumentos apresentam variações de diversos motivos da composição e também de composições populares, como é o caso do *Baião*, de Luiz Gonzaga, conhecido popularmente como o “Rei do Baião” no Brasil (fig. 15).

Como a maioria dos motivos utilizam poucos saltos intervalares, escrevi já na introdução uma variação antagônica, no sentido de distância intervalar, aproximando o material melódico do material de fundo na introdução, ou seja, da textura que vem sendo executada pelos instrumentos da sessão rítmica. Para isso, usei um padrão intervalar de quintas e quartas, que começa a ser usado já no c. 13, no final do motivo apresentado pelo naipe de madeiras (fig. 16).

Figura 14 - Trítono

TRÍTONO

INTERVALOS DE TÔNICA, 7ª MENOR E 4ª AUMENTADA

Figura 15 - Baião

## C. 16 - VARIAÇÃO MOTIVO 1

## C. 24 - VARIAÇÃO RESPOSTA DO MOTIVO 1



Figura 16 - Frase baseada em intervalo

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are labeled 'Saxofone Alto' and the bottom two are labeled 'Saxofone Tenor'. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. A red oval highlights a specific interval-based phrase in the final measure of the piece, which is marked with a '0' in a square at the beginning of the first staff.

Esse material para construção de motivos é explorado ao longo da introdução, aparecendo novamente nos c. 20 e c. 27, contrastando com os motivos em graus conjuntos que aparecem em outros instrumentos.

No c. 32, faço uso de técnicas de variação como o retrógrado e a inversão, ou espelhamento, para construção do motivo que o saxofone tenor executa. No caso desse momento do arranjo, primeiro escrevi a inversão do motivo, usando como nota pivô, ou referência para inversão a nota C#. A inversão consiste em executar o motivo da última para a primeira nota. No caso do arranjo, como a última nota da frase forma um intervalo de 4ª justa com a nota pivô, o motivo invertido transposto inicia com o intervalo de 5ª justa. Após essa inversão e transposição, apliquei o retrógrado, que consiste em repetir os intervalos da frase em ordem inversa.

Figura 17 - Sequência de intervalos

Sequência intervalar

5ªa | 5ªd | 4ªa | 4ªJ | 5ªJ | 5ªJ | 4ªJ | 4ªJ | 5ªJ | 5ªd | 4ªJ

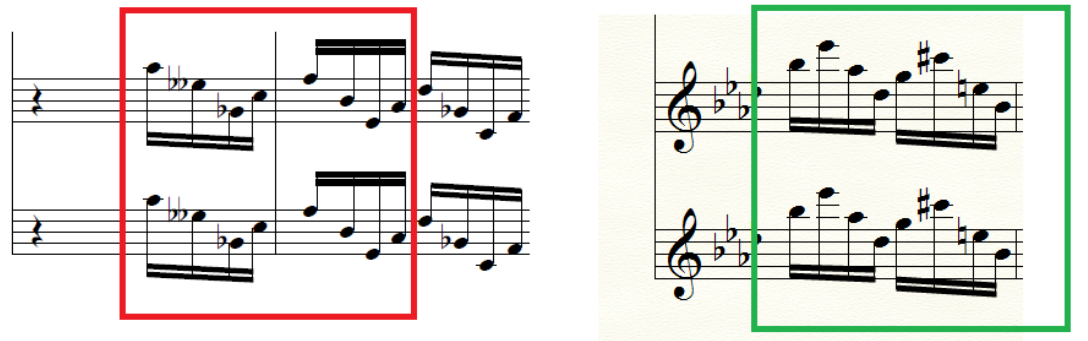
Figura 18 - Graus conjuntos

GRAUS CONJUNTOS

SALTOS

Figura 19 - Retrógrado

FRASE ORIGINAL



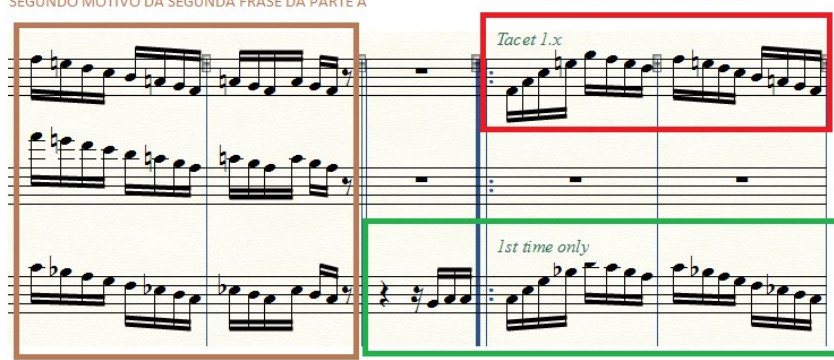
RETRÓGRADO DA INVERSÃO TRANSPOSTA, DESLOCADO PARA TEMPO FORTE

A introdução é interrompida pela execução do segundo motivo da segunda frase da parte A, dando início à apresentação da parte A por instrumentos solistas. Nesse caso, procurei aproximar o idioma do arranjo das práticas da arte do Repente, ou *cantoria*, prática de improviso cantado muito popular no nordeste brasileiro, onde dois “cantadores” se desafiam improvisando versos alternados com a viola caipira, ou pandeiro, dependendo do gênero do repente.

Figura 20 - Solos

SEGUNDO MOTIVO DA SEGUNDA FRASE DA PARTE A

TOCA SOMENTE NA REPETIÇÃO



*Tacet 1.ª*

*1st time only*

PRIMEIRO SOLISTA

A importância de conhecer na prática os instrumentos facilita bastante o trabalho do arranjador. Embora existam limitações técnicas no trombone, pude escrever um movimento que é possível de ser executado mais facilmente em instrumentos com rotor. No c. 48, as quiálteras executadas na velocidade que

se pede podem ser tocadas mais facilmente graças a esse recurso.

Figura 21 - Trombones com rotor



Seguindo com as ideias de variação motívica, apliquei o princípio de inversão em outro contexto. No caso do trecho que vai do c. 65 ao c. 75, apliquei a técnica de inversão exatamente como um espelho, porém respeitando a ordem de leitura dos compassos, da esquerda para a direita.

No trecho entre os c. 76 e c. 80, a variação ocorre através de um espelho semelhante ao olho humano, que imprime na retina a última imagem refletida. Aqui a última nota executada no meio do trecho assume o lugar das primeiras na repetição rítmica que acontece.

Figura 22 - Espelho



O acorde que prepara a próxima parte da música é apresentado somente pela tônica, executada pelo contrabaixo, em tempo fraco. Esse movimento reforça o que venho colocando nas observações sobre arranjos e estética. Fica, para mim, claro que é um acorde dominante, com tensões que se repelem, embora esteja sendo executada uma única nota do acorde para

sustentação da melodia que segue.

Figura 23 - Sensível no baixo

The image shows a musical score for bass guitar. It consists of four staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. A note on the second line (G4) is circled in orange and labeled 'TÔNICA'. The second and third staves are empty bass clef staves. The fourth staff is a bass clef staff with a bass line. A note on the second line (G2) is circled in red and labeled 'SENSÍVEL PREPARA PARA TÔNICA'. There are also some 'x' marks above the bass line, indicating fretted notes.

Entre os c. 102 e c. 142 (fig. 24), escrevi um espaço para improviso de bateria e percussão, mais uma vez reforçando o conceito de desafio dos repentistas. Após a reapresentação do arranjo, ao final do improviso de bateria e percussão, uso uma expansão dos compassos finais, abrindo espaço para uma última expressão, do baterista ou percussionista, a depender de quem durante o arranjo venceu o desafio do improviso.

Procurei ao escrever esse arranjo, além de estimular o estudo do músico instrumentista, através do uso de técnicas aprimoradas de execução, tornar o fazer musical algo prazeroso no sentido de se tornar leve, divertido, tanto para o músico quanto para o público, que é parte integrante da situação de performance.

Figura 24 - Frase bateria

*♩*

The image shows a musical score with five staves. The top four staves are for melodic instruments, likely strings or woodwinds, and the bottom staff is for the drum set. A red rectangular box highlights a specific section of the music, labeled 'Frase bateria'. This section contains a complex rhythmic pattern for the drum set, featuring several triplet figures. The first triplet is marked with a '3' above it. The second triplet is marked with a '3' below it. The third triplet is marked with a '3' above it. The fourth triplet is marked with a '3' below it. The drum set part also includes various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The melodic staves show corresponding musical notation, including chords and melodic lines. The tempo marking *♩* is located at the top left of the score.

#### 1.4. CECÍLIA, CHORO BANDIDO, EU TE AMO E LUIZA

Esse arranjo acabou maior do que o esperado, uma vez que o plano do arranjo previa somente uma obra que entrecruzasse os elementos das diferentes canções do mesmo. Porém, assim que iniciei o arranjo, tive necessidade de apresentar os temas com mais clareza.

A primeira música, *Cecília*, é o tema que abre o arranjo já na introdução, com flautas e violinos executando uma pequena variação do motivo do refrão nos três primeiros compassos. Essa citação logo é interrompida pelo piano e oboé, que executam juntos o motivo da introdução de *Luiza*, dando continuidade à apresentação dos materiais que serão explorados ao longo do arranjo. O c. 7, após a suspensão da orquestra, já inicia com a execução do motivo do início de *Choro Bandido*, porém a exposição dura apenas um compasso e meio e em seguida, aproveitando o movimento da frase, com um movimento mais rápido dos instrumentos, a textura muda completamente, trocando aquele ambiente mais leve por um *ostinato* das cordas, enquanto o oboé e a viola apresentam uma variação de *Trem de Ferro*, material que será usado ao longo do arranjo para realizar as mudanças de texturas. O c. 20 inicia novamente com a lembrança da introdução de *Choro Bandido*, material que já foi apresentado em c. 7, mas que aqui serve somente para manter a ideia de diálogo entre as composições.

*Cecília* inicia no c. 24, com solo de oboé. A orquestra realiza um movimento em c. 27 para dar a sensação de grandeza, associando o arranjo à letra da canção, que nesse trecho tem o texto “grandes orquestras”. Em seguida, aos poucos, essa textura mais pesada vai diminuindo até ceder espaço para a entrada do violão, piano, baixo e bateria, que seguem fazendo o acompanhamento para o solo de oboé. Para manter a variedade, o saxofone alto assume o solo na entrada do refrão.

No c. 66, escrevi uma orquestração do refrão que foi apresentado, com destaque para flautas e violinos. No c. 70, ainda sob a sequência harmônica de *Cecília*, o oboé e clarinetes executam o segundo motivo de *Luiza*, seguido do motivo que antecede a resolução no acorde homônimo da tonalidade da mesma. Esse movimento ascendente culmina na continuação da frase em

movimento descendente, agora baseada na frase da introdução de *Eu Te Amo*. Todo esse movimento acontece acompanhado pela textura de *Cecília*.

Essa mistura de coloridos e materiais foi o primeiro pensamento que tive ao escolher essas canções para compor um único arranjo. É fácil para eu percebê-las e imagina-las interagindo em uma composição. Costumo imaginar esses arranjos quase que por completos antes de coloca-los no papel. Por ter essa facilidade de abstração, muitas vezes acabo perdendo muito material que só a memória não dá conta de guardar.

Seguindo essa linha técnica, escrevi no c. 74-75 o material do final de *Cecília*, embora antecipado se considerarmos a sequência harmônica original da canção.

Novamente escrevo outra variação de *Trem de Ferro*, tentando sugerir que iremos mudar a canção. No c. 92, quando inicia a melodia de *Choro Bandido*, a surpresa fica por conta da sessão rítmica, que induz o ouvinte a pensar que o andamento acelerou. Essa indução fica por conta do *cowbell*, que executa uma tercina de semínima. A sessão rítmica inteira executa o acompanhamento em quiálteras, aproximando a levada de levadas afro-brasileiras e também com figuras do ritmo de bolero.

Figura 25 - Acompanhamento ritmico

The image displays musical notation for a rhythmic accompaniment. It consists of two staves. The top staff shows a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket). The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with multiple triplet patterns. Two specific triplet patterns in the bottom staff are circled in orange. The text "Ritmo acompanhamento" is written in red above the bottom staff, and "Típico de Bolero" is written in orange below it.



Para demonstrar essa indução rítmica, nos c. 106-107, a sessão rítmica passa a executar colcheias junto com os instrumentos solistas, causando uma sensação de desaceleração do andamento. Essa variação ocorre no c. 112 e, a partir desse ponto, a variação rítmica passa para instrumentos de contramelodia, que executam um movimento ascendente no pulso de colcheia pontuada.

Figura 26 - Mudança de padrão rítmico

PADRÃO COLCHEIA PONTUADA

MUDANÇA DE PADRÃO

No c. 126, escrevi uma variação de muitos elementos de *Eu Te Amo*, poderia classificar como uma transfiguração da obra. Em um compasso de 5/8, sobre um acorde de Cm, homônimo da tonalidade da canção, os instrumentos executam trechos de frases e motivos sem ordem, sequência ou mesmo definição de início, meio ou fim. Utilizando técnicas como pontilhismo, variação por redução, aumento e inversão, a orquestra lembra por diversas vezes o movimento da melodia da canção original. Escrevi dessa forma para também dialogar com o sentimento que o texto passa, que conta a história de alguém que não sabe como partir, ou deixar o seu amor, pois todo o seu ser já se confundiu com o outro. Esse entendimento me levou a buscar essa textura, onde as frases iniciam, mas não chegam em lugar nenhum, iniciam em uníssono mas se perdem antes de finalizar, ou ainda tocam as mesmas notas mas não no mesmo ritmo e, por vezes, alguns ataques nos tentam dar ânimo

para realinhar as coisas, mas tudo volta a ficar confuso. No c. 157 escrevi uma série, ou seja, uma frase onde as 12 notas da escala cromática são executadas sem repetição. Assim que o saxofone apresenta essa série, outro saxofone realiza o retrógrado da série, e outros saxofones realizam variações da mesma série.

Figura 27 - Série dodecafônica

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'SÉRIE' and contains a sequence of 12 notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The bottom staff is labeled 'RETRÓGRADO DA SÉRIE' and contains the reverse sequence: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Tudo permanece muito confuso ainda. No c. 173, a orquestra inteira, com exceção das cordas, ataca duas semicolcheias e o ataque é filtrado pelo violoncelo, que parece sair de dentro daquela massa sonora. Posso dizer que daquela confusão que estava acontecendo saiu o resultado que era de se esperar, algo grave, sério, como o som de um instrumento grave.

O violoncelo agora executa um solo, dando início ao trecho de *Luiza*. Após a suspensão do acorde de dominante, a música inicia com dois compassos de baixo e bateria, um *jazz* em 7/4, e, até o c. 190, o trecho do arranjo é executado somente com guitarra, piano, baixo e bateria. No c. 191 o trombone começa a somar a textura, seguido pelas flautas e saxofones. Em c. 194, os trombones realizam um contraponto em movimento contrário à melodia.

Para encerrar o arranjo, a textura muda outra vez com bastante ênfase. Ocorre mudança de andamento, tonalidade e compasso. A tonalidade passa para o homônimo do relativo do tom inicial (A – C), enquanto o andamento e o compasso voltam para o do início do arranjo. Nesse final, procurei realizar uma síntese de tudo o que foi explorado. A base para construção da sequência

harmônica é a melodia que o violino está executando, que por sua vez, é a série que os saxofones executaram no c. 157.

Figura 28 - Distribuição da série

SÉRIE ORIGINAL



SÉRIE DISTRIBUÍDA NO VIOLINO




ÚLTIMAS DUAS NOTAS




Os trombones executam o movimento de *Cecília*, seguido do oboé que executa um motivo de choro bandido.

Figura 29 - Material retomado

TROMBONE - CECÍLIA



OBOÉ - CHORO BANDIDO



Na sequência escrevi as flautas fazendo um cromatismo característico

de *Eu Te Amo*, seguido do material que foi usado para preparar a textura de *Trem de Ferro*.

Figura 30 - Citações

The musical score for Figure 30 consists of three staves. The top two staves are labeled 'FLAUTA - EU TE AMO' (Flute - Eu Te Amo) and 'TREM DE FERRO' (Trem de Ferro). The bottom staff is labeled 'OBOE - CHORO BANDIDO' (Oboe - Choro Bandido). The flute and oboe parts are highlighted with orange boxes, and the flute part is also highlighted with a green box. The score shows a sequence of notes with accidentals (flats and sharps) and a triplet of eighth notes in the flute part.

Em seguida, o sax alto executa as duas últimas notas da série, realizando um movimento que lembra o que estava sendo usado na textura de *Eu Te Amo*.

Figura 31 - Textura saxofone

The musical score for Figure 31 shows a saxophone part. The top staff is labeled 'SAXOFONE - TEXTURA EU TE AMO' (Saxophone - Textura Eu Te Amo). The score features a sequence of notes with accidentals (sharps and flats) and a triplet of eighth notes. The saxophone part is highlighted with a green oval. The bottom staff shows a whole rest.

Por fim, o acorde final, sem a quinta. Durante metade do compasso sem

a quinta no acorde, é possível imaginar que ela não faz falta ao ouvinte, porém, é quando outros instrumentos entram com uma abemolação esse quinto grau é que se percebe que ainda faltava algo no acorde. Percebo um ar de suspensão quando uso essa quinta diminuta, ou quarta aumentada, em acorde maior. Mesmo uma resolução pode soar uma suspensão nesse caso.

Figura 32 - Acorde alterado

5º GRAU ADIADO

The musical score consists of five staves in 6/4 time. The first two staves are circled. The first staff shows a whole note with a flat (b) on the fifth line, which then resolves to a natural note on the fifth line. The second staff shows a whole note with a flat (b) on the fourth line, which then resolves to a natural note on the fourth line. The third, fourth, and fifth staves show whole notes on the fifth line, fourth line, and fifth line respectively, each with a dynamic marking of *subito p* and a hairpin indicating a sudden decrease in volume. The time signature 6/4 is indicated at the beginning of each staff.

## 1.5. CATAVENTO E GIRASSOL

O arranjo dessa canção foi construído para atender o objetivo das aulas de Prática Musical coletiva, do quinto semestre do curso de bacharelado em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS.).

Construí o plano de arranjo e esboço inicial especificamente para a formação instrumental do grupo:

*Voz feminina* – Ariane Wink;

*Violão náilon* – Rodrigo Bittelbrunn;

*Guitarra 1* – Diogo Brochmann;

*Guitarra 2* – Hermes Fontana;

*Piano* – Mariane Kerber;

*Baixo* – Saulo Poletto;

*Bateria* – Carlos Josué de Oliveira;

*Percussão* - Andressa Ferreira.

A música foi sugestão do professor Júlio Herrlein, que ministrava a disciplina. O arranjo foi elaborado em casa e levado para contribuição do grupo, que acabou construindo as convenções e as peculiaridades que ouvimos na gravação e não estão escritas na partitura.

A prática do universo popular e a facilidade que muitos músicos desse meio têm em executar as músicas com pouca ou quase nenhuma informação explícita é sempre um terreno enormemente fértil, e surpreendente, pois dessa “improvisação” surgem materiais musicais de forma tão natural e espontânea que parece ser o caminho mais eficiente quando se busca um arranjo para alguma música.

Como exercício de prática de arranjar, escrevi a grade do arranjo conforme segue anexo nesse trabalho, com as anotações em cada parte de cada músico para execução do arranjo. O acompanhamento do baixo, das guitarras e piano em alguns momentos são somente indicados pelas cifras. As levadas de bateria também. O violão está escrito mais precisamente por necessidade do arranjo.

A introdução, após uma convenção que é uma variação do refrão da música, inicia somente com o tamborim tocando sozinho durante 4 compassos,

enquanto o som dos outros instrumentos vai decaindo. Em seguida o violão inicia fazendo um movimento característico da milonga, ritmo tradicional do Sul do Brasil, usando a técnica de harmônicos artificiais. No c. 11 entra a voz, e no c. 14 o baixo e a guitarra 2 iniciam uma contramelodia ativa que segue até o c. 18, que é quando as guitarras começam a trabalhar em conjunto, e o baixo passa a reforçar o piano, dividindo o grupo em três pequenos grupos: baixo e piano, guitarras e percussão. No c. 23 todos passam a tocar juntos uma convenção que servirá de preparação para a entrada da bateria e da levada de samba.

No c. 27, inicia a bateria com levada de samba, e as guitarras e o baixo passam a tocar somente com base nas cifras dos acordes.

Para dar variedade ao arranjo, na terceira repetição da parte A, compasso 47, o pandeiro passa a substituir o tamborim, variando o timbre do grupo. No c. 83, escrevi uma intervenção da banda, executando uma frase em bloco, a 5 vezes, em outra tonalidade. A quinta voz é escrita como opcional, pois devido a limitação de instrumentos, somente o pianista poderia executá-la com a mão esquerda, dificultando bastante a execução. Nesse trecho procurei variar bastante a música, mas também me preocupei em manter algum material que mantivesse a relação com a composição. A sequência harmônica, e a levada de samba, ficaram com esse papel, mesmo com o centro tonal variando bastante. O final da intervenção da banda é uma convenção onde executo três acordes, que tem entre eles a mesma estrutura de vozes distribuída entre os instrumentos, e onde somente o baixo revela quais acordes são.

O c. 119 retoma a textura do início do arranjo, com o violão, o piano e as guitarras reforçando a ideia de *milonga*. Os instrumentos vão crescendo aos poucos a no c. 135 o arranjo é esvaziado, ficando só violão e voz por 8 compassos, e aos poucos vai entrando novamente a banda. Vale destacar a facilidade de atingir um objetivo com poucas instruções mais uma vez. Bastou escrever “clima” na pauta e saiu tudo como esperado.

Figura 33 - Estrutura comum de acorde

MESMA ESTRUTURA

BAIXO

Sequencia: Ebmaj7 - Abmaj7(b5) - Am7(11)

Figura 34 - Indicações textuais

143 Volta banda com clima

'Cê tem um jeit - to ver -

Cm6 G

143

143 Clima

143 Tamborim



Assim o arranjo segue com mais anotações aos músicos.

Figura 35 - Indicações textuais

135

Cmaj7

Violão e voz só

C/B> C/B>

Quebrando tudo

O final do arranjo, lembrando o início, o tamborim toca a mesma célula antes do ataque do acorde final.

Figura 36 - Célula tamborim

Calma...

## 2. EXTRAÇÃO DOS ÁUDIOS

Os arranjos de *Mambembe + Lamentos*, *Beatriz* e *Baião de Laca*, foram extraídos da partitura através de Vst's, ou seja, amostras de sons reais organizados por um programa de computador para executar a partitura. O programa usado para escrever os arranjos foi o Finale 2014, e os Vst's usados foram as bibliotecas de fábrica do software Kontakt 5, Session Horn Pro, Lucia Guitar e Grand Piano. Após a conversão para áudio de cada instrumento do arranjo, usei a DAW (Digital Audio Workstation) Reaper para mixar os instrumentos.

Esse processo de mixagem e masterização foi similar ao de uma gravação em estúdio, com algumas vantagens e algumas desvantagens. No caso do áudio extraído, antes de converter a parte em arquivo de áudio eu pude fazer um tratamento prévio sobre a sonoridade que estava buscando. Muitos procedimentos para tratar áudio são executados na hora da mixagem, porém, o software de amostragem permite que você manipule o som com bastante liberdade, emulando alguns equipamentos de estúdio tais como microfones, caixas de som e hardwares de processamento. As principais desvantagens ficam por conta das dinâmicas, sendo um trabalho muito maior elaborá-las através da automação do arquivo de áudio.

Para tentar aumentar a organicidade da qualidade da amostra de áudio dos arranjos, utilizei alguns recursos como um pequeno grau de desafinação em instrumentos do mesmo naipe, pequenas defasagens em ataques e algumas imprecisões na execução métrica das frases e articulações, tal como é natural do ser humano.

Figura 37 - Tela de tratamento do áudio com filtros.

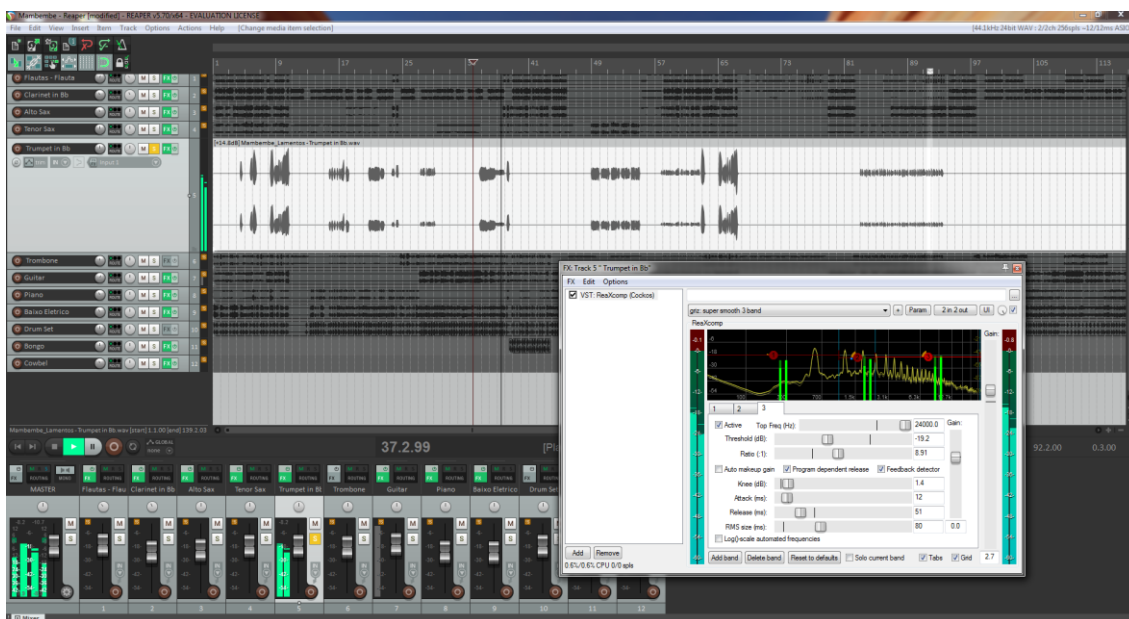


Figura 38 - Processo de automação de intensidade do som.

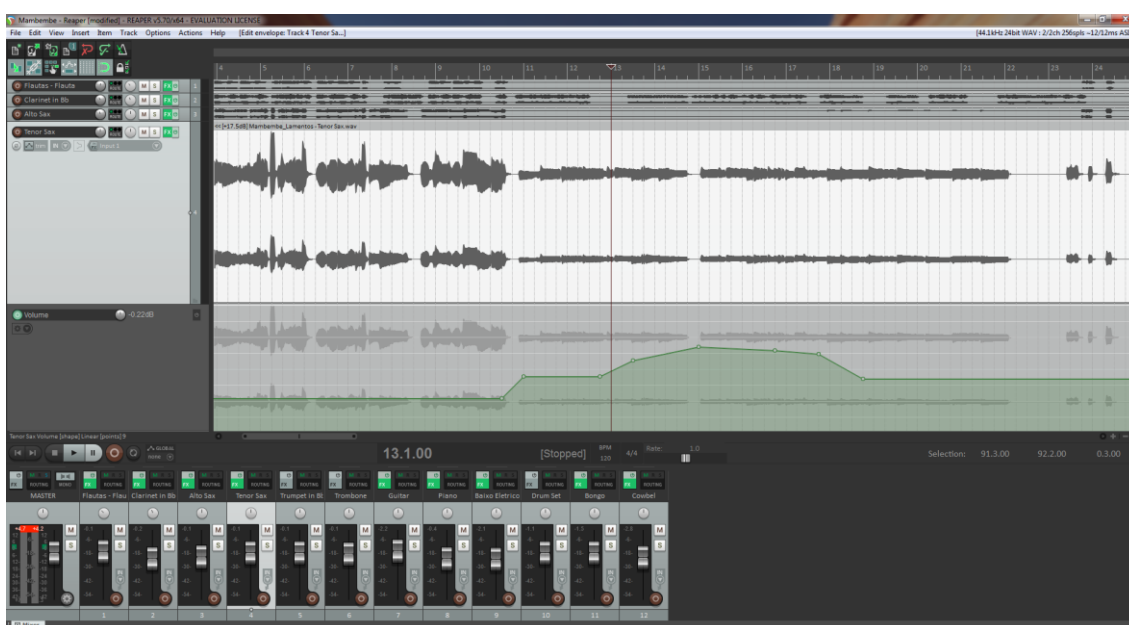
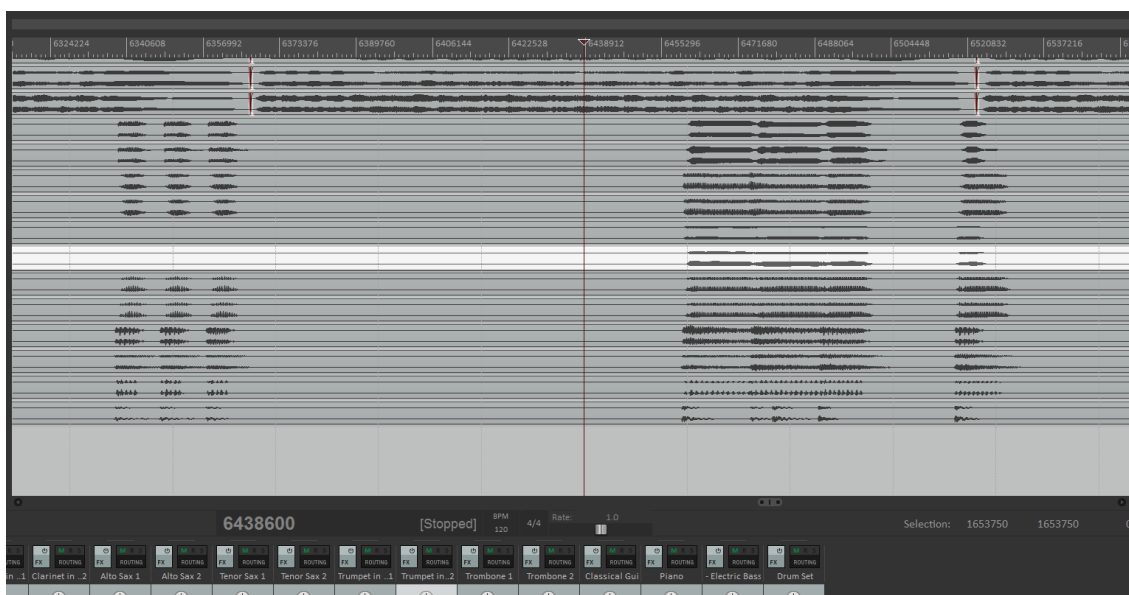


Figura 39 - Defasagem ritmica.



O processo de extração do áudio do arranjo de Cecília – Choro Bandido – Eu te Amo e Luiza foi realizado em uma única etapa, a partir do software de partituras. No caso desse arranjo, por falta de recurso computacional, não pude realizar o mesmo procedimento de extração de cada instrumento. Converti a partitura em um único arquivo de áudio estéreo, limitando os recursos para tratamento adequado do arranjo.

O arranjo de Catavento e Girassol é uma gravação ao vivo no estúdio Soma, em Porto Alegre, onde foram realizadas as aulas e prova da disciplina no semestre. Nesse arquivo usei um compressor e um equalizador para tentar trazer a voz um pouco mais para frente do áudio. Esse procedimento em um arquivo de áudio já consolidado nas duas saídas estéreo, acaba por trazer outros sons que não o desejado, por conta da mistura das ondas sonoras em um só arquivo, não sendo possível separá-las para posterior tratamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com música é sempre gratificante. Escutar uma performance musical e, especialmente, produzir música, é uma tarefa tão edificante, tão subjetiva, do meu ponto de vista, que não é fácil encontrar palavras para descrever. Trabalhar com arte significa para mim trabalhar o meu próprio eu, descobrir a todo o momento o que existe no mais íntimo de minha alma.

Exercitar essa introspecção é revelador em todos os sentidos e lidar diariamente com isso, acredito que é estar de olhos abertos, voltados para dentro. A citação “*Sapere Aude*” para mim é isso, buscar conhecer a si mesmo.

O principal motivo de eu ter entrado nesse curso de Graduação em Música Popular da UFRGS foi para manter a proximidade com o meio artístico, que em alguns momentos, por motivos maiores, acabaram não sendo prioridade durante minha caminhada. Devo agradecer especialmente ao incentivo incondicional de minha companheira de vida por essa decisão.

Dedicar o trabalho de conclusão à escrita de arranjos vai ao encontro dessa intimidade, com esse diálogo que exercito comigo mesmo enquanto artista. As canções escolhidas também refletem evidentemente o meu íntimo. Ser artista é isso, estar exposto o tempo inteiro.

Ao longo do curso, meus objetivos principais, que eram ampliar meu universo de relações, ao mesmo tempo em que dedicaria um tempo exclusivamente ao estudo da música foram, no meu entendimento, extremamente satisfatórios. Conheci pessoas com quem tive o prazer de compartilhar momentos, e que faço questão de ter a companhia, especialmente porque também são artistas, e que carregam consigo toda essa reflexão e transparência que é comum entre os mais sensíveis. Relacionar-se com pessoas desse meio faz parecer muito simples conviver em sociedade.

Em relação ao conteúdo do curso, fui surpreendido inteiramente, em especial com as disciplinas de Teoria e Percepção, que acrescentaram muito no meu desempenho como instrumentista, com as aulas de Análise ministradas pelo professor Doutor Fernando Mattos, que escolhi como orientador para esse trabalho para tentar aproveitar ao máximo a relação com um verdadeiro mestre que ele é, e escrevo isso no sentido mais abrangente da palavra, e com as aulas de Estética da Música, onde outro mestre em educação, o professor

Doutor Raimundo Rajobac, muito sabiamente estimula o questionamento sobre questões fundamentais de nossas vidas como um todo. Sapere aude!

Enfatizar essas disciplinas do curso de graduação em música popular da UFRGS não deve ser um apontamento que descredibilize as outras disciplinas do curso. É, sim, um apontamento subjetivo, que indica com quais áreas mais me identifiquei ao longo do curso.

Esses conhecimentos absorvidos e desenvolvidos ao longo do curso se refletem diretamente na maneira de escrever os arranjos para esse trabalho. A escolha do título do mesmo justifica o resultado do processo, pois pretendo a partir desse trabalho dar continuidade às pesquisas nas áreas de estética, arranjos, psicoacústica e semiótica musical.

Por fim, preciso registrar que trabalhar com música é o que me dá energia e o que me revigora. Realmente é impossível imaginar o mundo sem música. Realmente é impossível imaginar o mundo sem música: a vida seria um erro.

Preciso parabenizar e agradecer a todos que se dedicam ao fazer artístico, essas pessoas têm um peso decisivo no equilíbrio da equação da vida.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Sammuel. Study of Orchestration. Berklee Press, US, 2003.
- BAKER, David. Arranging & composing for the small ensemble: jazz/r&b/jazz-rock. Indiana: Frangipani Press, 1985.
- BOYD, Malcolm. IN The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford, Oxford University Press, 2004.
- CARVALHO, Any Raquel. Contraponto modal – manual prático. Porto Alegre: Saga Luzzato/Novak, 2000.
- CABRAL, Sérgio. A Música de Guinga. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- CHEDIAK, Almir. Harmonia & improvisação. 2v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- COOK, Nicholas. A guide to musical analysis. New York: Norton, 1987.
- DEL PUERTO, Carlos & VERGARA, Silvio. The True Cuban Bass. Sher Music Co. 1994.
- DOBBINS, Bill. Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach. Germany: Advance.
- FELTS, Randy. Reharmonization Techniques. Boston: Berklee Press, 2002.
- FORSYTH, Cecil. Orchestration. New York: Dover, 1982.
- GARCIA, Russell. The Professional Arranger Composer: Book I. Hollywood: Criterion.
- GROVE, Dick. Arranging Concepts Complete. California: Alfredo Publishing Co., Inc., 1985.
- GUEST, Ian. Arranjo, método prático, 3 v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- HANSLICK, Edouard. Do belo musical. Campinas: UNICAMP, 1989.
- HINDEMITH, Paul. The craft of musical composition. London: Schott, 1970 (edição original: 1942).
- KOELLREUTTER, H. J. Introdução à estética e à composição musical contemporânea. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KOELLREUTTER. Harmonia funcional. São Paulo: Ricordi, 1980.
- LEVINE, Mark. The jazz theory book. Petaluma: Sher Music, 1995.
- LOWELL, Dick & PULLING, Ken. Arranging for Large Jazz Ensemble. Berklee Press, US, 2003.
- MALABE, Frank & Bob Weiner. Afro-Cuban Rhythms for Drumset.
- MANCINI, Henry. Sounds and scores: A practical guide to professional

- orchestration. USA: Northridge Music, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Martins Fontes, 2003.
- MESSIAEN, Olivier. Vingt leçons d'harmonie. Paris: A. Leduc, 1951.
- MILLER, Glenn. Method for orchestral arranging. New York: Mutual Music Society, Inc. 1943.
- NESTICO, Sammy. The Complete Arranger. CreateSpace Independent Publishing Platform Music, 2005.
- NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
- PEASE, Ted. Jazz Composition: Theory and Practice. Boston: Berklee Press, US, 2003.
- PERSICHETTI, Vincent. Twentieth-century harmony. New York: Norton, 1961 (também em espanhol: Armonía del siglo XX, Madrid: Real Musical, 1985).
- PISTON, Walter. Harmony. New York: Norton, 1987 (edição original: 1941).
- PISTON, Walter. Orquestación. Madrid: Real Musical, 1978.
- Practical Guide. Milwaukee: Hal Leonard Corp., 2009.
- PULLING, Ken & PEASE, Ted. Modern Jazz Voicing: Arranging for Small and Medium Ensemble. Boston: Berklee Press, 2003.
- RIMSKI-KORSAKOV, Nikolay. Principles of Orchestration. USA: Dover Publications, 2007.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. Tratado practico de armonía. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947 (edição original: 1886).
- SCHILLER, Friedrich von. A educação estética do homem. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold. Tratado de armonía. Madrid: Real Musical, 1974 (edição original: Viena, 1911). Em português: SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: UNESP, 2002.
- SEBESKY, Don. The Contemporary Arranger: Definitive Edition. Alfred Music, 1994.
- SLONIMSKY, Nicolas. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. New York: Schirmer Books, 1987.



## **ANEXOS**

Anexo 1 – Partitura Mambembe + Lamentos - Arranjo Completo

Anexo 2 – Partitura Beatriz – Arranjo Completo

Anexo 3 – Partitura Baião de Laca – Arranjo Completo

Anexo 4 – Partitura Cecília + Choro Bandido + Eu te Amo + Luiza –  
Arranjo Completo

Anexo 5 – Partitura Catavento e Girassol – Arranjo Guia

# Mambembe + Lamentos

Chico Buarque  
Pixinguinha

Arranjo Completo

Saulo Poletto

This musical score is for the piece "Mambembe + Lamentos" by Chico Buarque and Pixinguinha, arranged by Saulo Poletto. The score is written for a full band and includes the following parts:

- Flauta 1** and **Flauta 2**: Both parts play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The melody features eighth and sixteenth notes with slurs and ties.
- Clarinete B♭ 1** and **Clarinete B♭ 2**: Both parts play a melodic line similar to the flutes, also starting with a forte (*f*) dynamic.
- Sax Alto 1** and **Alto Sax 2**: Both parts play a melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Sax Tenor 1** and **Sax Tenor 2**: Both parts play a melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Trompete 1** and **Trompete 2**: Both parts are mostly silent, with some notes appearing in the later measures, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Trombone**: This part is mostly silent throughout the score.
- Trombone Baixo**: This part plays a rhythmic accompaniment, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Guitarra**: This part plays a melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Piano**: This part plays a rhythmic accompaniment, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Baixo Elétrico**: This part plays a rhythmic accompaniment, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Bateria**: This part plays a rhythmic accompaniment, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Percussão**: This part is mostly silent throughout the score.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The dynamics range from forte (*f*) to mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*).



21

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.



41

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

*mp*

*mp*

D maj7 F#7/C# B m7 F#7 G maj7 A 7 F#m7(b5) B7



59

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.



C

FL. 1

FL. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bmaj7 D $\sharp$ 7/A $\sharp$  G $\sharp$ m7 D $\sharp$  Emaj7

IMPROVISO SAX ALTO

68

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

68

Gtr.

Pno.

68

Bx.

68

Bt.

68

Perc.

77

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

F#7 D#m7(b5) G#7 C#7 A7 D#m7 D7(13) Gmaj7 F#7

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

*p*

*p*

D

86

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

Bmaj7 A#m7 C#7 F#7









138

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

D6



This page of the musical score, titled "Mambembe + Lamentos", contains rehearsal mark "G" and measures 147 through 150. The score is arranged for a large ensemble with the following parts:

- Flutes 1 & 2 (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 147, marked *mf*. They play in unison until measure 149, where they branch into different rhythmic patterns.
- Clarinets 1 & 2 (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 147, marked *mf*. They play in unison until measure 149, where they branch into different rhythmic patterns.
- Saxophones 1 & 2 (A. Sx. 1, A. Sx. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 147, marked *mf*. They play in unison until measure 149, where they branch into different rhythmic patterns.
- Trumpets 1 & 2 (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2):** Both parts are silent throughout the entire section.
- Trombone (Tbn.):** Silent until measure 149, where it plays a melodic line.
- Trombone/Bass (Tbn. Bx.):** Silent until measure 149, where it plays a melodic line.
- Guitar (Gtr.):** Silent until measure 149, where it plays a melodic line. An *8va* marking is present above the staff in measure 147.
- Piano (Pno.):** Plays a complex accompaniment throughout the section, featuring chords and arpeggios.
- Bass (Bx.):** Plays a melodic line throughout the section.
- Drum Set (Bt.):** Plays a rhythmic pattern consisting of eighth notes and triplets.
- Percussion (Perc.):** Plays a rhythmic pattern consisting of eighth notes and triplets.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. A double bar line is placed at the end of measure 149, with a repeat sign following. The rehearsal mark "G" is located at the top right of the page.



H

1.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

175

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

*mp*

*mp*

*mp*



I ♩ = 141

192

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

192

Gtr.

192

Pno.

192

Bx.

192

Bt.

192

Perc.

203

Fl. 1

Fl. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn.

Tbn. Bx.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

dim.

shake

# BEATRIZ

Arranjo Completo

Compositor: Edu Lobo

Arranjo: Saulo Poletto

The musical score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauta 1: *mp*, *rit.*, *a tempo*, *pp*
- Flauta 2: *mp*, *pp*
- Clarinete B $\flat$  1: -
- Clarinete B $\flat$  2: -
- Sax Soprano: *meno mosso*, *mf*
- Sax Alto: -
- Sax Tenor 1: -
- Sax Tenor 2: -
- Flugelhorn: -
- Trombone 1: -
- Trombone 2: -
- Violino I: *pizz.*, *arco*, *pp*, *pp*
- Violino II: *mp*, *pizz.*, *pp*, *pp*
- Viola: *mp*, *pizz.*, *pp*
- Violoncello: -
- Contrabaixo: *pp*
- Violão: -
- Piano: *p*

The score features various dynamics (*mp*, *pp*, *mf*, *p*) and articulations (*pizz.*, *arco*). It includes a *rit.* (ritardando) section followed by a *a tempo* section. The piece is in 3/4 time and includes a key signature change from one flat to one sharp.



Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Flghn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Vlo.

Pn.

*mp*

*pp*

*ppp*

*arco*

20 *rall.* *a tempo*

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Flghn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Vlo.

Pn.

*ppp*

*p*

*p*

*p*

This musical score page covers measures 30 through 37. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1 & 2:** Flutes, both with rests throughout the measures.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Clarinets in B-flat, both with rests throughout the measures.
- S. Sax.:** Soprano Saxophone, playing a melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- A. Sax.:** Alto Saxophone, playing a melodic line with quarter notes and slurs.
- T. Sax. 1 & 2:** Tenor Saxophones, playing a melodic line with quarter notes and slurs. Dynamic marking: *mp*.
- Flghn.:** Flute in G major, with rests throughout the measures.
- Tbn. 1 & 2:** Trombones, both with rests throughout the measures.
- Vln. I & II:** Violins, playing a melodic line with long slurs. Dynamic marking: *pp*.
- Vla.:** Viola, playing a melodic line with long slurs. Dynamic marking: *pp*.
- Vcl.:** Violoncello, playing a melodic line with long slurs. Dynamic marking: *pp*.
- Cb.:** Contrabass, playing a melodic line with long slurs. Dynamic marking: *pp*.
- Vlo.:** Viola, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. Dynamic marking: *pp*.
- Pn.:** Piano, playing a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

39

Fl. 1  
Fl. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
Flghn.  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.  
Vlo.  
Pn.

*p*  
*pp*  
*p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39 to 48. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes two flutes (Fl. 1, 2), two B-flat clarinets (B♭ Cl. 1, 2), two saxophones (S. Sax., A. Sax.), two tenor saxophones (T. Sax. 1, 2), and a flugelhorn (Flghn.). The brass section consists of two trombones (Tbn. 1, 2). The string section includes two violins (Vln. I, II), a viola (Vla.), a cello (Vcl.), a double bass (Cb.), a viola (Vlo.), and a piano (Pn.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 39. The woodwinds and strings play a melodic line with eighth-note patterns. The brass instruments (Tbn. 1, 2, Vcl., Cb.) play a harmonic accompaniment of dotted half notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score concludes at measure 48 with a final chord.

Fl. 1 *cantabile*

Fl. 2 *cantabile*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

S. Sax. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. 1 *mp*

T. Sax. 2 *mp*

Flghn. *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

Vlo. *p*

Pn. *p*

58

Fl. 1

Fl. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Flghn.

Tbn. 1

Tbn. 2

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

58

Vlo.

58

Pn.

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx. 1

T. Sx. 2

Flghn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Vlo.

Pn.

*mp*

*mf*

75 *8<sup>va</sup>* ----- *a tempo* ----- *8<sup>va</sup>*

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Flghn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Vlo.

Pn.



83 (8<sup>va</sup>) *rall.* *a tempo* *rall.* *a tempo* 8<sup>va</sup> *rit.*

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Flghn.

Tbn. 1

Tbn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Vlo.

Pn.

# Baião de Lacan

Compositor: Guinga  
Arranjo: Saulo Poletto

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flautim**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Flauta**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Clarinete B♭ 1**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Clarinete B♭ 2**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Sax Alto 1**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Sax Alto 2**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Sax Tenor 1**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Sax Tenor 2**: Treble clef, 2/4 time, rests throughout.
- Trompete B♭ 1**: Treble clef, 2/4 time, rests until measure 8, then plays a half note G4 with a *sfz* dynamic.
- Trompete B♭ 2**: Treble clef, 2/4 time, rests until measure 8, then plays a half note G4 with a *sfz* dynamic.
- Trombone 1**: Bass clef, 2/4 time, rests until measure 8, then plays a half note G3 with a *sfz* dynamic.
- Trombone 2**: Bass clef, 2/4 time, rests until measure 8, then plays a half note G3 with a *sfz* dynamic.
- Violão**: Treble clef, 2/4 time, plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4.
- Piano**: Treble and Bass clefs, 2/4 time, plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4 in the bass and rests in the treble.
- Baixo Elétrico 5 cordas**: Bass clef, 2/4 time, plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4.
- Bateria**: Percussion clef, 2/4 time, plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4-A4-B4-A4-G4.

Baião de Lacan

This musical score is for the second page of the piece "Baião de Lacan". It features a variety of instruments including woodwinds, brass, and percussion. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Fl.**: Flute, mirroring the Piccolo's melodic line.
- B♭ Cl. 1 & 2**: B♭ Clarinets, playing a similar melodic line.
- A. Sx. 1 & 2**: Alto Saxophones, playing a melodic line.
- T. Sx. 1 & 2**: Tenor Saxophones, playing a melodic line.
- B♭ Tpt. 1 & 2**: B♭ Trumpets, playing a melodic line.
- Tbn. 1 & 2**: Trombones, playing a melodic line with a *ff* dynamic marking.
- Cl. Gtr.**: Clarinet/Guitar, playing a rhythmic accompaniment.
- Pno.**: Piano, playing a rhythmic accompaniment.
- Bx. 5 C.**: Bassoon/5th Clarinet, playing a rhythmic accompaniment.
- Bt.**: Bass Drum, playing a rhythmic accompaniment.

The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a phrase. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings on the left and brass and percussion on the right.

Baião de Lacan

16 Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

23 Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

23 Pno.

Bx. 5 C.

23 Bt.

*sf*

*sf*



Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.





54

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

54

54

54

61

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.



Baião de Lacan

75

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

Detailed description: This page of a musical score for 'Baião de Lacan' features 13 staves. The top two staves (Piccolo and Flute) play a melodic line with eighth-note patterns. The next four staves (B♭ Clarinet 1 & 2, Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2) play a harmonic accompaniment with eighth-note chords. The trumpet and trombone staves (B♭ Tpt. 1 & 2, Tbn. 1 & 2) play a similar harmonic accompaniment. The Clarinet/Guitar staff plays a rhythmic accompaniment with chords. The Piano staff plays a complex accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Bassoon/5 Clarinet staff plays a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The Bass Drum staff plays a complex rhythmic pattern with eighth-note chords.

83

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

83

83





108

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

SOLO BATERIA/PERCUSSÃO



115

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

115

SOLO BATERIA/PERCUSSÃO

Bt.

123

Picc.

Fl.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

123

SOLO BATERIA/PERCUSSÃO

Bt.

131

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

131

131

131

138

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

145

Picc.

Fl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Cl. Gtr.

Pno.

Bx. 5 C.

Bt.

1

2

145

2

145

2

145

2









Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

This musical score is for a 12-piece band. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts play a melodic line in the first two measures, then rest. Fl. 1 has a *ritardando* marking in the final two measures.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line in the first two measures, then rests.
- Clarinets (B. Cl. 1, B. Cl. 2):** Both parts play a rhythmic accompaniment in the first two measures, then rest.
- Saxophones (A. Sax. 1, A. Sax. 2):** Both parts play a rhythmic accompaniment in the first two measures, then rest.
- Trombones (T. Sax. 1, T. Sax. 2):** Both parts are silent throughout.
- Trumpets (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2):** Both parts are silent throughout.
- Trombone (Tbn.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then rests.
- Contrabass (Tbn. bx.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then rests.
- Violins (Vln.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then a fast, repetitive rhythmic pattern.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line in the first two measures, then rests.
- Violoncello (Vc.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then a fast, repetitive rhythmic pattern.
- Contrabass (Cb.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then a fast, repetitive rhythmic pattern.
- Guitar (Gtr.):** Silent throughout.
- Piano (Pno.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then rests.
- Bass (Bx.):** Plays a rhythmic accompaniment in the first two measures, then rests.
- Drums (Dr.):** Silent throughout.
- Snare (Pe.):** Silent throughout.

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

15

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bx.

Dr.

Pc.

*rit.*

*a tempo*

*cantabile*

*mf*

*pizz.*

*pizz.*

A

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

25

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

25

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

25

Gtr.

25

Pno.

25

Bx.

25

Dr.

25

Pc.





Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

55

Fl. 1 *pp* *mp* *mf* *f*

Fl. 2 *pp* *mp* *mf* *f*

Ob. *pp* *mp* *mf* *f*

Bs. Cl. 1 *pp* *mp* *mf* *f*

Bs. Cl. 2 *pp* *mp* *mf* *f*

A. Sax. 1 *pp*

A. Sax. 2 *pp*

T. Sax. 1 *pp* *p*

T. Sax. 2 *pp* *p*

Bs. Tpt. 1 *pp* *mf* *mp* *p*

Bs. Tpt. 2 *pp* *mf* *mp* *p*

Tbn. *pp* *mf* *mp* *p*

Tbn. bx. *pp* *mf* *mp* *p*

Vln. *pp* *mf* *mp* *p*

Vla. *pp* *mf* *mp* *p*

Vc. *pp* *mf* *mp* *p*

Cb. *pp* *mf* *mp* *p*

Gtr. *pp* *mf* *mp* *p*

Pno. *pp* *mf* *mp* *p*

Bx. *pp* *mf* *mp* *p*

Bt. *pp* *mf* *mp* *p*

Pe. *pp* *mf* *mp* *p*

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

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

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with dynamics *ff* and *mp*.
- Ob.:** Oboe part with dynamics *mp* and *mf*.
- Bs. Cl. 1 & 2:** Bass Clarinet parts with dynamics *mp* and *mf*.
- A. Sax. 1 & 2:** Alto Saxophone parts with dynamics *mp* and *mf*.
- T. Sax. 1 & 2:** Tenor Saxophone parts with dynamics *mp* and *mf*.
- Bs. Tpt. 1 & 2:** Bass Trumpet parts with dynamics *mp* and *mf*.
- Tbn.:** Trombone part with dynamics *mp* and *mf*.
- Tbn. bx.:** Trombone/Bassoon part with dynamics *mp* and *mf*.
- Vln.:** Violin part with dynamics *f* and *mp*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *f* and *mp*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *f* and *mp*.
- Chb.:** Contrabass part with dynamics *f* and *mp*.
- Gtr.:** Guitar part with dynamics *f* and *mp*.
- Pno.:** Piano part with dynamics *f* and *mp*.
- Bx.:** Bass part with dynamics *f* and *mp*.
- Dr.:** Drum part with dynamics *f* and *mp*.

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

75 *accel* *rit* *a tempo*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. *mp*

Bs. Cl. 1 *mp*

Bs. Cl. 2 *mp*

A. Sax. 1 *pp*

A. Sax. 2 *pp*

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bs. Tpt. 1 *mp*

Bs. Tpt. 2 *mp*

Tbn. *p*

Tbn. bx. *p*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Gtr.

Pno.

Bx.

Dr.

Pc.



Fl. 1 *mf* *tr* *rit*

Fl. 2 *mf* *tr*

Ob.

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bs.

Bt.

Pc.



This musical score is for a band arrangement of a medley. It features the following instruments and parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts are mostly silent until measure 96, where they play a melodic line starting with a *mf* dynamic and ending with a *sfz* accent.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.
- Clarinets (B. Cl. 1, B. Cl. 2):** Both parts play a rhythmic accompaniment starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.
- Saxophones (A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2):** Various parts including melodic lines and rhythmic accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *mf* and accents like *sfz*.
- Trumpets (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2):** Play a rhythmic accompaniment starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.
- Trombones (Tbn., Tbn. bx.):** Play a rhythmic accompaniment starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.
- Violins (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (Cb.):** These string parts are mostly silent throughout the score.
- Guitar (Gtr.):** Silent throughout the score.
- Piano (Pno.):** Provides harmonic support with chords and arpeggios, starting at measure 96.
- Bassoon (Bx.):** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.
- Drum (Bt.):** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.
- Percussion (Pc.):** Plays a rhythmic accompaniment starting at measure 96 with a *mf* dynamic and a *sfz* accent.

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

103

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf*

Bs. Cl. 1 *mf*

Bs. Cl. 2 *mf*

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. 1 *mf*

T. Sax. 2 *mf*

Bs. Tpt. 1 *mf* *so lo* *ff* *f*

Bs. Tpt. 2 *mf* *f*

Tbn. *mf*

Tbn. bx. *mf*

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Pc.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb and B, Saxophones in A and T, Trumpets 1 and 2, Trombone, and Trombone Bass. The middle section includes Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The bottom section includes Guitar, Piano, Bassoon, Baritone, and Percussion. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in the beginning of several parts. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. The percussion part at the bottom features a prominent triplet pattern.





Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

This page of the musical score, numbered 17, contains the following parts and measures:

- Fl. 1**: Measures 130-134. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Fl. 2**: Measures 130-134. Mirrors the Fl. 1 part.
- Ob.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Bs. Cl. 1**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Bs. Cl. 2**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- A. Sax. 1**: Measures 130-134. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- A. Sax. 2**: Measures 130-134. Mirrors the A. Sax. 1 part.
- T. Sax. 1**: Measures 130-134. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- T. Sax. 2**: Measures 130-134. Mirrors the T. Sax. 1 part.
- Bs. Tpt. 1**: Measures 130-134. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Bs. Tpt. 2**: Measures 130-134. Mirrors the Bs. Tpt. 1 part.
- Tbn.**: Measures 130-134. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Tbn. bx.**: Measures 130-134. Features a melodic line with eighth-note patterns.
- Vln.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Vla.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Vc.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Cb.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Gtr.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Pno.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.
- Bx.**: Measures 130-134. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Dr.**: Measures 130-134. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pc.**: Measures 130-134. Remains mostly silent.





151

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bx.

Br.

Pe.

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

This musical score is for a band arrangement of a medley. It features the following parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts play a melodic line with grace notes and slurs, starting at measure 160.
- Oboe (Ob.):** Plays a sustained harmonic line with grace notes.
- Bass Clarinets (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2):** Both parts play a sustained harmonic line with grace notes.
- Saxophones (A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2):** The Alto Saxophones play a melodic line with grace notes and slurs. The Tenor Saxophones play a rhythmic accompaniment with grace notes.
- Trumpets (Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2):** Both parts play a melodic line with grace notes and slurs.
- Trombones (Tbn., Tbn. bx.):** Both parts play a sustained harmonic line with grace notes.
- String Section (Vln., Vla., Vc., Cb.):** All parts are currently silent.
- Guitar (Gtr.):** Currently silent.
- Piano (Pno.):** Plays a melodic line with grace notes and slurs.
- Bass Drum (Bx.):** Plays a rhythmic pattern with grace notes.
- Snare Drum (Bt.):** Plays a rhythmic pattern with grace notes.
- Tom-toms (Pc.):** Currently silent.

The score includes various musical notations such as slurs, grace notes, and dynamic markings like *f* (forte).

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

Moderato (♩ = c. 109)

169

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bx.

Dr.

Pc.

Jazz Guitar

*solo*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bx.

Bt.

Pe.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

A Sax. 1

A Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn.

Tbn. bx.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Gtr.

Pno.

Bx.

Dr.

Pc.

Medley Cecilia - Luiza - Eu te Amo - Choro Bandido

This page of a musical score contains staves for various instruments, starting from measure 190. The instruments listed on the left are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- Bs. Cl. 1
- Bs. Cl. 2
- A. Sx. 1
- A. Sx. 2
- T. Sx. 1
- T. Sx. 2
- Bs. Tpt. 1
- Bs. Tpt. 2
- Tbn.
- Tbn. bx.
- Vln.
- Vla.
- Vc.
- Cb.
- Gtr.
- Pno.
- Bx.
- Bt.
- Pc.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). It also features performance instructions like *mf* and *mf* in the Tbn. and Tbn. bx. staves, and *mf* in the Vln. staff. The piano part includes a *mf* marking and a *mf* marking in the bass clef. The guitar part has a *mf* marking. The bass part has a *mf* marking. The drum part has a *mf* marking. The percussion part has a *mf* marking. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.





266  $\text{♩} = 82$

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob.  
B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
Tbn.  
Tbn. bx.  
Vln.  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Gtr.  
Pno.  
Bx.  
Bd.  
Pc.

*ppp*  
*ppp*  
*pp*  
*pp*



# Catavento e Girassol

Guinga e Aldir Blanc

Saulo Poletto

INTRO

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Soprano:** A single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains three measures of whole rests.
- Violão:** A single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It features a melodic line with various articulations like accents and slurs.
- Guitarra 1:** A single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Guitarra 2:** A single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Piano:** A grand staff with both treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It provides harmonic support with chords and bass lines.
- Baixo:** A single staff with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It plays a melodic bass line.
- Bateria:** A single staff with a common time signature (C) and a 2/4 time signature. It uses 'x' marks to indicate drum hits.
- Percussão:** A single staff with a common time signature (C) and a 2/4 time signature. It includes a section labeled 'Tamborim' starting in the third measure.

4

S

Vl.

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

*mp*

*mp*

*mp*

A A

9

S

Meu ca - ta - ven - to tem den -

Vl.

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top is the vocal line (S) with lyrics: "tro'o que'há do la - do de fo - ra do teu gi - ras - sol". Below the vocal line are the instrumental parts: VI (Violin I), Gt. 1 (Guitar 1), Gt. 2 (Guitar 2), Pno. (Piano), Bx. (Bass), Bt. (Drum), and Perc. (Percussion). The score is divided into three measures, with a measure number '12' at the beginning of each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line features a melodic line with some slurs and ties. The VI part has a rhythmic accompaniment with slurs. Gt. 1 has a melodic line with slurs. Gt. 2 has a simple bass line. The Pno. part has a complex accompaniment with slurs in both hands. Bx. has a simple bass line. Bt. has a simple drum pattern. Perc. has a complex rhythmic pattern with slurs.

15

S

En - tre'o escan - ca - ro'e o'con - ti - do'eu te pe - di sus - te - ni - do'e vo - cê

15

VI.

Gt. 1

Gt. 2

15

Pno.

15

Bx.

15

Bt.

15

Perc.

18

S

riu be - mol\_ vo-cê só pen-sa no'es-pa - ço eu e-xi - gi du-ra-ção

18

VI.

Gt. 1

*dolce*

Gt. 2

*dolce*

18

Pno.

18

Bx.

18

Bt.

18

Perc.



22

S

Eu sou um ga-to do su - búr-bio vo-cê é li-to - râ - nea

22

VI.

*cresc.*

Gt. 1

*dolce*

*cresc.*

Gt. 2

*dolce*

*cresc.*

22

Pno.

*cresc.*

22

Bx.

22

Bt.

22

Perc.

26

S

Quan - do'eu res - pei - to'os si - nais \_\_\_\_\_ ve - jo vo - cê de pa - tins

26

VI.

Cmaj7

B7/D#

Gt. 1

Cmaj7

B7/D#

Gt. 2

26

Pno.

Cmaj7

B7/D#

26

Bx.

Bass Samba

26

Bt.

Batera Samba

26

Perc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Catavento e Girassol'. The score is arranged for a vocal line (S), violin (VI.), two guitars (Gt. 1 and Gt. 2), piano (Pno.), bass (Bx.), bateria (Bt.), and percussion (Perc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 26. The vocal line has lyrics: 'Quan - do'eu res - pei - to'os si - nais \_\_\_\_\_ ve - jo vo - cê de pa - tins'. The instrumental parts include a violin melody, guitar accompaniment with chords (Cmaj7 and B7/D#), piano accompaniment, a bass line labeled 'Bass Samba', a bateria part labeled 'Batera Samba' with 'x' marks indicating specific drum hits, and a percussion part. The score is divided into three measures, with the key signature changing to B7/D# in the final measure.

29

S

vin - do na con - tra - mão Mas quan - do'a - ta - co de ma -

VI.

Cmaj7/E B7/D# F maj7

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

Emb6 B7/D# F maj7

Bx.

Bt.

29 Segue...

Perc.

32

S

- cho 'cê se faz de ca - pa - cho'e não quer \_\_\_\_\_ Con - fu - são \_\_\_\_\_

VI.

E7/G# F maj7 E7/G#

E7/G# Am<sup>b</sup>6 E7/G#

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

E7/G# Am<sup>b</sup>6 E7/G#

Bx.

Bt.

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for a song in G major. The vocal line (S) starts at measure 32 with the lyrics '- cho 'cê se faz de ca - pa - cho'e não quer \_\_\_\_\_ Con - fu - são \_\_\_\_\_'. The guitar (VI.) part features a melodic line with chords E7/G#, F maj7, and E7/G# in the first system, and E7/G#, Am<sup>b</sup>6, and E7/G# in the second system. The piano (Pno.) part has a right-hand melody and a left-hand bass line. The bass (Bx.) and double bass (Bt.) parts are mostly silent, indicated by a horizontal line. The percussion (Perc.) part has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

35

S

Ne-nhum dos dois se en - tre - ga — nós não ou - vi - mos con - se —

35

VI.

Cm6 G9/B B 7alt/D#

Gt. 1

Gt. 2

Cm6 G9/B B 7alt/D#

35

Pno.

Cm6 G9/B B 7alt/D#

35

Bx.

35

Bt.

35

Perc.

38

S

lho Eu sou vo-cê que se vai no su-mi-dou-ro do'es-pe - lho

38

VI.

Bm/D C#7alt Am/C B 7alt C/Bb

Esus

Gt. 1

Esus

Gt. 2

Esus Bm/D C#7alt Am/C B 7alt C/Bb

38

Pno.

Esus Bm/D C#7alt Am/C B 7alt C/Bb

38

Bx.

38

Bt.

38

Perc.

42

S

— Eu sou vo-cê que se vai — no su - mi - dou - ro do'es - pe - lho

42

VI.

C/B $\flat$  Bm/D C#7alt Am/C B7alt Em9

Gt. 1

Gt. 2

C/B $\flat$  Bm/D C#7alt Am/C B7alt Em9

42

Pno.

42

Bx.

42

Bt.

42

Perc.

46

S

Eu sou do'en - ge - nho de den - tro'e vo - cê vi - ve no ven -

Em9 Cmaj7 B7/D#

46

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Em9

46

Pno.

Em9 Cmaj7 B7/D#

46

Bx.

46

Bt.

46

Perc.

Pandeiro



49

S

to do Ar - po - a - dor \_\_\_\_\_ Eu te-nho'um jei - to'ar - re - dio

Cmaj7/E B7/D# Fmaj7

49

VI.

Gt. 1

Fmaj7

Gt. 2

Fmaj7

49

Pno.

Emb6 B7/D# Fmaj7

49

Bx.

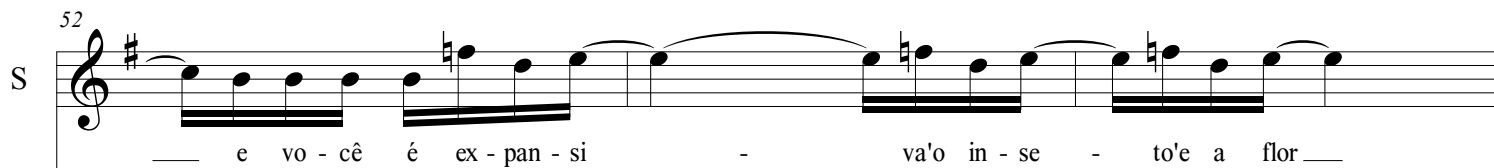
49

Bt.

49

Perc.

S 52



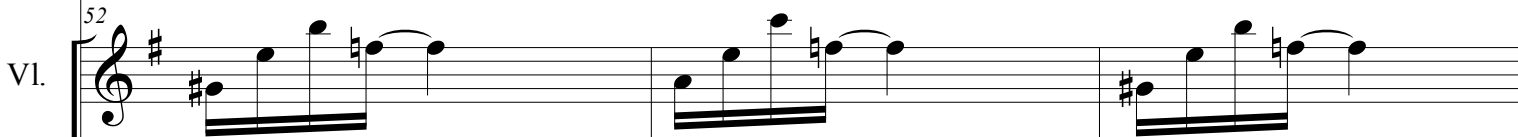
— e vo - cê é ex - pan - si - va'o in - se - to'e a flor —

E7/G#

F maj7

E7/G#

VI. 52

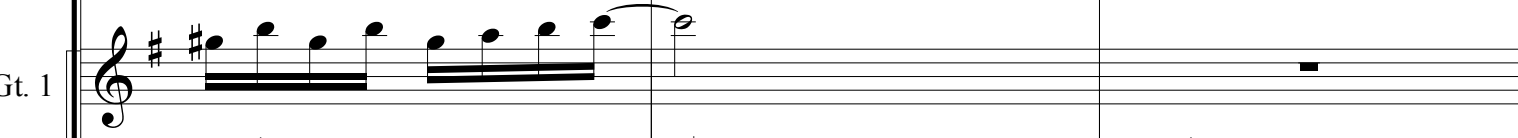


E7/G#

Am<sup>b</sup>6

E7/G#

Gt. 1

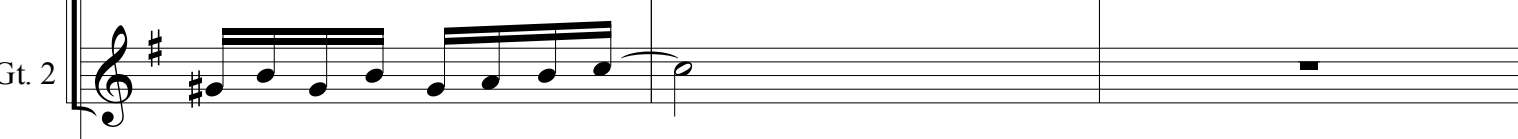


E7/G#

Am<sup>b</sup>6

E7/G#

Gt. 2



Pno. 52

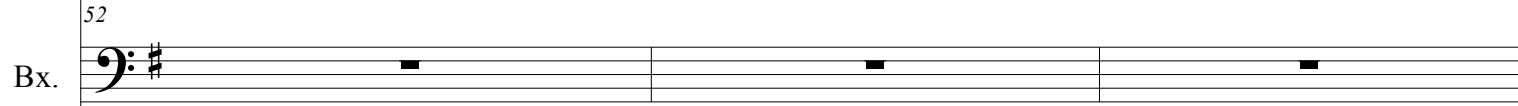


E7/G#

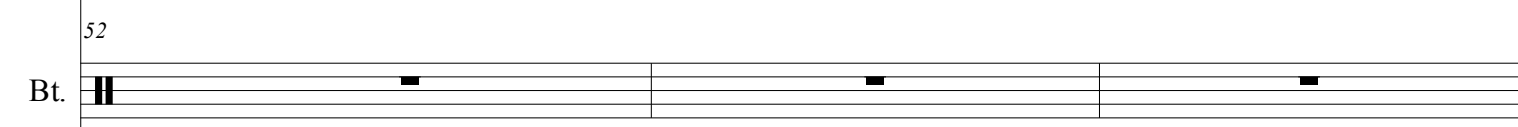
Am<sup>b</sup>6

E7/G#

Bx. 52



Bt. 52



Perc. 52



55

S

Um tor-ce pra Mi-a Far-row o ou-tro é Woo-dy Al-len

F( #11) Dm7(6) F#m7(add11)/C# F#m7(add11)/C#

55

VI.

F( #11) Dm7(6) F#m7(add11)/C# F#m7(add11)/C#

Gt. 1

F( #11) Dm7(6) F#m7(add11)/C# F#m7(add11)/C#

Gt. 2

F( #11) Dm7(6) F#m7(add11)/C# F#m7(add11)/C#

55

Pno.

F( #11) Dm7(6) F#m7(add11)/C# F#m7(add11)/C#

55

Bx.

55

Bt.

55

Perc.

59

S

Qua-do'as-so-vio u-ma se - res-ta vo-cê dan-ça'ha-vai-a - na \_\_\_\_\_

59

VI.

D6/F# Bm6/F# A A maj7(#5)

Gt. 1

D6/F# Bm6/F# A A maj7(#5)

Gt. 2

D6/F# Bm6/F# A A maj7(#5)

Pno.

59

D6/F# Bm6/F# A A maj7(#5)

Bx.

59

Bt.

59

Perc.

63

S  
 Eu vou de tê-nis e je - ans'en-con-tro vo-cê de-ma - is's-car-pan so-i-ré

VI.  
 Cmaj7 B7/D# Cmaj7/E B7/D#

Gt. 1  
 Cmaj7 B7/D# Emb6 B7/D#

Gt. 2  
 Cmaj7 B7/D# Emb6 B7/D#

Pno.  
 Cmaj7 B7/D# Emb6 B7/D#

Bx.  
 Cmaj7 B7/D# Emb6 B7/D#

Bt.  
 63

Perc.  
 63

67

S

Qua - do'o pau que - bra na'es - qui - na 'cê a - ta - ca de fi - na'e me'o - fen -

F maj7 E7/G# F maj7

67

VI.

F maj7 E7/G# Am<sup>b</sup>6

Gt. 1

F maj7 E7/G# Am<sup>b</sup>6

Gt. 2

F maj7 E7/G# Am<sup>b</sup>6

67

Pno.

F maj7 E7/G# Am<sup>b</sup>6

67

Bx.

67

Bt.

67

Perc.

70

S

- de em'in - glês — É fu - ck you ba - te bro - nha

70

VI.

E7/G# Cm6 G9/B

Gt. 1

E7/G# Cm6 G9/B

Gt. 2

E7/G# Cm6 G9/B

Pno.

70

E7/G# Cm6 G9/B

Bx.

70

Bt.

70

Perc.

73

S

e nin-guém me-te'o be-de\_\_ lho      Vo-cê sou eu que me vou\_\_ no su-mi-dou-ro do'es pe -

73

VI.

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt

Gt. 1

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt

Gt. 2

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt

73

Pno.

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt

73

Bx.

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt

73

Bt.

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt

73

Perc.

B 7alt/D#      Esus      Bm/D      C#7alt      Am/C      B 7alt



77

S

- C/B $\flat$  - lho C/B $\flat$  Bm/D - cê sou C $\sharp$ 7alt que me vou Am/C su - mi B7alt ro do'es pe -

77

VI.

C/B $\flat$  C/B $\flat$  Bm/D C $\sharp$ 7alt Am/C B7alt

Gt. 1

C/B $\flat$  C/B $\flat$  Bm/D C $\sharp$ 7alt Am/C B7alt

Gt. 2

C/B $\flat$  C/B $\flat$  Bm/D C $\sharp$ 7alt Am/C B7alt

77

Pno.

C/B $\flat$  C/B $\flat$  Bm/D C $\sharp$ 7alt Am/C B7alt

77

Bx.

77

Bt.

77

Perc.



85

S

85

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

Ebmaj7/G

D7/F#

C#maj7(6)

Ebmaj7/G

D7/F#

C#maj7(6)

Ebmaj7/G

D7/F#

C#maj7(6)

Ebmaj7/G

D7/F#

C#maj7(6)

3 3

3 3

3 3

3 3

88

S

88

VI.

88

Gt. 1

88

Gt. 2

88

Pno.

88

Bx.

88

Bt.

88

Perc.

Edim

F m7

F m7

A maj7(#11)

con brio

A maj7(#11)

Improvise

Edim

F m7

F m7

Edim

F m7

F m7

Edim

F m7

F m7

Edim

F m7

F m7

Partido Alto

92

S

92

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

F#m11/C# Ebmaj7(6) Em9 Bm/D C#7alt Am/C B7alt

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

Volta samba

segue samba



102

S

A paz é fei - ta n'um mo - tel de'al-ma la - va-da'e pas - sa - da

Em9 Ebmaj7/Bb Ebmaj7/Bb Em7(add 9)

VI.

Fim solo

Em9

Gt. 1

Em9

Gt. 2

Em9 Ebmaj7/Bb Abmaj7(b5) Ab C7(#5) Em7(add 9)

102

Pno.

102

Bx.

102

Bt.

(Convencao)

Segue Samba

102

Perc.

(Convencao)

segue samba

106

S

Pra des-co-brir lo-go de - pois que não ser-viu pra na - da

Em7(add9) Aø9 D7(#5)/C Gmaj9

106

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Em7(add9) Aø9 D7(#5)/C Gmaj9

106

Pno.

Em7(add9) Aø9 D7(#5)/C Gmaj9

106

Bx.

106

Bt.

106

Perc.



110

S

Nos di - as de car - na - val \_\_\_\_\_ au - men - tam os de - sen - ga -

D6/F# F m7(b5) F m7(b5) Cm/Eb

110

VI.

D6/F# F m7(b5) F m7(b5) Cm/Eb

Gt. 1

Gt. 2

D6/F# F m7(b5) F m7(b5) Cm/Eb

110

Pno.

D6/F# F m7(b5) F m7(b5) Cm/Eb

110

Bx.

110

Bt.

110

Perc.

114

S

nos Vo - cê vai pra Pa - ra - ti e'eu pro Ca - ci - que de Ra - mos

Cm/Eb A7/F# A7/E Em6/D C#m7(b5) Bm/D

114

VI.

Cm/Eb A7/F# A7/E Em6/D C#m7(b5) Bm/D

Gt. 1

Gt. 2

Cm/Eb A7/F# A7/E Em6/D C#m7(b5) Bm/D

114

Pno.

Cm/Eb A7/F# A7/E Em6/D C#m7(b5) Bm/D

114

Bx.

114

Bt.

114

Perc.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Catavento e Girassol'. The page number is 32. The score is for measures 114-119. The vocal line (S) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are: 'nos Vo - cê vai pra Pa - ra - ti e'eu pro Ca - ci - que de Ra - mos'. The accompaniment includes parts for Violin (VI.), Guitar 1 (Gt. 1), Guitar 2 (Gt. 2), Piano (Pno.), Bass (Bx.), Trumpet (Bt.), and Percussion (Perc.). The guitar parts show specific notes in measure 119. The piano part shows a simple harmonic accompaniment. The bass, trumpet, and percussion parts are marked with a bar line and a fermata, indicating they are silent for the duration of the measures shown.

118

S

Meu ca-ta - ven-to tem den - tro'o ven-to es-can-ca-ra - do do Ar -

B7(b13)

118

VI.

B7(b13)

Gt. 1

Gt. 2

B7(b13)

118

Pno.

B7(b13) Cmaj7 B7/D# Emb6

118

Bx.

118

Bt.

118

Perc.

122

S

- po - a - dor —      Teu gi - ras - sol tem de fo - ra'o es - con - di - do do'En - ge -

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Pno.

B 7/D#      F maj 7      E7/G#

122

Bx.

122

Bt.

122

Perc.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Catavento e Girassol'. The page number is 34. The score is for a band and includes parts for Soprano (S), Violin (VI.), two Guitars (Gt. 1 and Gt. 2), Piano (Pno.), Bass (Bx.), Trombone (Bt.), and Percussion (Perc.). The tempo is marked as 122. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: '- po - a - dor —      Teu gi - ras - sol tem de fo - ra'o es - con - di - do do'En - ge -'. The piano part includes chord markings: B 7/D# in the first measure, F maj 7 in the second, and E7/G# in the third. The bass, trombone, and percussion parts are shown with rests in all three measures.

125  
S  
- - nho de den - tro da flor - - Eu sin-to mui-ta sau-da - de

125  
VI.  
Gt. 1  
Gt. 2

125  
Pno.

125  
Bx.  
Am<sup>b</sup>6 E7/G#

125  
Bt.

125  
Perc.

F( #11) Dm7(b5)

129

S

vo - cê é con - tem - po - râ - nea Eu pen - so'em tu - do quan - to

VI.

Gt. 1

Gt. 2

F#m7(add11) F#m7(add11)

Pno.

Bx.

Bt.

Perc.

132

S  
fa - ço vo - cê'é tão es - pon - tâ - - - - - nea \_\_\_\_\_

VI.  
*dim.*

Gt. 1  
*dim.*

Gt. 2  
*dim.*

Pno.  
*dim.*

Bx.  
Pausa

Bt.  
Pausa

Perc.  
Pausa

135

S

Sei que'um de - pen - de do ou - tro só pra ser di - fe - ren - te pra se - com - ple - tar

Detailed description: This block contains the vocal line for measure 135. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

Cmaj7

B7/D#

Emb6

B7/D#

135

VI.

Violão e voz só

Gt. 1

Gt. 2

Detailed description: This block contains the staves for Violão (VI.), Gt. 1, and Gt. 2. Each instrument has a staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The staves are mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests or specific notes. The text 'Violão e voz só' is written on the Violão staff.

135

Pno.

Detailed description: This block contains the piano staves for measure 135. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp. The staves are mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests or specific notes.

135

Bx.

Detailed description: This block contains the bassoon staff for measure 135. It is a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests or specific notes.

135

Bt.

Detailed description: This block contains the drum staff for measure 135. It is a single staff with a double bar line and a key signature of one sharp. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests or specific notes.

135

Perc.

Detailed description: This block contains the percussion staff for measure 135. It is a single staff with a double bar line and a key signature of one sharp. The staff is mostly empty, with a few horizontal lines indicating rests or specific notes.



139

S

Sei que'um se'a - fas - ta do ou - tro no su - fo - co so - men - te pra se'a - pro - xi - mar

Detailed description: This block contains the vocal line for measure 139. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The lyrics are written below the staff.

F maj7

E7/G#

A m<sup>b</sup>6

E7/G#

139

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Detailed description: This block contains the staves for Violin I (VI.), Guitar 1 (Gt. 1), and Guitar 2 (Gt. 2). Each instrument has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are mostly empty, with small black rectangular marks indicating where notes would be placed.

139

Pno.

Detailed description: This block contains the piano staves for measure 139. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The staves are mostly empty, with small black rectangular marks indicating where notes would be placed.

139

Bx.

Detailed description: This block contains the bassoon staff for measure 139. It is a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The staff is mostly empty, with small black rectangular marks indicating where notes would be placed.

139

Bt.

Detailed description: This block contains the trumpet staff for measure 139. It is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff is mostly empty, with small black rectangular marks indicating where notes would be placed.

139

Perc.

Detailed description: This block contains the percussion staff for measure 139. It is a single staff with a key signature of one sharp (F#). The staff is mostly empty, with small black rectangular marks indicating where notes would be placed.

Volta banda com clima

S

'Cê tem um jeit - to ver - de de ser — E eu sou me - io ver - me - lho

Cm6 G9/B B 7alt/D# Esus

VI.

Gt. 1

Gt. 2

Cm6 G9/B B 7alt/D# Esus

Pno.

Cm6 G9/B B 7alt/D# Esus

Bx.

Clima

Bt.

Tamborim

Perc.

147

S

Mas os dois jun - tos se vão — no su - mi - dou - ro do'es - pe - lho —

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

147

VI.

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

Gt. 1

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

Gt. 2

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

147

Pno.

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

147

Bx.

147

Bt.

Quebrando tudo

147

Perc.

S <sup>151</sup>

Mas os dois jun - tos se vão \_\_\_ no su - mi - dou - ro do'es - pe - lho \_\_\_

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

VI. <sup>151</sup>

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

Gt. 1

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

Gt. 2

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

Pno. <sup>151</sup>

Bm/D C#7alt Am/C B7alt C/Bb C/Bb

Bx. <sup>151</sup>

Quebrando mais..

Bt. <sup>151</sup>

Perc. <sup>151</sup>

155

S

Mas os dois jun - tos se vão \_\_\_\_\_

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

155

VI.

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

Gt. 1

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

Gt. 2

155

Pno.

Bm/D C#7alt Am/C B7alt

155

Bx.

155

Convenção Calma...

155

Perc.