

Processos Criativos em Arranjos e Composições para Big Band/Orquestra Típica: gêneros ternários

PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ.
INSTITUTO DE ARTES-UNICAMP. PAULOTINE@IAR.UNICAMP.BR

Resumo

Esse artigo apresenta um resumo dos resultados obtidos na produção dos últimos projetos de Pesquisa do autor: Processos Criativos em Arranjos e Composições para Big Band (FAEPEX 2013-2014) e Processos Criativos em Arranjos e Composições para Jazz Band/Orquestra Típica (FAPESP 2014-2016). A relação entre essas duas formações se dá dentro de uma perspectiva de tensão entre um ideário de brasilidade e de uma tendência a uma formação padrão estrangeira onde elementos musicais brasileiros se infiltram comentado em trabalhos anteriores (TINÉ, 2014). Especificamente tratará do uso de ritmos ternários para as formações mencionadas dentro da seguinte ordem: análise de um arranjo histórico,

elaboração de um novo arranjo dentro do mesmo gênero e, por fim, elaboração de uma nova composição para o mesmo gênero.

Palavras Chave

Processos Criativos, Arranjo, Composição, Valsa, Música Brasileira.

Introdução

Ao se pensar sobre um gênero ternário na música brasileira, sobretudo a popular, acredito vir à mente a figura da valsa. Outros ritmos como a marcha-rancho ternária (como encontrada em “Baby” de Caetano Veloso), a guarânia (também conhecida como polca paraguaia) ou o ritmo do boi bumba maranhense em 3 contra 2, podem permear o imaginário dentro de uma perspectiva mais regionalista. Entretanto, acredito que a ideia da valsa brasileira permanece mais forte até pela centralidade do Rio de Janeiro no período do Império e a respectiva importância da figura de Ernesto Nazareth naquele contexto (MACHADO, 2007). Ocorre que, para esse trabalho, foi difícil encontrar um arranjo de referência para o gênero. Poucas valsas foram encontradas nos arranjos de Pixinguinha publicados pelo IMS, que abrangem aqueles feitos para o programa O Pessoal da Velha Guarda para a rádio nacional, entre fins da década de 1940 e início de 1950. Isto traz uma incompletude quando se pensa nas valsas de Nazareth, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e do próprio Pixinguinha. Entretanto, tem-se a oportunidade de se falar de outro arranjador: Moacir Santos.

Para ele a utilização de ritmos ímpares e, da própria divisão ternária do pulso, se dá dentro de uma perspectiva de valorização da cultura afro-brasileira para além do samba e bossa nova, e do uso de elementos notadamente jazzísticos, principalmente quando se parte do antológico disco Coisas de 1965.

A divisão do gênero ternário em três etapas para esse trabalho, como nos outros casos, se daria da seguinte forma: 1-Apresentação de Coisa No 2, sua análise e descrição, 2-Apresentação dos procedimentos realizados no arranjo de Bebel de João Gilberto para Big Band, 3-Descrição dos procedimentos realizados na composição de Valsa Moura para o Ensemble Brasileiro.

1.1 Coisa No 2 (Moacir Santos) - 1ª Etapa: análise

No mencionado disco Coisas chama a atenção duas peças ternárias, em especial a Coisa No 2 por se tratar daquilo que no jargão jazzístico veio a se chamar de waltz, ou seja, uma valsa com swing jazzístico (execução da divisão irregular do pulso próxima à tercina) e de ritmos mais africanizados como em Coisa No 4 e Coisa No 5.

No que tange a instrumentação, Coisa No 2 tem flauta, saxofones alto-tenor e barítono, trompete, trompa, trombone e trombone baixo somados ao vibrafone, guitarra, piano, baixo e bateria. Segundo BONETTI (2014), ela foi composta para o filme O Beijo (1964) de Flávio Tambellini.

A forma de Coisa No2 se assemelha às chaccones e passacaglias dos períodos barroco: o tema é formado por duas estrofes (A e B) de oito compassos cada, que se repetem ao longo da obra com variações e evoluções melódicas e harmônicas. Apesar de tais estruturas barrocas serem basicamente temas com variações e, tal estrutura formal ser muito própria ao jazz, não há muito espaço para improvisação, em geral no álbum inteiro. O baixo está em ostinato quase a peça inteira, apenas tocando o tema na 4ª variação.

Observe a estrutura formal completa da peça:

Introdução: Oito compassos; piano e guitarra com frases quartais ao vibrafone. Levare de 4c: baixo e bateria
Exposição do Tema //A:// sax tenor, trompa e trombone (uniss.)+ guitarra, baixo e bateria //B:// idem entra vibrafone
1ª Variação //A1:// guitarra, vibrafone e piano + baixo e bateria: tema bloqueado com variações harmônicas B1.1 duas vozes: Fl. + A.Sax versus Tpt + Tpa e Tb (movimento contrário) B1.2 igual a B1.1 com o acréscimo de densidade do sax barítono e do trombone baixo dobrando o trombone.
2ª Variação //A.2://volta ao A com aumento da densidade com o acréscimo do trompete e sax alto. //B.2:// tal como A em relação a B.
3ª Variação //A.3:// flauta solo sobre improviso de piano. B3.1 solo de vibrafone. B3.2 Primeiro tutti da peça.
4ª Variação //A.4:// tema executado nos instrumentos graves: sax barítono, trombone baixo e baixo, sem harmonia. C: solo de bateria em seis compassos, frase de conexão (soldadura) de dois compassos.
5ª Variação //A.5:// segundo tutti, ostinato transposto 3ª menor acima; tema com nova harmonização e blocagem.
6ª Variação A.6 tema em unísono/oitava na tonalidade original, sem harmonia. //B3.2:// retorno do 1 tutti que se repete duas vezes Coda Três compassos finais, uma fermata escrita.

Quadro 1: Coisa No 2 – estrutura do arranjo.

A harmonia da introdução é basicamente conduzida pela guitarra elétrica. Talvez por isso haja a inserção de alguns acordes quartais, já que essa abertura é tão própria ao instrumento. Nos exemplos que se seguem a análise harmônica e a cifra forma inseridas por mim. A indicação da cifra cortada remete à harmonia funcional quando indica um acorde sem fundamental com tal recurso.

Fig. 1 Coisa No2: Introdução

Trata-se de um ciclo de quartas do baixo com o final em semifrase no V grau. Já os oito compassos seguintes transpõe essa mesma frase 4ª abaixo para cadenciar na tônica. Observe o cuidado do autor que deixa a melodia oitavada ao piano já que a guitarra está encarregada da harmonia, na medida em que os dois instrumentos harmonizando ao mesmo tempo costumam ficar embolados ritmicamente.

Fig. 2 Coisa No2: Introdução, cont.

A harmonia do primeiro A oscila entre o acorde de Sib menor em maior, com a presença do -II (napolitano). Não há relações de tônica-dominante, exceto entre C/Bb e Cb/Bb, quando se considera o primeiro (V/V) como subV do -II, devido à relação cromática entre ambos.

A i II(subV/II-) II- | II- |
 //: Bbm7 / C/Bb / Cb/Bb / Bb / Cb/Bb / Cb6/Bb / Bb7M / Bb6 ://

Quadro2: seção A, harmonia

A seção B continua a explorar as relações com o acorde de 6ª napolitana e a tonalidade homônima menor. Mas aqui um acorde diferente ocorre: G7/Bb.

B -|| i |* iv |
 //: Cb/Bb / % / Bbm7(11) / % / G7/Bb / Ebm/Bb / Bb7M://

Quadro3: seção B, harmonia

Tal acorde pode ter mais de uma interpretação. Por um lado ele está sobre um baixo pedal. Nesse contexto pode-se pensar como um movimento de condução de vozes cromático-descendente de G7 para Ebm. Por outro lado, a tríade de G sobre o baixo de Bb forma aquilo que a teoria do jazz convencionou chamar de tríades não diatônicas sobre baixos diatônicos, daí o asterisco sobre o I grau, pois acredito que nesses acordes o baixo é a fundamental.

A seção A.1 apresenta a melodia blocada ao piano juntamente com a guitarra. Importante ressaltar que a guitarra não dobra a melodia na voz aguda, algumas notas se acoplam ao piano e outras o preenchem. Mesmo no piano, a melodia não está sempre na voz mais agudo, tratando-se de uma abordagem não ortodoxa do ponto de vista das técnicas de arranjo. Entretanto, a melodia continua a ser ouvida, pois está sendo executada pelo vibrafone.

Fig. 4 Coisa No2: A.1

Observa-se nessa blocagem um uso misto de técnicas tomando o piano como base: o primeiro acorde está em drop 2/4 a partir de um cluster ao modo de Thad Jones, o segundo acorde apresenta uma Tríade na Camada Superior (TCS) sobre

um acorde por quartas, o terceiro é um cluster propriamente dito e os outros tratam-se de 4-way-close. Importante apontar aqui o uso de sonoridades octatônicas nos dois primeiros acordes e o A7M sobre o pedal de Bb, de sonoridade altamente tensa. Nesse ponto também foi assinalado o asterisco no grau, muito embora não se trate de uma tríade não diatônica, mas uma téttrade. Esse acorde também pode ser visto (e ouvido) como uma aproximação cromática do acorde posterior (Ab7M) que, junto ao pedal de Sib forma o acorde de tipologia sus (acorde com 4ª justa no lugar da 3ª).

A seção B.1 e B.1.2 tem exatamente mesma harmonia de seção B, apenas ocorrendo o referido aumento de densidade na repetição. Não há alterações harmônicas também nas seções A.2, A.3, B.2, B.3, B.3.2 e, como colocado, a seção A.4 não tem harmonia.

O ponto culminante de Coisa No2 não poderia deixar de ser a seção A5 que, além de ser um tutti dos instrumentos de sopro (os instrumentos harmônicos não tocam), está uma 3ª menor acima, no tom de Ré bemol, único momento em que isso acontece e, com tais características, poderia se chamar de shout chorus, somando-se à dinâmica da seção (forte). Observe abaixo a redução e análise do trecho.

The image shows a musical score for 'Coisa No2: A.5'. It consists of three staves. The top staff is the melody line in treble clef, marked with a 'J' (ritardando) and a 'f' (forte). The middle staff shows the piano accompaniment with chords and harmonic analysis. The bottom staff is the bass line in bass clef. The harmonic analysis includes chords like D9(alt), D9b9, B6(11+), Am9(11+), Abm7, and G7(b9). Roman numerals I, lo, VII, vi, v, iv, and I are written below the piano accompaniment staff.

Fig. 5 Coisa No2: A.5

Os acordes inseridos nos pentagramas do piano correspondem à redução dos instrumentos de sopro. Do agudo para o grave: flauta, trompete (sempre oitava abaixo da flauta), trompa, saxofone-alto, saxofone-tenor, trombone e o saxofone barítono está dobrando com o trombone baixo, algo que não acontece nos arranjos de Big Band. Essa distribuição dos acordes favorece um blending, ou seja, uma mistura timbrística, na medida em que não separa as vozes em diferentes naipes do ponto de vista das alturas. Os acordes Db7(alt), Dbo9 e Am9(11+) tem sonoridade octatônica, se

retirarmos o baixo em questão no último acorde. Esse último tem ainda o RÉ bemol no baixo, ou seja, a 3ª maior, o que aumenta a sonoridade derivada da escala mencionada. Do ponto de vista do complexo sonoro, trata-se de outro acorde diminuto.

1.2 “Bebel” (João Gilberto)- 2ª Etapa: confecção de um arranjo

O tema “Bebel” é uma das poucas composições do violonista e cantor João Gilberto. Uma das poucas gravações de desse tema, e possivelmente a primeira, encontra-se no álbum de título homônimo ao do artista (GILBERTO, 1973, faixa 8). Trata-se de uma valsa sem letra dedicada a sua filha Isabel Gilberto, hoje cantora. Encontra-se em forma ternária ABA cuja primeira seção possui 30 compassos. A célula básica do acompanhamento realizado pelo autor ao violão dessa valsa tentou ser emulado no arranjo pela bateria. Observa-se que nela, não há uma tendência para o tercinado do jazz waltz, mas o arranjo em certos momentos, adquire esse caráter. A figura abaixo mostra através da seção rítmico-harmônica a adaptação da levada do violão de João Gilberto que coloca os baixos nos pulsos 1 e 3 e o acorde no 2º pulso do compasso.

The image displays a musical score for the piece "Bebel" by João Gilberto. It consists of four staves: Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (D. S.). The key signature is B-flat major (two flats). The score begins at measure 7. The guitar part features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The piano part shows chords with a dynamic marking of *p*. The bass part provides a steady accompaniment with a dynamic marking of *p*. The drum part uses 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns, also with a dynamic marking of *p*. Chord symbols are provided above the piano staff: E^b7M, F m7, B^b7(9), B^bm7, E^b7(13-), E^b7(9), and A^b7M.

Fig.6 Bebel: Base

O tom original da canção é o de MI maior, tratando-se de uma tonalidade ruim para a formação já que os instrumentos

em SI bemol teriam FÁ suspenido maior como tonalidade e os instrumentos em MI bemol teriam, por sua vez, DÓ suspenido maior. Por isso a tonalidade escolhida para a realização do arranjo foi a de MI bemol maior.



Fig.7 Bebel: seção A

Já a segunda seção possui 34 compassos tratando-se, portanto, de duas seções irregulares que, no entanto, somadas realizam a quadratura de 64 compassos.



Fig.8 Bebel: seção B

Uma das características da harmonização desse tema é a utilização do chamado acorde de 6ª napolitana, o II grau rebaixado cuja tipologia normalmente está associada aos acordes maiores com 7ª maior. Tal característica será utilizada na introdução do arranjo que será feita a partir do vamp //: I7M / -II7M ://. Resumindo, a estrutura formal do arranjo será:

EXPOSIÇÃO em MI bemol maior: Introd. A A' B A"
IMPROVISACÃO: vamp 1 (12x) vamp 2 (12x) Vamp 3 (12x) codeta (4x)
REEXPOSIÇÃO em MI maior: Cãnone entre os naipes sobre A e CODA (5c.)

Quadro 4: Bebel – estrutura do arranjo.

Após a introdução, cada seção A ocorre de maneira diferente. No primeiro é realizado um soli em four way-close no naipe de saxofones, sem a utilização do saxofone barítono, entre os compassos 7 e 19. O soli continua, mas com um naipe misto de trompetes e trombones liderados pelo 3º trompete. Ele se prolonga do compasso 20 ao c.28. A partir do 29º compasso o soli retorna ao naipe de saxofones, mas dessa vez com a utilização do barítono realizando os baixos da harmonia, que se estende até o compasso 36. Por todo esse trecho são adicionadas as dobras da voz e guitarra.

Já o A' se inicia com a linha melódica tocada pelos trombones em uníssono acompanhados pelo naipe de trompete. A partir do compasso 43 são os saxofones que estão em uníssono e o naipe de trombones que estão realizando o acompanhamento. Já no compasso 50 o soli acontece no naipe de trombones. Entretanto a melodia está na voz mais grave do bloco, algo pouco usual. Para compensar tal fato, a linha é reforçada pelo saxofone barítono, em uníssono com o 4º trombone.¹ Por fim, a melodia passa para o naipe de trompetes (c.59) com o acompanhamento do naipe completo de saxofones, encerrando a seção. Durante essa seção a guitarra realiza acompanhamento e a voz permanece em silêncio (tacet).

A seção B (c.67) retoma a mesma textura de dobra entre o saxofone barítono e o 4º trombone, entretanto com o retorno da dobra da voz e guitarra, além de um acompanhamento mais rítmico do naipe de saxofones. A partir do compasso 71 esse acompanhamento é realizado pelo naipe de trompetes. Apesar do “gesto” musical ser praticamente o mesmo, há uma adaptação de uma articulação em arpejos no naipe de saxofones para uma escalar para o naipe de trompetes pela dificuldade de execução do gesto em arpejos por esse último

1 Se por um lado tal dobra não é recomendada por métodos como, por exemplo, o de WRIGHT (1982) quando analisa os arranjos de Sammy Nestico. Moacir Santos, porém, a utiliza frequentemente em suas “Coisas” como demonstrado.

naípe. A seção se segue combinando esses elementos e contrastando os diferentes naipes da banda para, enfim, ao final da seção, cruzá-los em um tutti (c.97- 100).

Como contraste, há uma alteração brusca de densidade e dinâmica, ficando a execução da seção A” ao cargo apenas da seção rítmico-harmônico e voz, ainda que haja uma pequena intervenção melódica do naipe de saxofones.

A seção de improvisação se organiza por vamps, ou seja, por padrões de dois acordes que se repetem em de 4 em 4 compassos. Pelo fato da canção possuir um chorus muito grande e irregular, achei mais adequado esse procedimento para essa seção. O primeiro deles é aquele derivado da introdução. A princípio esse trecho é para ser realizado na forma de open solos, ou seja, é o condutor que determina o final de uma improvisação e o começo de outro. Entretanto, por fins de padronização da gravação, optou-se por determinar tais repetições em 12 vezes. Tais vamps modulam ou se transportam de um eixo tonal/modal para outro. O segundo se dá a partir de LÁ formado pelos acordes de Asus7(9) e A7M(11+). O último vamp tem por eixo MI através dos acordes E7M e C7M/E.² Há que se ressaltar que há frases e acordes em backgrounds que pontuam a transição de um vamp para outro. Ao final do último há o acorde de C+7M que termina a última sequência e prepara a reexposição em MI maior, ou seja, ½ tom acima da exposição. Embora se trate de algo corriqueiro e até mesmo um clichê no terreno do arranjo, não deixa de ser interessante o fato de tal modulação emular o próprio vamp da introdução, primeira improvisação e coda. Essa última exposição é realizada em cânone entre os naipes com a marcação da bateria sem os outros instrumentos da seção rítmico-harmônico até o final e coda com a adição dos instrumentos da referida seção.

² Em minha obra de Harmonia chamei tais *vamps* por híbridos, na medida em que os acordes que o compõem não pertencem ao mesmo campo harmônico, como no caso dos *modal vamps* (TINÉ, 2014).

1.3 “Valsa Moura” (Paulo Tiné) - 3ª Etapa: composição

Acácio Piedade, em seu artigo sobre tópicas, aponta para uma característica naquilo que chamou de tópica época de ouro que, de certa forma, explica parte da inspiração composicional dessa música.

O universo de tópicas época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços destas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a

singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro. (PIEDADE, 2011, 108)

O autor usa a valsa “Rosa” de Pixinguinha para ilustrar a tópica. Penso também em “Luíza” de Tom Jobim e “Valsa Brasileira” de Edu Lobo & Chico Buarque como possibilidades de exemplo para a mesma tópica. A valsa arranjada de João Gilberto (Bebel) participa, acredito, parcialmente dentro desse universo. Não há grandes floreios melódicos no sentido de apojaturas ou grupetos e, além disso, há a aproximação com o waltz. Entretanto, aqui, trata-se de certa forma, de distorcer a tópica expandindo ligeiramente o material e adentrando uma atmosfera quase atonal.

Após uma pequena introdução em 6/8, a melodia da seção A se repete 2 vezes com instrumentações diferentes:

The image shows a musical score for the melody of section A of the waltz 'Moura'. It consists of four staves of music in treble clef, 3/4 time signature. The first staff starts at measure 24 and ends at measure 29. The second staff starts at measure 30 and ends at measure 35, with a dynamic marking of *mf*. The third staff starts at measure 36 and ends at measure 41. The fourth staff starts at measure 40 and ends at measure 45, with a dynamic marking of *Gliss.*. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often with grace notes and slurs, creating a lyrical and somewhat atonal atmosphere.

Fig.9 Valsa Moura: melodia seção A

O processo de elaboração se deu de modo a priorizar a elaboração melódica sobre a harmônica, que se dá em contraponto à melodia. Arpejos quartais foram bastante

utilizados e mesmo os arpejos em sobreposição de 3as se dão de modo a sobrepor de 6 a 7 notas, ou seja, praticamente toda a escala ou modo. Ao final algumas bordaduras podem ser notadas.

O processo de instrumentação da melodia se deu de modo a fragmenta-la na primeira exposição entre a flauta e saxofone oitavados e o clarinete e saxofone soprano igualmente oitavados. Soma-se a eles o violão que dobra a melodia em sua totalidade. Utilizo como procedimento padrão a seção rítmico-harmônica ser uma espécie de redução e dobra dos acontecimentos instrumentados pelos sopros.

A harmonização dessa melodia, como colocado, foi construída em contraponto à melodia. Para tal foi fundamental a construção de ritmo harmônico livre, ao modo das construções de Hermeto Pascoal em situações encontradas em músicas como “Lá na Casa de Madame eu vi”, “Ilha das Gaivotas”, “Nove de Julho” e “Mestre Radamés”.

The image displays a musical score for the 'Valsa Moura' rhythm section. It is organized into three systems of staves. The first system (measures 1-7) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 8-14) is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The third system (measures 15-21) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes complex chordal textures with many notes per measure, characteristic of the 'rhythm harmonic' style mentioned in the text. Dynamics such as *mf* are indicated.

Fig.10 Valsa Moura: ritmo harmônico seção A

Na repetição dessa seção (A') o flugelhorn realiza a melodia dobrada pelo acordeom, conforme a figura 4. A ela soma-

se um contracanto executado pelo trombone e dobrado e harmonizado pelo violão.

A seção B segue a mesma construção de angularidade melódica executada pela flauta, saxofone tenor e acordeom. A eles soma-se o contrabaixo e a linha de baixo passa a ser executada pelo trombone que enfatiza a voz grave dos acordes executados pelo violão, também em contraponto e através do uso do procedimento do ritmo harmônico. A repetição da seção B (B') tal função, a saber, a da linha de baixo, volta a ser executada pelo contrabaixo e a melodia é bloqueada pelo saxofone soprano, flugelhorn³, clarinete e saxofone tenor, com o reforço do violão na 1ª voz e do acordeom na 2ª.

3 Nessa composição o trompete foi substituído pelo Flugelhorn e o trombone pelo Eufônio, em bora a gravação tenha sido realizada com o trombone.

A seção C retoma o 6/8 da introdução. A flauta executa a melodia em frullato dobrada pelo violão em trêmulo e sul ponticello. Além da estranheza dos timbres, alguns ritmos melódicos de razão 7:6 e deslocamento de acordes, contribuem para a atmosfera que se pretende atingir entre o elemento familiar da valsa e sua estranheza “moura”. A repetição de C (C') é feita pelo flugelhorn e trombone em oitavas, também em frullato, dobrados pelo acordeom e contrabaixo. O mesmo ritmo de acompanhamento realizado em C pelo acordeom é repetido em C' pelo violão, mas, aqui, é reforçado pelos instrumentos de sopro restantes do ensemble.

Por fim, a composição finda com um pequeno trecho de improvisação coletiva sem determinação de alturas, fato que remete ao free jazz por um lado, e as jazz bands de dixieland de outro. Ritmicamente, entretanto, o pulso permanece determinado, ou seja, os músicos podem tocar as notas que quiserem, mas não há a suspensão do ritmo, que continua articulando o 6/8 original. Nesse momento, tanto o violão como o acordeom permanecem em pausa, ou seja, não participam da seção de improvisação.

Resumindo, a distribuição formal dos elementos da música se dá da seguinte maneira:

Introd. (6/8) dois compassos que se repetem.

Seção A: (3/4) melodia dividida entre Fl+T.Sx e Cl+S.Sx e violão.

Seção A': (3/4) melodia em Flghn+Acc. e contracanto em Euph+VI.

Seção B: (3/4) melodia em Fl+T.Sx+Acc.+A.B.

Seção B': (3/4) melodia bloqueada em S.Sx+Flghn+Cl+T.Sx com a nota líder dobrada pelo violão e a 2ª voz pelo acordeom.

Seção C: (6/8) melodia em Fl+VI. (em frullato).

Seção C': (6/8) melodia em Flghn+Euph+A.B. e acompanhamento do resto do ensemble.

Coda: (6/8) Improvisação coletiva.

Considerações Finais

Dos três exemplos, a valsa de João Gilberto parece estar mais próxima do arquétipo vienense do gênero quando se olha para seu andamento e contorno melódico. Mesmo assim, o autor constrói um gingado próprio que o arranjo procura reproduzir, mas adiciona o elemento da valsa jazzística.

As improvisações encontradas no disco Coisas são relativamente curtas e, especificamente em Coisa No 2, há improviso de piano na terceira variação de A (A.3), que também pode ser considerado curto. De certo modo, pelo menos nas gravações históricas de samba-jazz e música instrumental da década de 1960, as improvisações não são extensas, principalmente se comparadas com as do jazz do mesmo período. Desta forma, o processo adotado no arranjo de Bebel trabalha com a ideia de diferentes vamps que se deslocam em diferentes eixos tonais/modais tendo a improvisação como um dado estrutural mais relevante e mais extenso. Por fim, Valsa Moura apenas trabalha com uma improvisação coletiva ao final. É certo que o gênero ternário não implica necessariamente na improvisação, a não ser quando flerta com o jazz em sua versão de waltz.

Dos três exemplos apresentados o segundo, sendo para Big Band, aplica técnicas características como o mencionado 4-way-close. Nesse caso acredita-se que a aplicação seja acertada em virtude da adequação entre o tipo de material harmônico, jazzístico através da prática da bossa nova do compositor, e da própria aproximação com o jazz via waltz.

Se de fato esses exemplos forem representativos de tendências observa-se, inclusive, uma presença maior do elemento jazzístico, no que tange a instrumentação e processos harmônicos em Moacir Santos e João Gilberto ao passo que, dentro de uma perspectiva de pós-modernidade e de apropriação dos procedimentos musicais introduzidos principalmente por Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, a Valsa Moura pretende retomar uma linhagem da valsa brasileira que, quiçá, remonte a Pixinguinha e sua orquestra típica.

Referências

BONETTI, Lucas Z. A Trilha Musical como Gênese do Processo Criativo na obra de Moacir Santos. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2014.

COISAS: Cancioneiro Moacir Santos. [Partitura] Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

GILBERTO, João. João Gilberto. [LP] Brasil: Polydor, 1973.

LEME, Bia Paes. (org.). O Carnaval de Pixinguinha. (Partitura) São Paulo: Instituto Moreira Salles/SESC, 2014.

MACHADO, Cacá. O Enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

PIEIDADE, Acácio. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos... Per Musi. Belo Horizonte: n 23, 2011, p.103-112.

SANTOS, Moacir. Coisas. [LP] Rio de Janeiro: Forma, 1964.

TINÉ, Paulo. "O arranjo de Pixinguinha para Gaúcho de Chiquinha Gonzaga: a orquestra típica à caminho da Big Band". São Paulo: Anais da XXIV ANPPOM (Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 2014.

..... "Procesos Creativos em arreglos y composiciones musicales del género choro para Orquestra Típica/Jazz Band". Belo Horizonte: Anais da XXVI ANPPOM (Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 2016.

..... Valsa Moura. <https://www.youtube.com/watch?v=WdX-HcSfj934> Acesso em 09/11/2016.

..... Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação. São Paulo: Ed. Rondó, 2ª edição, 2014.

WRIGHT, Rayburn. Inside Score. New York: Kendor Mucis Inc., 1982.