

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES – ECA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Adriano Del Mastro Contó

**Análise de técnicas de orquestração da música
brasileira na “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira**

São Paulo – 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Adriano Del Mastro Contó

**Análise de técnicas de orquestração da música
brasileira na “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Música –
Área de Concentração: Processos de Criação Musical, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz
Moraes Costa.

São Paulo – 2008

COMISSÃO EXAMINADORA

São Paulo, ____ de _____ de 2008.

FICHA CATALOGRÁFICA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES / USP
SERVIÇO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO

Contó, Adriano Del Mastro.

Análise de técnicas de orquestração da música brasileira na “Suíte Brasileira n. 1” de Cyro Pereira / Adriano Del Mastro Contó. – São Paulo, 2008.

227 p. : fig.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / USP, 29/01/2008.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Bibliografia

1. Música – análise – orquestração. 2. Música brasileira – ritmos.
I. Costa, Rogério Luiz Moraes. II. Título.

CDD 21.ed. – 780.865

Dedico este trabalho a Deus e
aos meus pais, pelo constante
e imenso apoio a este projeto.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Rogério, pela compreensão e orientações que me levaram a concluir este trabalho.

Ao professor Maurício Florence de Barros pelos ensinamentos de vida, os incentivos e as reflexões sobre da música orquestral que me levaram a realizar este trabalho.

À Juliana Figueiredo pela revisão ortográfica deste texto.

À Fabiana Crepaldi pela ajuda na revisão final deste trabalho.

Ao maestro Cyro Pereira por sempre estar disposto a dar atenção e realizar conversas que serviram como aulas de orquestração durante estes anos.

Ao baterista Toniquinho da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo pelos exemplos concedidos à esta pesquisa.

Ao Arquivo do Theatro Municipal de São Paulo (em nome dos senhores Everaldo Ormonde de Oliveira, Chefe do Arquivo, e Roberto Bonaccorsi, auxiliar) e ao Museu do Theatro Municipal de São Paulo (em nome do senhor Márcio Sgreccia) que me atenderam prontamente sempre que necessitei, concedendo cópias de partituras, programas de concerto e auxílio nas pesquisas.

À Fabiana, arquivista da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, pela concessão das partituras das músicas de Cyro.

Aos meus familiares e amigos que conviveram comigo três nestes anos.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. **Análise de técnicas de orquestração da música brasileira na “Suíte Brasileira n. 1” de Cyro Pereira.** 2008. Dissertação de Mestrado – USP

RESUMO

Este trabalho de Mestrado propõe uma análise sobre a escrita orquestral da música brasileira com foco na “Suíte Brasileira n.1” de Cyro Pereira, composta em 1962. Assim, contextualiza e apresenta um histórico da escrita da música popular brasileira para orquestra, citando trechos de partituras de alguns arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali na “Época de Ouro” da década de 1930. Analisa como os instrumentos musicais não convencionais são inseridos na orquestra e como são utilizados novos elementos rítmicos em obras do repertório sinfônico brasileiro, destacando composições de Heitor Villa-Lobos. Registra, ainda, uma pesquisa sobre os ritmos brasileiros: dobrado, toada, choro, valsa e baião. Explana sobre utilização dos recursos composicionais e das técnicas de orquestração na obra de Cyro Pereira, fazendo uso de exemplos construídos tendo como base a partitura da suíte na versão adaptada e reorquestrada de 1992. Por fim, vale ressaltar que, como parte deste trabalho, foi realizada uma edição revisada da partitura da “Suíte Brasileira n. 1” (versão de 1992).

Palavras-chave: Cyro Pereira; orquestração; música brasileira.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. **Análise de técnicas de orquestração da música brasileira na “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira**. 2008. Dissertação de Mestrado – USP

ABSTRACT

This fine Master’s work aims at analyzing the orchestral score of the Brazilian music focusing at “*Suíte Brasileira n.1*” by Cyro Pereira, composed in 1962. Therefore, it contextualizes and presents a detailed report of the written composition of the Brazilian Popular Music for orchestra, making reference to passages of scores from some musical arrangements by Pixinguinha and Radamés Gnattali in the “*Época de Ouro*” (The Golden Period) in the thirties. It analyzes both the way through which non conventional instruments are put in the orchestra and how the new rhythmic elements of some Brazilian symphonic opuses are used, giving emphasis to the musical work composed by Villas-Lobos. It also shows a research about Brazilian rhythms: dobrado (marching music), toada, choro, valsa (waltz) and baião. Besides, it explains how the compositional resources and the techniques for orchestration are used in Cyro Pereira’s work, giving examples from the score of the suite adapted and re-orchestrated in the 1992 version. Finally, it is worth to point out that it was part of this paper to make a revised version of the score “*Suíte Brasileira n.1*” by Cyro Pereira (in the 1992 version).

Key-words: Cyro Pereira; orchestration; Brazilian music.

LISTA DE ABREVIATURAS

flt.	=	flauta / flautas
ob.	=	oboé / oboés
c.i.	=	corne inglês
clar.	=	clarineta / clarinetas
fag.	=	fagote / fagotes
sax.	=	saxofone / saxofones
ten.	=	tenor
bar.	=	barítono
tmp.	=	trompa / trompas
tpt.	=	trompete / trompetes
tbn.	=	trombone / trombones
guit.	=	guitarra
pno.	=	piano
bat.	=	bateria
perc.	=	percussão
vln.	=	violino / violinos
va.	=	viola / violas
vcl.	=	violoncelo / violoncelos
cbx.	=	contrabaixo / contrabaixos
eletr.	=	elétrico
pizz.	=	pizzicato
n.	=	número / números
p.	=	página / páginas
s.	=	seguinte
ss.	=	seguintes
c.	=	compasso / compassos
Bbm	=	Si bemol menor
G ⁶	=	acorde de sol maior com 6 ^a
C ⁶	=	acorde de do maior com 6 ^a

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 - A ORQUESTRAÇÃO BRASILEIRA	24
1.1 – Uma Pequena Biografia de Cyro Pereira.....	24
1.2 – A Escrita Orquestral na Música Popular Brasileira.....	27
1.3 – Cyro Pereira, Orquestrador	33
1.4 – Identificação de Alguns Elementos Nacionais	45
CAPÍTULO 2 - ASPECTOS DA MÚSICA BRASILEIRA	52
2.1 – Alguns Ritmos Brasileiros Mais Comuns	52
2.2 – Aspectos da Evolução Instrumental	61
2.3 – O Uso de Ritmos Brasileiros em Obras De Villa-Lobos.....	63
CAPÍTULO 3 - A “SUÍTE BRASILIANA n. 1”	69
3.1 – Processo Analítico	69
3.2 – Dobrado	79
3.3 – Toada	99
3.4 – Chôro	108
3.5 – Valsa	119
3.6 – Baião.....	126
CONCLUSÃO.....	138
BIBLIOGRAFIA	143
PARTITURAS CONSULTADAS	145
GRAVAÇÕES.....	146
ENTREVISTAS	146
PÁGINAS VISITADAS NA INTERNET	146
APÊNDICES	147
ANEXOS	204

INTRODUÇÃO

Cyro Pereira, compositor gaúcho, iniciou seus estudos musicais ainda criança e começou a trabalhar profissionalmente com música na adolescência, somando hoje mais de cinquenta anos de carreira. Tendo atuado como pianista em diversas formações musicais, tem destaque no meio artístico e jornalístico musical especializado. Dividiu o palco com grandes nomes da música e produziu arranjos para os mais variados meios de expressão musical, tais como: trios, bandas, *big-bands* e orquestras. Algumas de suas obras despertam interesse de estudantes de música, principalmente nas áreas de arranjo e orquestração.

Assim, procurando registrar algumas técnicas e procedimentos de orquestração, bem como produzir um estudo sobre uma possível evolução da escrita musical do maestro, este trabalho propõe um registro das técnicas de orquestração utilizadas na peça sinfônica “*Suíte Brasileira n. 1*”. Escrita originalmente em 1962, a peça foi adaptada e reorquestrada¹ pelo próprio compositor, em 1992, para a *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*, que possui instrumentação diferente da tradicional. Esta orquestra incorpora saxofones e instrumentos eletrônicos (como contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, bateria e percussão) dentre outros instrumentos musicais comuns na prática da música popular.

Para exemplificar essa diferença instrumental, a lista de músicos/instrumentos da *Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo* de 1992 será comparada à da *Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo*, do mesmo ano.

No quadro comparativo instrumental abaixo foi citada a diferença entre instrumentos com designação erudita ‘*versus*’ popular visando ilustrar algumas características necessárias para que o músico ocupe a vaga na orquestra. A designação popular sugere que, além da leitura da partitura e habilidade musical erudita desenvolvida no instrumento, o músico também possua habilidades comuns na prática de música popular, tais como: leitura de acordes/cifras, improvisação e habilidade para prática em conjunto sobre ritmos populares².

¹ “Adaptação e reorquestração” são os termos utilizados pelo compositor na assinatura final da partitura homônima na versão de 1992.

² Estas informações foram retiradas de programas de concerto conforme o anexo n.06 p.210 e anexo n.07 p.211.

Orquestra Naipes	Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo		Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
Cordas	10	Violinos I	16	Violinos I
	10	Violinos II	12	Violinos II
	6	Violas	12	Violas
	6	Violoncelos	10	Violoncelos
	2	Contrabaixos	8	Contrabaixos
Madeiras	3	Flautas	5	Flautas
	1	Oboé	2	Oboés
	2	Clarinetas	3	Clarinetas
	0	Fagotes	2	Fagotes
	5	Saxofones	0	Saxofones
Metais	3	Trompas	4	Trompas
	4	Trompetes	4	Trompetes
	4	Trombones	3	Trombones
	0	Tuba	1	Tuba
Percussão	1	Tímpanos	1	Tímpanos
	0	Percussão Erudita	1	Percussão Erudita
Outros	0	Harpa	1	Harpa
	0	Órgão	1	Órgão
	0	Piano Erudito	1	Piano Erudito
	1	Piano Popular	0	Piano Popular
	1	Guitarra Elétrica	0	Guitarra Elétrica
	1	Contrabaixo Elétrico	0	Contrabaixo Elétrico
	1	Bateria	0	Bateria
	1	Percussão Popular	0	Percussão Popular

Do conjunto de obras do compositor – que conta com mais de uma centena de títulos, sendo cerca de 30 para orquestra – foi, criteriosamente, escolhida uma que apresente grande diversidade de instrumentos. Através dessa obra foi possível registrar algumas técnicas da escrita musical (no sentido da orquestração) em momentos variados de solos, acompanhamentos ou outras combinações composicionais.

Considerando tais premissas, foi escolhida a “*Suíte Brasileira n. 1*” que obteve destaque em 1963, ainda no início da carreira de Cyro Pereira, recebendo menção honrosa em um concurso de composição realizado no Theatro Municipal de São Paulo. Este prêmio gerou uma importante crítica onde eram destacadas suas qualidades de orquestrador.

Quando se procurou encontrar a partitura original, de 1962, da “*Suíte Brasileira n. 1*”, foi constatado, consultando-se o compositor, que ele não se preocupou em guardar cópias ou realizar registro de suas obras, fazendo com que o destino de algumas delas seja desconhecido. No caso desta obra, constatou-se que Cyro não a possuía mais³. Em 1992, foi escrita uma outra versão da mesma suíte, versão esta que se encontra com o compositor e é executada freqüentemente.

Ainda, pesquisando em arquivos de orquestras da cidade de São Paulo, foi encontrado um único manuscrito da primeira versão (1962) na Galeria Olido, no arquivo de partituras do Theatro Municipal de São Paulo. Esta partitura foi resgatada⁴ e devolvida ao arquivo de onde não saía havia aproximadamente 20 anos⁵.

Já a segunda versão possui cópias no arquivo da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Sobre esta versão de 1992 realizamos uma edição completa da partitura e partes através de programa de edição musical. Esta edição⁶ se mantém fiel ao manuscrito, sendo possível, assim, o uso de excertos de trechos musicais nesta dissertação.

³ PERPETUO (2005, p.118). Luciana Sayuri diz que “É espantoso saber (...) que a única partitura da primeira composição sinfônica de Cyro – a *Brasileira n. 1* – ficou esquecida nos arquivos do Theatro Municipal de São Paulo de 1962 a 1972, só retornando às mãos do compositor por iniciativa de Damiano Cozzella...”. Em 2005, no início desta pesquisa, consultando o compositor para solicitar a partitura da “*Suíte Brasileira n. 1*” de 1962, embora esta declaração diga que a possuía, novamente Cyro disse que não a possuía mais. Foi necessário acessar o arquivo do Theatro Municipal de São Paulo, na Galeria Olido, para termos acesso à partitura de 1962. Na ocasião do início deste trabalho, Cyro disponibilizou-me apenas a versão de 1992.

⁴ Na tentativa de assegurar o não desaparecimento total desta versão original de 1962, este manuscrito da “*Suíte Brasileira n. 1*” arquivado na Galeria Olido passou pelo processo de digitalização com a realização de fotocópia simples da partitura manuscrita original e a digitalização (escaneamento) para arquivos em formatos de imagem digitais (formatos TIFF). Pelo fato de as páginas apresentarem um tamanho maior que o padrão A3, para a fotocópia desta versão de 1962, a organização da partitura exigiu um ajuste manual, onde se fez necessária a colagem de 2 páginas tamanho A3 para a montagem total da partitura. Após isso, foi realizada a digitalização em *scanner* específico para o tamanho utilizado.

⁵ Na ocasião do empréstimo da partitura na Galeria Olido, a informação de que a partitura não saía de seus arquivos havia aproximadamente 20 anos foi obtida através de conversa com os arquivistas do Theatro Municipal de São Paulo, Sr. Everaldo Ormonde de Oliveira (Chefe do Arquivo) e Sr. Roberto Bonaccorsi (auxiliar). Em minha pesquisa, não encontrei este exemplar de 1962 da “*Suíte Brasileira n. 1*” em nenhum outro arquivo musical.

⁶ Esta edição, realizada por este autor, apresenta os 5 movimentos da “*Suíte Brasileira n. 1*” e está inserida no

O que concerne a este trabalho de Mestrado é o registro de algumas técnicas de instrumentação e orquestração utilizadas na versão mais atual (1992) da obra “*Suíte Brasileira n.1*” de Cyro Pereira. Por ter sido realizada 30 anos após a primeira e apresentar instrumentação maior, possibilita um estudo da escrita mais madura do compositor.

Nestes quase cinqüenta anos que se passaram da sua composição, a “*Suíte Brasileira n. 1*” se fez conhecida por diversos músicos, apreciadores e críticos do meio musical sinfônico. A trajetória da obra conta com críticas em jornais e revistas, comentários e resenhas que a destacaram no repertório brasileiro. Apresenta cinco movimentos – sendo que cada um deles possui um título homônimo a um **ritmo**⁷ brasileiro (gênero musical / estilo) – e se destaca em aspectos musicais referentes à instrumentação e orquestração da música sinfônica brasileira.

Além das críticas para a “*Suíte Brasileira n. 1*”, outras críticas, comentários e homenagens que recebeu em toda sua carreira contribuíam para que obtivesse destaque como compositor, principalmente por sua maneira de orquestrar.

Um dos reflexos deste destaque foi o convite para dar aulas de arranjo e orquestração no curso do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas⁸. As disciplinas escolhidas para que Cyro assumisse coincidem com as áreas em que se destacou através das críticas registradas.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que este trabalho pode contribuir por apresentar

apêndice deste trabalho.

⁷ O sentido deste termo em nosso trabalho se aproxima daquele estabelecido por Costa (2000, p.27 e 61) para o termo levada. “*Levada*” é um termo usado em música popular e que designa um modelo rítmico-timbrístico que concretiza os diversos estilos populares (samba, baião, rock, etc.) e que “carrega”, a maneira de uma onda portadora, todos os acontecimentos melódicos e harmônicos e lhes dá uma sustentação rítmica e pulsante. A “*Levada*” é parcialmente aberta, dependendo do universo musical em que se instala, de modo a poder receber, por partes do(s) instrumentista(s) que a executa(m), resoluções pessoais altamente característica. Assim, muitas vezes se ouve falar: “... fulano de tal toca o samba de uma maneira xyz, muito diferente de sicrano de tal.. etc.”. Logo, neste trabalho será usado o termo **ritmo** para exemplificar o estilo musical (dobrado, marcha, toada, valsa, choro, baião, etc.), que difere do termo **rítmica**, onde se entende que é o agrupamento de quaisquer figuras de nota, cíclicas ou não.

⁸ Cyro Pereira foi professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas entre os anos de 1990 e 1999. O convite para integrar o corpo docente do curso de Música Popular foi feito pelo então diretor do Instituto de Artes, o maestro Benito Juarez. Cyro conhece Benito desde os tempos das orquestras de rádio, onde Benito atuava como violinista sob a sua batuta.

elementos para um estudo sobre o desenvolvimento da escrita orquestral de Cyro Pereira, uma vez que as 2 versões apresentam diferença temporal de 30 anos, investiga alguns dos motivos que levaram ao seu reconhecimento artístico como orquestrador.

Capítulo 1

A Orquestração Brasileira

1.1 – UMA PEQUENA BIOGRAFIA DE CYRO PEREIRA

Nascido em 14 de agosto de 1929 na cidade de Rio Grande⁹, no Estado do Rio Grande do Sul, Cyro Marin Pereira iniciou seus estudos musicais ainda menino no colégio Liceu Salesiano de Artes e Ofício Leão XIII de sua cidade. Após receber orientações em teatro, banda, coro, órgão e piano: destacou-se nos recitais de piano que realizava. Aos catorze anos, recebeu autorização de seu pai e aceitou um convite para integrar a “*Orquestra Jazz Botafogo*”, grupo que realizava bailes; nestes, além de tocar piano, começou a realizar seus primeiros arranjos.

Depois de tocar piano e experimentar arranjos nesta e em outras bandas e orquestras de baile de Rio Grande, em 1949, Cyro passou a participar do grupo “*Nunes e Seus Rapazes*” e sempre imaginava que um dia poderia integrar orquestras ou bandas maiores. Durante os bailes e apresentações conversava sempre com seu amigo e acordeonista Luís Laviaguerre (conhecido como Luís Gaúcho), um músico do mesmo grupo. Cyro ouvia dele boas histórias sobre a cidade de São Paulo, onde Luís já havia estado por algum tempo. Ao longo das conversas, entre um baile e outro, as histórias acabaram por incentivá-lo a trabalhar na capital paulista. Em pouco tempo Cyro estava convencido de que este destino seria o melhor. Em 24 de março de 1950 viajou para São Paulo.

⁹ Segundo o censo de 1939, a cidade de Rio Grande tinha uma população de 71.816 habitantes. Em 2000, o IBGE contou 186.544 habitantes.

Chegando à capital paulista, já no segundo dia conseguiu emprego como pianista na boate Excelsior. Lá conheceu aquela que seria sua esposa e mãe de seus três filhos, a cantora Estherzinha de Souza. Ainda em 1950, tocou piano no Regional¹⁰ da Rádio Record PRB-9, grupo importante para que Cyro viesse a atuar na orquestra da Rádio Record, onde também passaria a arranjar e reger.

Sobre o seu regional destaca:

*“...acho que era o único regional no Brasil com piano!”.*¹¹

Em 1953, Cyro estabelece-se na Rádio Record, onde ressalta ter trabalhado ao lado de músicos como o maestro Hervê Cordovil (03/02/1914 – 16/7/1979) e o maestro Gabriel Migliori (09/11/1909 – 02/01/1975). Por Migliori, Cyro tem grande reconhecimento: o considera seu principal mestre e professor de música, pois com ele se aperfeiçoou em composição, regência, harmonia e orquestração. Sobre ele, Cyro diz:

*“Eu tive muita sorte de encontrar ele! Um pianista excelente, um pianista clássico, e um cara que em orquestração conhecia a orquestra como a palma da mão”.*¹²

Conta, ainda, que a orientação recebida do professor Migliori não se deu em aulas formais, mas, sim, em conversas no ambiente de trabalho na Rádio Record, onde diariamente, durante 18 anos (entre os anos de 1953 e 1971), Cyro e Migliori dividiram a mesma sala para a construção de arranjos para a orquestra da rádio. A experiência de escrever arranjos diários na rádio Record foi importante para o aprendizado e aperfeiçoamento de uma escrita para orquestra, como conta com grande entusiasmo:

*“...era na prática !! Eu tinha a orquestra todo dia para escrever!”*¹³

¹⁰ “O conjunto regional é tradicionalmente formado por um ou mais instrumentos de solo, como flauta, cavaquinho, bandolim, clarineta ou saxofone que executam a melodia; o cavaquinho que faz o centro do ritmo, e um ou mais violões e o violão de 7 cordas (atuando como baixo) que formam a base do conjunto, além do pandeiro como marcador do ritmo”. Mas, como destaca Cyro, no Regional da Rádio Record também havia o piano. – Extraído do site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Choro>.

¹¹ Pereira (2006) em entrevista a este autor. (apêndice n.01, p. 148).

¹² Idem.

¹³ Idem.

Destaca, ainda, alguns momentos de sua vivência com o mestre Migliori, relevando sobre a importância do processo de criação. Em meio a essas “aulas”, a rotina era praticar a escrita e ouvir o resultado na orquestra. Se funcionasse repetia; se não funcionasse não fazia mais.

“A minha vivência no rádio e encontrar o Migliori, que foi meu professor... eu comecei a escrever. Depois a Record me pegou pra fazer arranjo. E era diário!! Eu tinha a orquestra na frente pra fazer isso, e tudo que eu fosse fazer errado eu não fazia mais.

Mas com o Migliori, eu falei assim quando eu comecei:

_Maestro, o senhor não quer me dar aula?

Ele respondeu:

_Ah! Eu não dou aula.

Ta bom fiquei chateado. Aí fomos trabalhar juntos na sala e eu chegava:

_Maestro! Aqui eu tô com uma dúvida...

Ele falava:

_Ah não!! Você faz assim, faz assim, faz assim...”¹⁴

E assim, por muitos anos Cyro recebeu aulas sem pagar “*nem um tostão*”, mas ressalta feliz com a lembrança: *_ Porque ele não quis!*¹⁵

Em outras palavras, o trabalho na Rádio Record, a convivência com grandes músicos (com os quais certamente trocou experiências) e o contato com a orquestra, proporcionaram a Cyro a possibilidade de realizar experimentações de escrita orquestral em seus trabalhos. Isso contribuiu para que, aos poucos, empiricamente, encontrasse técnicas próprias de escrita sinfônica e estabelecesse seu estilo e identidade musicais.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

1.2 – A ESCRITA ORQUESTRAL NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Na escrita orquestral de músicas brasileiras, por muitas vezes, tendo-se como proposta a orquestração de músicas populares que nunca haviam sido orquestradas, o músico se depara com elementos rítmicos novos se comparados aos habitualmente utilizados na escrita europeia. Obedecendo às características de cada instrumento sinfônico, estes elementos são transmitidos para a orquestra com a intenção de serem interpretados preservando as características melódicas e rítmicas do meio de onde surgem.

Tratando-se da escrita orquestral da música popular brasileira, nota-se que grande parte dos arranjos eram executados pelas orquestras de rádio e destinavam-se ao acompanhamento de cantores. Para estas orquestras mostrou-se necessária a presença de mais instrumentos musicais, para que fosse mantido o ritmo – uma característica da música popular. Era como uma orquestra sinfônica tradicional somada à banda de música popular (ou *big-band*¹⁶).

A partir de 1929, o Brasil vive a chamada “Época de Ouro” da música popular. Com o surgimento do microfone, o sistema de amplificação e a disseminação e crescimento da música popular no Brasil, cantores como Orlando Silva e Mário Reis abandonam o estilo *bel-canto* (utilizado para interpretação das óperas italianas), iniciando, assim, um novo estilo na utilização da orquestra para a música popular (MELLO & SEVERIANO, 1997, p.86).

Esta nova estética incentivou a busca de um novo estilo de escrita, onde não havia necessidade de nivelar a intensidade da orquestra com a voz do cantor, pois havia microfones para realizar tal ajuste.

Ainda no início da “Época de Ouro” da MPB destacam-se dois músicos como arranjadores (orquestradores) para orquestra: Pixinguinha (23-04-1897 a 17-02-1973) e

¹⁶ A *big-band* estabeleceu-se como uma formação típica para a prática do jazz no século XX. Em sua formação estão 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e 1 barítono), 4 trompetes, 4 trombones, piano, guitarra, baixo e bateria; onde o agrupamento destes 4 últimos instrumentos também é chamado de seção rítmica. No Brasil a *big-band* mais conhecida para a época talvez tenha sido a Orquestra Tabajara do músico Severino Araújo.

Radamés Gnattali (27-01-1906 a 03-02-1988). O primeiro, mesmo não tendo apresentado um vasto repertório para orquestra sinfônica nos moldes das rádios brasileiras¹⁷, é classificado como arranjador, e junto com Radamés, considerado um pioneiro na escrita de música popular para orquestra.

Sobre a “criação” dessa nova configuração para a grade instrumental das orquestras utilizadas para a música popular, onde instrumentos harmônicos tocam acordes ao invés de conduzir uma linha horizontal melódica, e sobre a utilização de instrumentos comuns aos grupos de música popular no Brasil, Henrique Cazes destaca a inserção dos instrumentos de percussão comuns nos grupos populares (como por exemplo, a bateria) na orquestra: “É nas gravações orquestrais dirigidas por Pixinguinha que a percussão aparece pela primeira vez com destaque”. (1998, p.78).

A associação da sonoridade da orquestra sinfônica à das bandas de música popular se dá, também, pela utilização dos instrumentos de percussão popular nas orquestras. Este fato é citado como muito presente já no início do século XX, como temos em "*Linda Morena*"¹⁸ de Lamartine Babo, interpretado pelo Grupo da Guarda Velha acompanhando Mário Reis.

A “orquestra” utilizada por Pixinguinha nesta gravação foi o “*Grupo da Guarda Velha*”, dirigido pelo próprio Pixinguinha de janeiro a dezembro de 1932 e constituído por músicos integrantes do núcleo da Orquestra Victor (para a qual Pixinguinha fez arranjos de novembro de 1929 a dezembro de 1931). Nesta gravação de “*Linda Morena*” a instrumentação era um misto de instrumentos sinfônicos e instrumentos pertencentes às rodas de choro. Eram eles: 2 trompetes, 1 trombone, 3 saxofones ou clarinetas, violão ou banjo, cavaquinho, bandolim ou contrabaixo, violão, piano, bateria, afoxé, chocalho, omelê, pandeiro, prato e faca (ULHÔA, et al., 2001, p.353).

Em algumas obras orquestradas / arranjadas por Pixinguinha, o grupo instrumental recebe a denominação “orquestra”, mesmo não apresentando uma instrumentação completa para se constituir como tal. Consultando algumas partituras, pode-se notar que a chamada “orquestra”, muitas vezes é, na verdade, um grupo que possui uma base rítmica condutora

¹⁷ Orquestra sinfônica somada a uma banda de música popular.

¹⁸ Marcha gravada em dezembro de 1932 e lançada em fevereiro de 1933 pela Victor (33614/A); relançada no CD 009 da Revivendo: Carnaval, sua história, sua glória.

(seção rítmica) e vários instrumentos sinfônicos realizando solos de diversas maneiras. Dessa forma, citamos como exemplo, na partitura do samba “Sem Ela”¹⁹ de Djalma Ferreira e Luiz Bandeira, o arranjo de Pixinguinha onde constam 2 saxofones altos, 2 saxofones tenores, 1 saxofone barítono, 3 trompetes, 2 trombones e piano (sendo a parte do piano o resumo da seção rítmica). Outra música arranjada por Pixinguinha, a partitura de “Mal me quer... Bem me quer”²⁰ de Newton Teixeira e C. Alencar apresenta 1 flauta (flauta / flautim), 2 saxofones altos, 2 saxofones tenores, 1 saxofone barítono, 3 trompetes, 2 trombones, bateria, piano, guitarra e cordas (primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). Em outras partituras também se observa instrumentação similar²¹.

As características que conferiram a Pixinguinha esse pioneirismo de escrita orquestral estão relacionadas com procedimentos que diferem das características que serão abordadas no capítulo 3 deste trabalho (dedicado à obra de Cyro Pereira). Alguns autores consideram a escrita orquestral de Pixinguinha elaborada, tendo como principais características a utilização de técnicas como: a estrutura tonal complexa para os arranjos, onde há modulações nas introduções e nos solos instrumentais que se remetem à linguagem do choro e, em última instância, à música européia e sua tradição harmônica — muito presente no próprio choro, inclusive.

Talvez a sofisticação conferida à orquestração de Pixinguinha esteja presente no estabelecimento de uma relação entre letra e arranjo, com a ilustração musical do significado do texto (características que não coincidem com os elementos utilizados por Radamés ou também por Cyro Pereira) como, por exemplo, em “Chegou a hora da fogueira”, de Lamartine Babo, onde há uma passagem em que a música “sobe” cromaticamente tal qual os balões na letra²².

¹⁹ Vide anexo n.13, p. 219.

²⁰ Vide anexo n.16, p. 222.

²¹ Pesquisa realizada no acervo de partituras digitalizadas do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro através do site <http://www.mis.rj.gov.br>.

²² Isto acontece no trecho da música “Chegou a hora da fogueira” após a letra “*O balão da ilusão... Levou pedra e foi ao chão...*”, interpretado por Carmem Miranda e Mário Reis, acompanhados pelos Diabos do Céu na gravação original em 78 rpm de 06/1933 e que foi lançado em 07/1933 com registro 33671 da Victor. A “subida” refere-se a uma modulação anunciada por um motivo melódico que se repete 14 vezes que “sobe” cromaticamente (½ tom) a cada repetição. O grupo Diabos do Céu atuou de novembro de 1929 a dezembro de 1931 e tinha a mesma formação instrumental do Grupo da Guarda Velha.

Deve-se considerar que os arranjos de Pixinguinha trazem também elementos que demonstram sua atenção aos movimentos iniciados pela indústria cultural, como a significativa utilização de recursos encontrados especialmente na música popular norte-americana, com frases tipicamente "jazzísticas", utilização de acordes de I^o grau com sétima para terminar as músicas, etc.

Essa mistura de elementos foi um dos fatores que motivou a busca de uma identidade para a música brasileira proposta por Mário de Andrade no início do século XX. Entretanto, observa-se que a música popular caminha paralelamente a esse movimento preferencialmente erudito, absorvendo os mais variados elementos musicais de diversas fontes sem seguir um padrão pré-estabelecido, e tem elementos consolidados devido à constante prática dos variados grupos desse estilo (popular) que se desenvolviam fora das salas de concerto.

Observando esses elementos e analisando esse “amadurecimento” da música popular, Ulhôa a caracterizou como uma Música Híbrida (1998, pp. 61 a 68). Sobre essa diferenciação entre erudito e popular e a utilização de diversos elementos escreve: “o que ocorre (...) é a utilização de **musemas**²³ de diferentes matrizes, desterritorializados e reincorporados em uma nova criação musical híbrida”. (ULHÔA, et al., 2001, p.252).

Buscando classificar quais os elementos musicais que proporcionaram destaque à escrita orquestral de Pixinguinha, nos próximos parágrafos serão apresentados alguns elementos musicais²⁴ encontrados na construção de um modelo de orquestração desenvolvido por ele.

²³ (grifo nosso). O termo *musema*, utilizado por Ulhôa, indica o menor elemento musical significativo, seja ele harmônico, melódico ou rítmico. Aponta que a utilização de diferentes *musemas* de diversas matrizes culturais caminha para classificar a música popular brasileira como uma Música Híbrida, quando realiza comparação entre objetos musicais (*musemas*) utilizando-se da "correspondência hermenêutica entre objetos" de Tagg (Tagg, Phillip (1982). *Analysing Popular Music: theory, method and practice*. revista *Popular Music* 2, páginas 37 a 65) adaptado ao caso brasileiro.

²⁴ Numa abordagem distante do termo *musema*, estes elementos musicais relacionados à orquestração podem ser classificados como elementos mínimos (*musemas*) para se realizar uma orquestração. Em nosso trabalho os elementos para realização da orquestração serão destacados no capítulo 3.

Desta maneira, Ulhôa afirma que:

A partir dos anos 30, as orquestrações de Pixinguinha (...) elaboradas para o acompanhamento dos mais famosos cantores da época, estão cheias de elementos oriundos das diversas matrizes culturais, numa articulação híbrida de musemas que contribui para a fundação de um "estilo brasileiro" de orquestração, como atestam vários estudiosos. É freqüente a utilização, por exemplo, de células e motivos militares, como fanfarras nos trompetes e rufos na caixa clara, especialmente nas marchas carnavalescas. A associação à sonoridade das bandas de música, tão importantes na vida musical brasileira do início do século, é imediata. Como exemplo sonoro a introdução de "Linda morena" de Lamartine Babo, interpretado pelo Grupo da Guarda Velha²⁵ acompanhando Mário Reis. (ULHÔA, et al., 2001, p. 352)²⁶.

São diversas as músicas em que todos esses elementos, aparecem lado a lado ou mesmo sobrepostos, em um exemplo prático do hibridismo que se consolidou em um procedimento tipicamente "brasileiro".

A música "*Na virada da montanha*"²⁷ de Ari Barroso e Lamartine Babo apresenta uma introdução rítmica que prenuncia o motivo que se tornaria emblemático na introdução de "*Aquarela do Brasil*" de Ari Barroso, empregado 4 anos mais tarde por Radamés²⁸.

Inicialmente, podemos diferenciar a instrumentação dos arranjos / orquestrações / composições de Radamés das de Pixinguinha, devido àquelas possuírem uma formação maior e por demonstrarem, em sua escrita musical, mais elementos da linguagem musical erudita. Além das obras populares, Radamés possui uma lista de composições onde se nota sua formação erudita. Vasco Mariz aponta características de Radamés Gnattali na década de 1930: "Regente da orquestra da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, desde bem jovem gozou da merecida reputação de ser o melhor instrumentador da música popular na Brasil." (MARIZ, 2005, p.264).

²⁵ O Grupo da Guarda Velha, dirigido por Pixinguinha de janeiro a dezembro de 1932 era constituído por músicos integrantes do núcleo da Orquestra Victor (para a qual Pixinguinha fez arranjos de novembro de 1929 a dezembro de 1931): Bonfiglio de Oliveira e Vanderlei (trompetes), Vantuil de Carvalho (trombone), Luís Americano, João Braga e Jonas Aragão (saxofones ou clarinetas), Donga (violão ou banjo), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho), João Martins (bandolim ou contrabaixo), Tute (violão), Elísio (piano), Benedito ou Valfrido Silva (bateria), Osvaldo Viana (afóxé), Vidraça (chocalho), Tio Faustino (omelê), João da Baiana (pandeiro) e Adolfo Teixeira (prato e faca). Este artigo também foi acessado no site <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/>.

²⁶ Citando Vianna, Hermano (1995); Cabral (1997) e Cazes (1998).

²⁷ "Na virada da montanha" interpretado por Francisco Alves, acompanhado pelos Diabos do Céu e gravado em 08/1935 e lançado em 12/1935 pela Victor (33995/B). Também pode ser encontrada no CD "Os grandes sambas da história" vol.2 — Editora Globo.

²⁸ ULHÔA, et al., 2001, p.353.

De maneira geral, para confeccionar seus arranjos de música popular, Radamés se utiliza da orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que possui uma instrumentação significativamente menor se comparada à utilizada em suas obras eruditas, como nos dois “Concertos para Piano e Orquestra” bem como no “Concerto para Violoncelo e Orquestra” de 1941.

Devido aos registros históricos musicais de gravações e partituras, e consideradas as diferenças apontadas acima entre Pixinguinha e Radamés, podemos classificar estes dois músicos como orquestradores de destaque no início do século XX, como registram Mello e Severiano:

Destacam-se o trabalho de dois arranjadores – Pixinguinha e Radamés Gnattali – que, consagrados como instrumentistas e compositores, também entram para a história como criadores de padrões de orquestração para a música popular brasileira. (1997, p.86).

A escrita orquestral de Cyro Pereira se iniciaria vinte anos mais tarde. Ele também seria apontado como um orquestrador de destaque como será descrito a seguir.

1.3 – CYRO PEREIRA, ORQUESTRADOR.

No final dos anos 50, as orquestrações de Cyro Pereira apresentam orquestras completas (com madeiras, metais, cordas, percussão e seção rítmica), como no premiado programa “O Maestro Veste a Música” da Rádio Record de São Paulo.

O rádio possuía grande destaque na difusão da música brasileira, e lá, Cyro acompanhou grandes músicos da MPB. Escreveu arranjos orquestrais para diversos programas e festivais. Como reconhecimento de seu trabalho, em 1957 recebeu o prêmio de melhor **maestro orquestrador** pelo seu desempenho no programa “*O Maestro Veste a Música*”, prêmio este concedido pela Associação dos Críticos Radiofônicos de São Paulo.

Este programa era apresentado por Cyro. Comentava como as músicas eram orquestradas, demonstrando exemplos no piano e, depois, na orquestra. Explicava como realizava sua orquestração, conforme descrito pelo narrador no início do programa:

...o maestro Cyro Pereira está ao piano (...) e acompanha cantores (...) com a orquestra D-9 regida por Cyro Pereira em arranjos de sua autoria. Acompanhe, pois com muita atenção e verifique como o maestro veste a música.²⁹

Tendo em vista as considerações feitas e retomando a obra escolhida como foco desta dissertação, a “*Suíte Brasileira n. 1*”, é pertinente observar que esta tem como título do segundo movimento: “Toada”. Porém, em 1957, no referido programa da rádio, Cyro havia escrito uma outra “Toada” com a qual a “Toada” da “*Suíte Brasileira n. 1*” se assemelha por apresentar um solo de oboé acompanhado por orquestra de cordas.

Dessa forma, na transcrição de um trecho do programa, observamos a conversa entre uma senhora (representando uma ouvinte) e o maestro explicando como construiu sua orquestração sobre a “Toada” de 1957.

²⁹ Transcrição de um trecho do inicial do programa “O maestro veste a música” de 1957 da Rádio Record de São Paulo obtida a partir de um CD concedido a este autor pelo maestro Cyro Pereira.

Cyro	(...) Bem, o oboé vai de um si bemol a um fá... O Salvador aqui...
Apresentadora	Não estou entendendo maestro
Cyro	Isto aqui é uma toada para oboé e orquestra de cordas. Eu estou vendo a extensão do oboé. Vai daqui (♩ toca a nota Bb2 ♩) até aqui (♩ toca a nota F#5 ♩)
Apresentadora	Quer dizer que se escrever abaixo daquela nota ou acima desta o oboé não alcança?
Cyro	Pra cima, ainda pode ser que alcance, dificilmente... Mas pra baixo é impossível.
Apresentadora	Depende do músico?
Cyro	Não, Depende mesmo do instrumento. É uma limitação do instrumento. O Salvador Masano é um oboé magnífico. Se dependesse do músico ele tocaria.
Apresentadora	Quer dizer que você tem que escrever dentro desta extensão?
Cyro	Exatamente. Esta toada é uma tentativa de música mais séria. Não é a toada popularesca, não é a toadinha normal que se canta por aí.
Apresentadora	De quem é?
Cyro	Minha. Vontade de fazer algo melhor. A qualidade eu não discuto, discuto a intenção.
Apresentadora	Oboé e orquestra de cordas?
Cyro	Exato! Cordas com surdina. Aqui eu quero ver se você tem ouvido pra música. Não há bateria pra fazer o ritmo da toada. Então o que acontece?
Apresentadora	Fica sem ritmo.
Cyro	Não. Metade dos violinos faz o ritmo da toada. Uma parte dos violinos faz o ritmo com o arco, que já é um contracanto da melodia feita pelo oboé, e a outra parte dos violinos faz a mesma coisa, mas em pizzicato.
Apresentadora	Pizzicato?
Cyro	Sim, Pizzicato é isto. (♩ cordas executam escala de dó ♩)
Apresentadora	Muito bom!
Cyro	Pois é! É de muito efeito na orquestração.
Apresentadora	E depois?
Cyro	Depois... não tem mais nada pra falar. Se entrarmos na concepção da música, vamos até amanhã... O melhor mesmo é ouvir. Quer ouvir?
Apresentadora	É claro que quero. Estou doida pra ouvir maestro!
Cyro	Então vamos à música. Chama-se “Toada” mesmo. É assim... (♩ música ♩)

Assim, no texto do programa constata-se que na orquestra havia flautas, oboés, clarinetas, fagotes, trompetes, trompas, cordas, etc. No programa da rádio apresentavam-se cantores acompanhados por esta orquestra do maestro Cyro Pereira, que também escrevia para o grupo sem a presença de vozes solistas em arranjos construídos sobre variados ritmos da música popular brasileira.

O fato de se utilizar a orquestra sinfônica para a realização de música popular vem sendo percebido desde os anos 1930, com Radamés Gnattali, e até pelos arranjos de Pixinguinha. A orquestra sinfônica, considerada tradicionalmente um grupo que fora constituído para execução de música erudita, agora também era o instrumento de Cyro Pereira. Este fato, entre outros, fez com que alguns autores repensassem a exclusividade da orquestra para a execução da música erudita e também sobre a distinção entre música erudita e popular.

Embora Pixinguinha e Radamés Gnattali sejam considerados pioneiros no que se refere à orquestração brasileira, podemos também notar inovações na obra de Cyro Pereira em muitos procedimentos utilizados em composições para orquestras sinfônicas. Neste sentido, podemos observar que, ao contrário das de Cyro, as orquestrações de Pixinguinha e Radamés não abordavam a música popular utilizando com naturalidade elementos “mais requintados” da música erudita, como o contraponto e outros tipos de acompanhamento rítmico ou harmônico nos instrumentos melódicos.

Devemos levar em conta que Cyro Pereira sempre esteve em contato com a música popular, não deixou de ganhar experiência e ser influenciado nesse estilo em nenhum momento de sua vida. Sua mudança para São Paulo não diminui seu contato com bandas e orquestras de baile, isso porque, como já vimos, logo a partir da primeira semana em que estava na cidade, já passou a integrar grupos com intensa atividade.

Em muitas enciclopédias e dicionários de música erudita brasileira não encontramos o nome de Cyro Pereira. Talvez isso se deva à sua escrita híbrida ou por ser considerado um compositor exclusivamente popular. Contudo, o fato de não estar em bibliografias especializadas de música erudita não impediu que sua música caminhasse e evoluísse com o tempo.

De tal modo, embora algumas de suas obras apresentem características que possam ser consideradas eruditas, sua personalidade musical afirma que a necessidade muitas vezes o fez criar soluções técnicas próprias da música popular (como nas orquestras de rádio), descaracterizando um caráter exclusivamente erudito para tais obras de seu catálogo.

Visto que sua música abrange características populares e eruditas, Cyro não é classificado exclusivamente como integrante de um único movimento estético. Numa tentativa de classificá-lo em um movimento estético podemos ler no livro do jornalista Irineu Franco Perpetuo:

Sobre esse conteúdo harmônico – que revela também sonoridades oriundas da música jazzística – transcorrem, em geral, linhas melódicas e figurações rítmicas de traços assumidamente brasileiros. Disso tudo, resulta uma música de feições nacionalistas. O mais curioso é que tais feições são originárias não da pesquisa acadêmica da música popular, nem de opção estética, mas se firmaram por meio da própria vivência musical do compositor. Cyro jamais se filiou a nenhuma escola ou tendência composicional; ele nem mesmo se envolveu no embate entre nacionalistas e vanguardistas que dividiu os compositores brasileiros na década de 1950. Nunca se preocupa em se posicionar ou se classificar, simplesmente realiza, da maneira mais sincera possível, a música na qual acredita (2005, p. 117).

Em outras palavras, o modo como constrói linhas melódicas, a criação e distribuição das partes formais (como sujeito, melodia, parte A, etc.), as combinações timbrísticas entre instrumentos, a utilização de novos instrumentos na orquestra (como a seção rítmica e o quinteto de saxofones utilizados nas orquestras de rádio) e outros recursos de múltiplas fontes puderam ser experimentados e desenvolvidos durante sua permanência à frente da orquestra da rádio Record. Tais habilidades, somadas à liberdade que tinha na emissora, às orientações recebidas do mestre Gabriel Migliori e aos estudos de música (praticamente só havia livros de música erudita), contribuíram para constituir esse hibridismo em sua escrita, que é hoje reconhecida por músicos, críticos e jornalistas como o destaque de sua obra.

Ressaltamos que sua forma composicional e de orquestração foi se moldando ao mesmo tempo em que a constante prática frente a orquestras proporcionava uma experimentação e audição de novas técnicas desenvolvidas por ele próprio ou baseadas na observação e estudo de procedimentos já utilizados por outros músicos próximos a ele. Embora não tenha conhecido Radamés Gnattali, Cyro afirmou que o ouvia muito, ainda em Rio Grande – RS, sintonizando a Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

O fato de Cyro desenvolver ou criar novas técnicas de escrita orquestral para a música brasileira, mesmo que de forma não proposital, mostra-se natural, pois a escrita de música

brasileira se dá na orquestra sinfônica com instrumentos desenvolvidos na Europa para a música sinfônica tradicional européia. Podemos, assim, traçar um paralelo com a história do jazz, como apontado por Berendt:

(...) a liberdade para desenvolver uma técnica ou estilo (no caso a interpretação no jazz) não ignora os padrões existentes, mas busca referências para que estas sejam repetidas ou ignoradas, dando assim uma nova caracterização, um estilo próprio à música. (1975, p.113)

Sobre a utilização dos instrumentos tradicionais no jazz norte-americano, escreve:

A concepção geral de “beleza musical” européia moldou uma sonoridade que se aplica a todo instrumentista, seja ele solista ou integrante de um conjunto, seja no século XVII ou XIX. Quando se iniciou a edificação do Jazz, os executantes mesmo usando instrumentos oriundos da tradição européia, não procuraram se integrar em nenhum conceito estético ou modalidade sonora já existente. Cada músico criava o seu próprio som, sua própria "técnica vocal", sua própria forma de expressão, em função de sua experiência vital e emocional.... Na não estandardizada sonoridade dos improvisadores do Jazz se espelha a personalidade do próprio músico... o som instrumental é rude - não filtrado (1975, p.114).

No tocante à música brasileira, pode-se dizer que ela foi se moldando ao longo do tempo pela prática popular que ocorreu no final do século XIX e se estendeu até o século XX. A sonoridade tornou-se própria. A linguagem e o *swing* (balanços e acentuações) hoje são reconhecidos e admirados no mundo todo. O material inicial para que Cyro orquestrasse suas obras, sempre foi este. Um material novo para a época no Brasil. Uma nova maneira de se escrever para a orquestra.

No que concerne ao ato de desenvolver ou aprimorar a técnica nos instrumentos, Casela aponta que alguns instrumentos desenvolveram suas técnicas devido ao fato de estarem inseridos em um novo contexto, como, por exemplo, na música popular norte-americana e no jazz. A afirma que os avanços no desenvolvimento da técnica da clarineta e do trompete são mais acentuados, quando comparados aos do oboé, pelo fato de os primeiros estarem inseridos em um novo contexto: o *jazz*. Segundo ele:

En los últimos cuarenta años las características del oboe no han variado mucho. Sus cualidades fundamentales han alcanzado, ciertamente, un gran desarrollo para la expresión de nuevos sentimientos, pero la fisonomía esencial del instrumento (...) permanece casi inalterable. Esto se debe en parte a la circunstancia de que sólo desde hace muy poco tiempo el oboe ha sido tentado por la técnica del jazz, y, por consiguiente, no ha conocido - por esta potentísima fuerza alteradora, la evolución, por ejemplo, del clarinete o de la trompeta. (CASELA, 1948, p.25).³⁰

Da mesma forma que no caso do jazz, a escrita de Cyro Pereira para orquestra sinfônica pode ter desenvolvido técnicas próprias para a música brasileira. Não é objetivo deste trabalho qualificar as possíveis técnicas desenvolvidas pelo compositor, mas sim registrá-las de modo a iniciar um estudo sobre o assunto.

Quanto às comparações com as orquestrações desenvolvidas por Pixinguinha ou Radamés Gnattali considero que o estilo de Cyro Pereira aproxime-se mais do segundo, mesmo sabendo que Cyro não teve nenhum contato pessoal com Radamés. É possível perceber isso nos traços musicais eruditos presentes nas composições dos dois: a forma de construção melódica, frasal, a estrutura formal e as técnicas de orquestração.

Como já explanado, Cyro tinha uma atividade intensa na rádio Record e nesse período, sob incentivo do maestro Gabriel Migliori, participa do “*Concurso de Composição da Cidade de São Paulo*”, que tinha como exigência cinco movimentos para uma composição sinfônica, onde constava no título de cada movimento o ritmo a ser usado. As partes intitulavam-se: Dobrado, Toada, Choro, Valsa e Baião.

Cyro não venceu, mas foram escritas diversas críticas que destacavam sua orquestração, e obteve menção honrosa no referido concurso. A peça intitulou-se “*Suíte Brasileira n.1*” e foi executada pela primeira vez em 29 de março de 1963, no Theatro Municipal de São Paulo, regida pelo maestro Armando Belardi³¹. Nesta estréia estava presente o jornalista Alberto Ricardi, que divulgou a seguinte crítica sobre a peça e o compositor:

³⁰ Esta citação apresenta a situação da época e se fez pertinente como contextualização em nosso trabalho. De 1948 aos dias atuais, muitas considerações poderiam ser acrescentadas ao texto de Casela devido à evolução da música contemporânea.

³¹ Programa de concerto no anexo n.08 nas p.212 e 213.

Encerrou o concerto, em 1ª Audição, uma obra cuja inclusão no programa só se justifica por ter obtido menção honrosa no “Concurso Nacional de Composição Cidade de São Paulo”, promovido pelo Departamento de Cultura. Trata-se da “Brasileira” (suíte n. 1), de Ciro Pereira, página (sic) informe, de vaga improvisação, com fórmulas fatigadas. Os franceses chamam de “centon” a tal espécie (sic) de composição, a conjuntos feitos de lugares comuns, chapas, convencionalismos. A impressão global é de obra inútil (sic) embora revele um autor que sabe orquestrar. Esse jovem algum dia poderá ser compositor. (SHIMABUCO, 1998, p. 22).

Na ocasião, Judith Cabette, responsável pelos programas de concerto do Theatro Municipal de São Paulo, escreveu características que também ressaltaram as qualidades de orquestrador e arranjador de Ciro Pereira, bem como seu recorrente costume de inserir elementos populares na escrita sinfônica.

BRASILEIRA — SUÍTE N.º 1

Ciro Pereira é natural do Rio Grande do Sul. Nasceu em agosto de 1929; iniciou seus estudos musicais no Liceu Salesiano Leão XIII, em sua cidade natal, Rio Grande.

Transferiu-se para São Paulo, no ano de 1950, ingressando na Rádio Record, como pianista profissional. Influenciado pelo maestro Gabriel Migliori, que nele reconheceu talento, passou a orientá-lo, desenvolvendo seus conhecimentos musicais. **Enveredando pelo caminho da orquestração e arranjos**, conseguiu desenvolver intenso trabalho que o levou ao sucesso na Televisão, no Rádio e no Disco.

O trabalho hoje apresentado, “Suíte Brasileira” – n. 1 foi premiada com Menção Honrosa no CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO “CIDADE DE SÃO PAULO”, promovido pelo Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. É composta de cinco movimentos, conforme regulamento do concurso. Não será necessário afirmar que **a música esta construída sobre ritmos e melodias de caráter tipicamente nacional**, embora os temas não tenham sido retirados do nosso folclore, mas sim, são originais do compositor.

O 1º movimento “DOBRADO”, consta de uma introdução livre e das três partes tradicionais do gênero. O autor procurou, neste movimento, ser fiel às características da banda, embora **estilizando e tratando sinfonicamente a orquestração**.

O 2º movimento “TOADA”, é composto de um único tema, onde o autor procurou descrever a solidão e a beleza do pampa Riograndense.

A “VALSA”, 3º movimento, também é composta sobre um único tema, iniciando-se com uma introdução onde as cordas veladamente o anunciam. Escrita em tonalidade menor, nostálgicamente, nela predominam os solos de piano, lembrando a melancolia própria dos nossos serões sentimentais e românticos.

Segue-se o “CHORO”, 4º movimento composto de uma introdução livre e dois temas, **trabalho rítmico e melódico de influência popular**. Na orquestração o piano é novamente posto em evidência pois o autor,

intencionalmente rememora Ernesto Nazareth, em toda sua simplicidade, e com todos os requebros de seus dengosos ritmos.

No 5º movimento, “BAIÃO”, o compositor procurou conservar, na orquestração, os instrumentos usados nessa típica dança do Norte do Brasil. Construído também sobre um único tema, desenvolve-se amplamente e apresenta variações nos diversos naipes da orquestra, com vertiginosos crescendos, para, no final, atingir frenéticas proporções.

JUDITH CABETTE — Redação Musical³²

(grifo nosso)

Com reconhecido sucesso no concurso pela obra bem orquestrada, único motivo pelo qual se destacou a “*Suíte Brasileira n. 1*” segundo a crítica de Ricardi, Cyro oportunamente compôs em 1963 a “*Fantasia para Piano e Orquestra – sobre temas de Ernesto Nazareth*”. Também realizou diversos trabalhos comerciais, como *jingles* e trilhas sonoras, onde a proposta não era totalmente artística. Por isso, cremos que nestas duas obras podemos encontrar uma escrita mais identificada com os anseios musicais do compositor.

Em relação ao seu processo de criação livre ou ao método usado, nota-se que aspectos comuns na prática musical brasileira (aspectos que serão abordados no capítulo 2 deste trabalho – p.52) são explorados em suas composições; e tratando-se de orquestração, quando lhe é perguntado qual a técnica de orquestração mais recomendada para um determinado aspecto rítmico ou estilo musical brasileiro, a resposta de Cyro é: “Eu descobri o meu jeito de fazer e acho que funciona assim, outro vai fazer de outro jeito e está certo também!!”. (PEREIRA, 2006).

No tocante à sua composição, pode-se dizer que ela se caracteriza por um estilo muito pessoal, não se fixando em formas ou técnicas tradicionalmente usadas, principalmente na música erudita. Contudo, o discurso musical de Cyro Pereira mostra referências composicionais baseadas em técnicas comuns da música erudita ocidental, tais como as idéias de tema, variações, contraponto, etc. O fato de não seguir padrões idiomáticos não significa que o compositor necessariamente os ignore, assim, serão destacados alguns procedimentos técnicos utilizados por Cyro sem a pretensão de se estabelecer relações com possíveis livros ou métodos já existentes.

³² As acentuações do português permanecem inalteradas, igualmente ao programa. – anexo 08, p.213.

Sobre a liberdade de escrita, podemos citar que a “*Suíte Brasileira n. 1*” seria, segundo Zamacois, uma forma um tanto livre de compor. A Suíte é:

(...) o generalizado para designar a reunião, formando um todo, de diversas peças instrumentais independentes entre si, mas combinadas para executar-se em seguida (...) .nos primeiros tempos a constituíam exclusivamente **canções e danças populares** da época medieval, muito breves e **sem desenvolvimento** algum (...) poderia dizer-se **que os compositores se servem desta denominação (Suíte) para nomear obras as quais não se enquadraria a de Sonata nem a de Sinfonia.** (1960, pp. 151, 152 e 165)

Aproveitando-se de algumas técnicas de orquestração já conhecidas, as músicas de Cyro Pereira promovem a integração de toda a orquestra, isto é, suas composições não se resumem a uma linha harmônica como suporte para instrumentos solistas.

Dessa forma, a orquestra toda age em grupos de instrumentos que atuam como solo (*solis*), apoio harmônico, apoio rítmico ou contraponto. Agrupam-se também alguns instrumentos eletro-eletrônicos (guitarra, contrabaixo, bateria, etc.) não comuns à orquestra sinfônica tradicional, mas não os utiliza o tempo todo como condutor principal da música.

A utilização de tais instrumentos não seria original, pois tal instrumentação já era utilizada nas orquestras das rádios nas décadas de 1940, 1950 e 1960. No entanto, nas rádios eram produzidas principalmente músicas de caráter popular, com melodia cantada e acompanhamento instrumental, diferente do estilo sinfônico utilizado por Cyro Pereira.

Desta maneira, estas características, junto ao fato de não misturar dois grupos (ex.: madeiras '*versus*' metais) com diferentes funções (melodia '*versus*' contraponto) na mesma região (altura), conferem à peça clareza nas linhas melódicas, contrapontos e acompanhamentos. Dessa forma, toda idéia musical está associada a um instrumento, ou grupo de instrumentos, que não revezam suas funções em uma mesma frase, caracterizando sua música pelo fato de possuir partes bem delineadas, não como forma padronizada, mas seções divididas com lugar determinado para o começo e para o fim. Assim sendo, suas linhas e seções sempre são identificadas pela evidente clareza e aplicação de idéias.

Em cada seção, geralmente, são construídas as melodias e os acompanhamentos sobre ritmos brasileiros, onde cada categoria é desenvolvida utilizando-se de variações rítmicas,

alteração da métrica, aumentação, transposição, entre outros recursos composicionais. Em cada variação é criada uma nova combinação instrumental.

Junto a isso, o fato de haver uma seção rítmica que executa uma levada, atuando como condutora do ritmo e da harmonia, confere mais liberdade ao compositor, por não precisar deslocar instrumentos melódicos para tal condução/apoio. Isso permite que se utilize de toda orquestra como “solista”, ampliando e destacando, assim, suas combinações orquestrais.

Somam-se a isso, momentos de transição onde sempre há uma conexão simultânea entre diferentes grupos ou seções. Além dessas características técnicas, Cyro sempre faz com que haja naturalidade, clareza e fluidez para a audição dos elementos brasileiros de suas composições, como ritmos, modos gregorianos ou melodias com detalhes como: dinâmicas, articulações de expressividade, entre outros recursos que serão abordados especificamente no capítulo 3 deste trabalho.

Como parte deste trabalho, foi realizada uma edição completa da partitura e das partes sobre a versão de 1992 da “*Suíte Brasileira n.1*” através de programa de edição musical. Nesse processo pode-se constatar e conferir cada nota, dinâmica, acentuação, entre outros itens. Esta edição foi utilizada como material de análise nesta Dissertação, já que todo seu conteúdo permanece igual ao manuscrito.

Mello & Severiano (1997, p.86) apontam Pixinguinha e Radamés como criadores de um padrão de orquestração brasileira. Podemos considerá-los criadores por serem pioneiros. Contudo, a constante prática, o conhecimento musical e as possibilidades da utilização da orquestra para esse “novo” tipo de escrita são essenciais para tal desenvolvimento. Neste sentido, Radamés esteve um pouco à frente de Pixinguinha, e pela natural evolução do tempo, Cyro acrescentou elementos orquestrais novos aos pensados por Radamés.

O ato de orquestrar reflete o conhecimento do músico quanto a técnicas tradicionais, como as organizadas por Rimsky-Korsakov, da mesma maneira que mostra sua capacidade de transportar para os grupos musicais itens de inspiração popular de seu país.

As músicas de Cyro possuem elementos que se destacam na música brasileira, sendo muitas delas em forma de orquestração e outras de composição. Nesta pesquisa de Mestrado não será diferenciada a obra composta da obra orquestrada, por se considerar que a orquestração já contém muitos elementos criativos da mesma forma que a composição expressada na orquestra embute uma orquestração.

Tratando-se da orquestração de Cyro Pereira na “*Suíte Brasileira n. 1*”, vale ressaltar a intenção dos organizadores do “*Concurso Nacional de Composição Cidade de São Paulo*” em solicitar uma obra com cinco partes cujos títulos sugeriam uma “*Suíte*” composta sobre ritmos praticados no Brasil.

Este é um fato que indica a importância do ritmo na música brasileira, pois no regulamento do concurso foram delineados os ritmos mais comuns e marcantes na música brasileira daquele período.

Assim, fazendo uma reflexão sobre esse concurso podemos concluir que tal regulamento sofrera influência do Movimento Nacionalista, que teve seu auge em um evento no mesmo Theatro Municipal de São Paulo em 1922 e que buscou valorizar as características musicais de nosso país.

Após o movimento de 1922, a “*Suíte para Pequena Orquestra*” do compositor gaúcho Radamés Gnattali, composta na década de 1930, apresenta elementos nacionalistas que se baseiam em temas do folclore brasileiro³³. No entanto, não é possível encontrar semelhanças musicais significativas entre a obra citada e a “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira. Apesar de ambas constarem de cinco partes, a obra de Cyro foi escrita a partir dos moldes do regulamento do concurso, utilizando ritmos e melodias de caráter tipicamente nacional. Porém, na obra de Cyro, os temas não foram retirados do nosso folclore, mas, criados originalmente pelo compositor³⁴. Além disso, as formações musicais de Radamés e Cyro foram diferentes e em épocas e lugares distintos, o que confere diferenças naturais entre eles.

³³ Citando MARIZ (2005, p.265).

³⁴ Referência utilizada no programa de concerto do Theatro Municipal de São Paulo na estréia da peça (ver texto na íntegra nas p. 39 e 40 deste capítulo).

Cyro ainda registrou sua personalidade musical em arranjos e orquestrações na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), onde lecionou nos anos 1990. Todavia, após 40 anos de carreira artística, houve um acontecimento muito importante para sua vida profissional: o surgimento, em São Paulo, da “*Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*”. Seus fundadores apresentaram o nome de Cyro Pereira como obrigatório para integrar a orquestra, como descreve Eduardo Gudin³⁵:

Setembro de 1989. (...) tiveram a original idéia de formar uma orquestra sinfônica para música popular (...) Fui convocado (...) para organizar a primeira formação da orquestra (...). Deram-me carta branca, exceto num requisito: o regente tinha de ser o Cyro Pereira – “*Só pode ser o Cyro! Não queremos outro. Traga o homem*”. (PERPETUO. 2005, p.109)

Com o nascimento da “*Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*” suas obras tornaram-se mais acessíveis para a audição devido aos concertos mais constantes. A oficialização de Cyro como maestro e compositor residente proporcionou que suas composições agora pudessem ser executadas e alteradas de acordo com uma nova orquestra profissional.

Ademais, o surgimento da nova orquestra possibilitou o acesso às obras do orchestrador, arranjador e compositor, uma vez que estas foram organizadas. Catalogadas as obras de Cyro, hoje é possível consultá-las nos arquivos da “*Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*”.

³⁵ Eduardo Gudin citando seu artigo no Suplemento Acontece da Folha de São Paulo em 18 / dezembro / 1997 in PERPETUO (2005, p.109).

1.4 – IDENTIFICAÇÃO DE ALGUNS ELEMENTOS NACIONAIS

No final do século XVIII e por todo século XIX, verificou-se o início de uma produção musical erudita nas principais cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro, onde também se difundia a prática musical popular de canções, junto a danças e rituais. Naturalmente, essa produção cresceu e revelou compositores como Francisco Mignone, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Heitor Villa-Lobos, entre outros. Em suas obras, esses compositores manifestam traços musicais populares que, devido à multiplicidade de imigrantes, entre outros fatores, contribuíram para a construção de uma identidade musical no Brasil.

Observando a obra de Cyro Pereira, nota-se que há destaque para uma produção sinfônica de música popular ao mesmo tempo em que faz uso de técnicas de composição erudita. Sobre a participação no concurso do Theatro Municipal, Cyro cita um colega violista que o incentivou a participar dizendo: “*Cyro, acho que você deve concorrer porque é música popular*”. (PEREIRA, 2006).

Sobre suas preferências, Cyro revela: “*...Eu fazia arranjo pra rádio, pra televisão. Os caras iam cantar e eu tinha que fazer arranjo. Eu escrevia música popular! (...) Eu gosto mesmo é de música popular*”. (PEREIRA, 2006).

Em geral, podemos dizer que músicas populares são melodias acompanhadas. Isso, porém, não é notado nas obras sinfônicas de Cyro, o que atribuí ao compositor características híbridas. Essa mistura de estilos musicais, onde realiza música popular, tendo como meio de expressão a orquestra sinfônica e recursos tradicionais da música erudita, confere a Cyro Pereira um estilo próprio.

Deste modo, ao mesmo tempo em que não é classificado como erudito, o uso de muitos recursos tradicionais da música erudita em sua escrita sinfônica – como temas mais complexos, contraponto, acompanhamentos, resposta, motivos, desenvolvimento, etc. – também conferem uma não delimitação apenas à música popular.

Essa característica livre e intuitiva de compor pode ser observada na “*Fantasia para Piano e Orquestra sobre Temas de Ernesto Nazareth*”. O nome inicialmente proposto por Cyro foi “*Concerto em Ré Maior para Piano e Orquestra*”. A idéia para esta composição surgiu após ouvir incessantes incentivos do maestro Gabriel Migliori, levando-o, em 1963, a inscrever a peça no concurso “*Ernesto Nazareth*” da Academia Brasileira de Música do Rio de Janeiro. Em 1996, Cyro apresenta um motivo que ressalta sua maneira de compor, comentando sobre a mudança do nome de “*Concerto...*” para “*Fantasia...*”.

O nome concerto sugere, mesmo que muitos não apresentem, uma forma mais elaborada (forma sonata). Quando eu comecei a traçar esta obra, pensei em estruturá-la como um Concerto, porém, as idéias foram sendo desenvolvidas com muita liberdade. Por isto, parece-me mais coerente chamá-la de Fantasia. (SAYURE, 1998, p.148).

Como observado, a forma **concerto** sugere padrões, mas o maestro não se prendeu a eles. Assumi sua intuição e concluiu a peça. Após a conclusão da peça, vendo que o material composto não seria um concerto, preferiu mudar o nome da obra a mudar a música.

Delinear aspectos característicos da música de Cyro Pereira, tentando estabelecer relação com algum estilo musical específico, mostra-se limitado. Dentre suas composições estão muitas que têm como referência um estilo (como: barroco, clássico, jazz, etc.) ou compositor específicos (como em homenagens a Tom Jobim, Edu lobo, Astor Piazzolla, Jerome Kern, etc.), não exprimindo com fidelidade características estilísticas próprias de Cyro – mesmo porque o material inicial (não composto por Cyro) já se apresenta carregado de elementos que serão ressaltados em sua orquestração.

A variedade de ritmos e estilos utilizados pode ser observada em diversos arranjos que se referem ou prestam homenagens a outros músicos. Como exemplo, a “*Suíte Jerome Kern*” (sobre obras do compositor norte-americano Jerome Kern), “*Adiós Nonino*” (tango sobre obras do compositor argentino Astor Piazzolla), “*Só Sambas*” (sobre temas de sambas brasileiros consagrados), “*Jobiniana*” (sobre temas do compositor Tom Jobim), etc. Porém, nessas obras, Cyro delimita bem os ritmos e elementos a serem usados, já que possuem características próprias (características que identificam o compositor homenageado). Nos arranjos, porém, acaba misturando elementos de sua própria criação que se acrescentam à obra proposta, sem, contudo, descaracterizá-la.

Desse modo, mesmo fazendo arranjos sobre temas ou compositores específicos, há outras composições onde, além do arranjo orquestral, é possível detectar nas construções dos próprios temas (dentre outros aspectos composicionais) um processo de identificação com o nacionalismo, pois apresenta elementos rítmicos, melódicos, modais, típicos, entre outros. Por vezes, apresenta um estilo característico de determinada região do Brasil, que, mesmo não estando registrada em nenhum dicionário musical, se encontra consagrado e legitimado pela tradição popular brasileira³⁶.

Um exemplo desta tradição pode ser verificado em músicas com o ritmo de baião, onde é muito comum o uso do modo mixolídio, ou até o mixolídio com a 4ª aumentada, como o baião “*Asa Branca*”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, onde na melodia da parte B constata-se a construção sobre o modo mixolídio (com a 7ª menor).

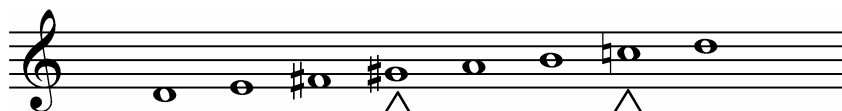


Em sua música “*Gonzaguiana*”, de 1985, Cyro Pereira inicia seu arranjo com o tema da música “*Baião*”, onde em dois momentos expõe o modo mixolídio (como na composição original de Luis Gonzaga), somando-se a este o modo a 4ª aumentada³⁷.

Abaixo, a introdução da música “*Gonzaguiana*”, interpretada por fagotes A2³⁸, trompas A4, violas, violoncelos e contrabaixos em oitavas.



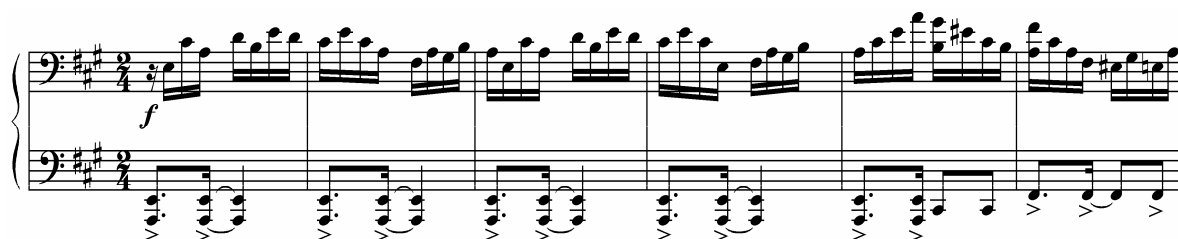
nordestinas com o ritmo de baião. A presença das notas *dó natural* e *sol sustenido* caracteriza este modo. Abaixo, é descrita a escala sobre o modo híbrido utilizado por Guerra-Peixe.



Além da escala específica, observamos, a partir do 6º compasso, a utilização de *pizzicato* nas cordas executando uma rítmica que resume o ritmo baião, comparável ao ritmo que será explanado no capítulo 3 (seção 3.6 – Baião, p.126).

Observa-se também que há trechos em que a rítmica escrita pelo maestro Cyro também estabelece relação com um ritmo escrito na obra original. Nestes casos, os elementos comuns brasileiros já estão presentes na obra original. No trecho abaixo, podemos observar a relação rítmica apresentada na mão esquerda no solo do piano. A marcação sugerida por Ernesto Nazareth na partitura original de “*Tenebroso*” (exemplo 1) é tango característico⁴⁰. No início do 3º movimento da “*Fantasia para Piano e Orquestra sobre Temas de Ernesto Nazareth*” de Cyro Pereira (exemplo 2) a figura rítmica assemelha-se com a proposta na peça original.

Exemplo 1 – Trecho original de “*Tenebroso*” para piano solo – Lá Maior.



⁴⁰ Pelo próprio desenvolvimento da música popular brasileira em 1910 (ano em que foi composta “*Tenebroso*”), se mostra insipiente a denominação para os ritmos empregados em muitas obras. *Tango característico* é um exemplo disso, o nome teria sido emprestado de um ritmo do país vizinho, a Argentina.

Exemplo 2 – Piano no início do 3º movimento da “*Fantasia para Piano e Orquestra sobre Temas de Ernesto Nazareth*” – Fá Maior⁴¹. Neste exemplo há uma pausa na mão esquerda do piano, utilizada para destacar as figuras vizinhas como empregadas por Villa-Lobos em seu “Chôros n. 2” (descrito nas páginas 64 e 65 deste trabalho).



Ainda se faz pertinente comparar a orquestração utilizada por Cyro Pereira em sua versão para a música *Tenebroso* (3º mov. da “*Fantasia para Piano e Orquestra sobre Temas de Ernesto Nazareth*”) com um arranjo elaborado por Radamés Gnattali (provavelmente por volta de 1930) para a mesma música. Há grande diferença na instrumentação.

Tenebroso E. Nazareth	Arranjo de Radamés Gnattali⁴²	Arranjo de Cyro Pereira
Madeiras	2 saxofones altos / clarinetas 2 saxofones tenores / clarinetas	3 Flautas (1 flautim); 3 Oboés; (1 Corne Inglês); 2 Clarinetas; e 2 Fagotes
Metais	3 Trompetes	4 Trompas; 2 Trompetes; 3 Trombones; e 1 Tuba
Percussão		1 Tímpano; 1 Caixa Clara; 1 Prato; 1 Bumbo
Cordas	Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos e Contrabaixos	Violinos I, Violinos II Violas, Violoncelos e Contrabaixos
Outros	Cifra – Seção Rítmica (descrita como Guitarra)	1 Piano Solo
	13 instrumentos*	30 instrumentos*

⁴¹ A mão esquerda, nesta versão de Cyro, apresenta uma escrita mais específica quanto ao ritmo e a acentuação (este autor considera este um traço de evolução na escrita).

⁴² Anexo n.21, p.227.

Também é pertinente citar o compositor francês Darius Milhaud (04-07-1892 a 22-06-1974), que em sua juventude residiu no Brasil e compôs obras significativas para sua carreira, como: “*Saudades do Brasil*”, “*Scaramouche*” ou “*Le Boeuf sur le toit*”. Esta última faz referências à música “*Brejeiro*” (1893) de Ernesto Nazareth. Na exposição das partituras abaixo poderemos notar, além da semelhança melódica, a utilização de um ritmo comum no Brasil no começo do século XX.

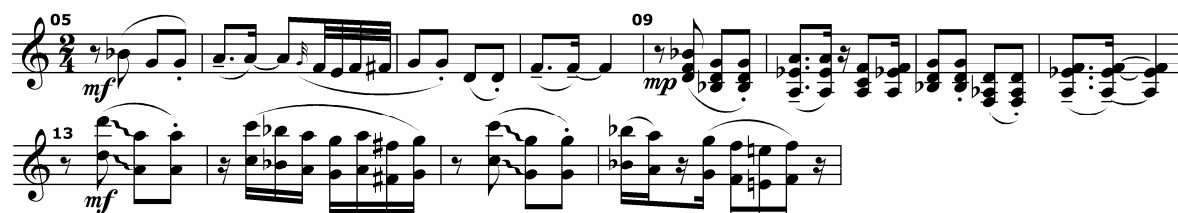
Trecho inicial de “*Brejeiro*” – original para piano.



Trecho inicial de “*Le Boeuf sur le toit*” – orquestra sinfônica (trompetes A2 + violinos I).



Cyro arranjou uma seleção de choros sobre temas de Ernesto Nazareth onde faz uso da música “*Brejeiro*”. Na exposição da melodia dessa música, alterou-a ritmicamente, inserindo ornamentações da seguinte forma:



Compasso 05: Corne Inglês (solo)

Compasso 09: 3 Trompas

Compasso 13: Flautim A2 + Flauta Soprano + Flauta contralto

Com isso, é possível notar na escrita de Cyro Pereira aspectos populares e eruditos que destacam características nacionais. Classificá-lo como nacionalista seria restringir sua atividade a um único estilo. Este trabalho, ao contrário, sugere o início de uma tentativa de se estabelecer relações mais amplas.

Capítulo 2

Aspectos da música brasileira

2.1 ALGUNS RITMOS BRASILEIROS MAIS COMUNS

Com o intuito de contextualizar esta análise perante os materiais utilizados por Cyro Pereira em suas músicas, serão apresentados alguns padrões que ocorrem frequentemente dentro do ambiente musical brasileiro, buscando relacionar algumas idéias que fazem da obra orquestral de Cyro Pereira autenticamente brasileira.

Um primeiro aspecto que se pode observar no processo de identificação de elementos da música brasileira é o ritmo⁴³. Em outras palavras, constatou-se que a construção de ritmos – como Tango-Brasileiro, Polca, Choro, Samba, Maxixe – apresentava figuras rítmicas que apareciam constantemente em obras que tinham como sugestão tais ritmos.

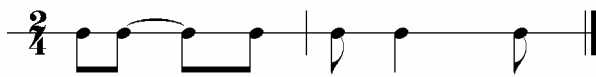
Na virada do século XX (1900), encontramos na música popular brasileira denominações diferentes para ritmos semelhantes. Um exemplo disso é o fato de ritmos que poderiam ser agrupados sob uma mesma denominação terem recebido três nomes distintos em três obras distintas: Tango Característico (em "Batuque" de Ernesto Nazareth), Samba Estilizado (em "Carinhoso" de Pixinguinha) e Polca (em "Atraente" de Chiquinha Gonzaga).⁴⁴


Assim como essas músicas, outras também apresentavam uma linguagem dita ainda popular. Esta linguagem era reconhecida como brasileira principalmente, devido aos fatores rítmicos com articulações bem marcadas presentes na escrita musical.

⁴³ Ritmo como gênero musical, levada. Observar nota 68, p.74.

⁴⁴ Tais partituras podem ser encontradas nos anexos deste trabalho.


Sobre o ritmo brasileiro lê-se em Gonçalves que: “... as síncopas, deslocamentos e acentos são marcantes na música popular brasileira...” (2000, p. 26). Parte desses ritmos apresenta uma organização rítmica das figuras de nota que evidencia algum acento, visando representar o balanço⁴⁵ que ocorria na prática e no costume popular brasileiro. Aponta, ainda, que a síncopa estava presente em uma célula rítmica⁴⁶ inicial, que podemos reduzir a:

Organização rítmica⁴⁷: 

ou na versão reduzida: 

Já os exemplos a seguir foram emprestados de Edgard Rocca e indicam alguns ritmos de uso comum nas práticas musicais populares do Brasil⁴⁸.

Exemplo de Baião:

Baião 

Exemplo de Bossa-Nova:
(surge no fim da década de 1950)

Bossa Nova 



No século XX, com a prática de música popular tornando-se cada vez mais comum no Brasil, pode-se notar o destaque de alguns músicos populares que iniciaram seus trabalhos no século XIX. Entre os principais estão Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Patápio Silva, o grupo de choro Grupo do Malaquias, Aurélio Cavalcanti e Mário Pinheiro (MELLO & SEVERIANO, 1997, p. 17 e 18).

⁴⁵ Balanço é, no jargão brasileiro, a qualidade e organização da acentuação rítmica de músicas de pulsação sincopada, que apresentam o deslocamento do acento da nota de um tempo forte para antes ou depois do tempo gerando desestabilidade rítmica. (DOURADO, 2004, p. 39 e 318).

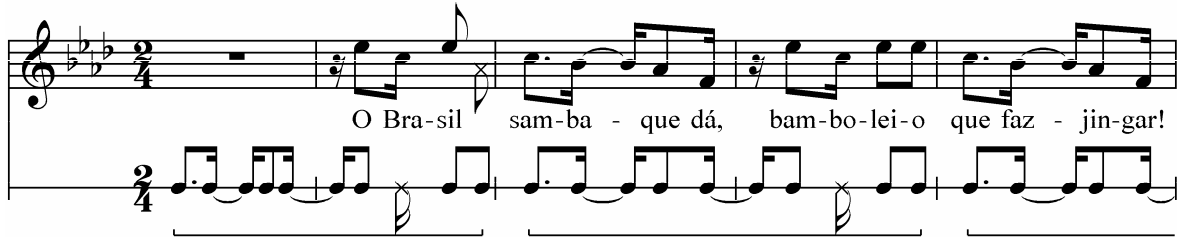
⁴⁶ Assim como Glaura Lucas (1999, p.134), adotaremos que a célula rítmica consiste no conjunto de figuras de nota que integram uma pulsação.

⁴⁷ GONÇALVES (2000, pág.23).

⁴⁸ ROCCA (1986, p. 07).

Sem fórmula de compasso	Expresso em compasso binário.
	
2 2 3 2 2 2 3	2 2 3 2 2 2 3

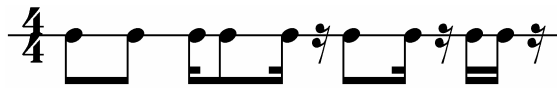
Considerando o famoso samba exaltação “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, na gravação com arranjo de Radamés Gnattali e interpretação de Francisco Alves, encontramos semelhança do ritmo citado acima com o apresentado na melodia da música no momento da entrada do ritmo marcante de samba⁵¹.



O Bra-sil sam-ba - que dá, bam-bo-lei-o que faz - jin-gar!

3' (+1) 2 (2*) 3 2 2 2 3' (+1) 2 2 ... etc.

Ou também o tamborim no samba apontado por Rocca.



(1986, p.45)

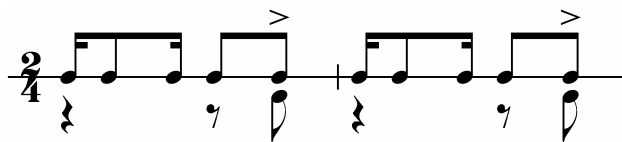
Em análise sobre construções musicais do congado mineiro dos Arturos e Jatobá de Belo Horizonte, Glaura Lucas também conclui que os cânticos, embaixadas e padrões rítmicos se desenvolvem de acordo com uma dinâmica própria do universo das tradições orais. (1999, p. 83).

Nesse contexto, Mário de Andrade apresenta em sua pesquisa uma organização rítmica que pode ser observada em vários ritmos. Cita ainda que o samba, bem como o jongo, apresenta duas marcações básicas, sendo a caixa e o bumbo os principais instrumentos para

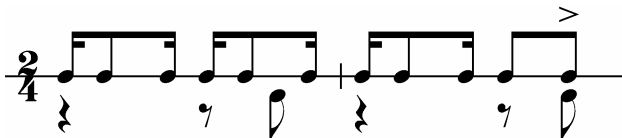
⁵¹ Transcrição realizada a partir da gravação de Aquarela do Brasil de Ary Barroso com interpretação de Francisco Alves da Gravadora Odeon. Gravação n. 11768 do acervo fonográfico do Instituto Moreira Salles através do site <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. O trecho refere-se aproximadamente do compasso 16 ao compasso 20 da música. Mesmo havendo semelhanças, devemos considerar algumas adaptações rítmicas devido ao texto.

marcação rítmica. A caixa apresenta síncopas e variações como as descritas abaixo e o bumbo apresenta sempre uma marcação forte na segunda metade do segundo tempo do compasso binário.

Exemplo 1 ⁵²



Exemplo 2



Exemplo 3

(onde ocorrem batidas contínuas de semicolcheias, quase como um trêmulo).



Rocca também aponta como a organização e a disposição de figuras de nota formam um ritmo. Dentre os principais ritmos brasileiros cita o Baião, o Samba e a Bossa Nova e expõe o seguinte sobre a estrutura do ritmo:

Todo ritmo forma um sentido. Este é dado através de uma seqüência de toques que faz surgir uma célula. Essa célula tem uma função organizadora e vai comandar o ritmo durante toda a música. Nela podemos notar que há realmente, princípio, meio e fim. É exatamente devido a essa estrutura que sentimos o ritmo completo. (ROCCA, 1986, p. 07).

Observa-se, neste texto, que o ritmo possui uma base, sobre a qual se desenvolvem variações e/ou acrescentam novos itens.

Como já vimos em alguns ritmos da música popular brasileira a presença de síncopas, deslocamentos e acentos, são características marcantes de nossa estrutura musical. Citamos então o samba como um dos ritmos característicos do Brasil, onde podemos encontrar a marcação rítmica bem declarada nos Surdos de 1^a e Surdos de 2^a, bem como as variações rítmicas – basicamente no 2^o tempo – nos Surdos de 3^a, caracterizantes do ritmo. (GONÇALVES, 2000, p. 20).

⁵² Exemplos musicais extraídos de ANDRADE (1937, p.151).

Surdo de 1^a – grave

Surdo de 2^a – agudo

Surdo de 3^a – mais agudo (variações)

Rocca ainda exemplifica alguns ritmos com os seguintes modelos.

01. Baião: em apenas um compasso binário⁵³.

No baião pode-se também notar, como prática comum, uma ligadura no bumbo, como indicado abaixo. Este ritmo é executado também no instrumento zabumba, onde a batida no tambor se dá na linha inferior e a batida com o “bacalhau” (varetinha auxiliar), na linha superior⁵⁴.

Esta rítmica pode ser notada em uma redução do 5^o Movimento, o Baião, da “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira. No compasso 54 as figuras rítmicas são distribuídas entre os instrumentos harmônicos e rítmicos. No trecho a seguir, a melodia (não presente no exemplo abaixo) é executada por clarinetas A2 e trompas A3.

⁵³ ROCCA (1986, p.7).

⁵⁴ Estes exemplos v.2 e v.3 são propostos pelo autor e foram inseridos com base em audições de fonogramas e pela prática musical desenvolvida com grupos de MPB. A rítmica do exemplo v.2 pode ser observada nas cordas em *pizzicato* a partir do 6^o compasso na música “Mourão” de Guerra-Peixe.

Prato e Triângulo
mf

Madeiras (fls + ob + sax)
mf

Guitarra
mf C7+

Contrabaixo Elétrico
mf rit. baião

Bateria
mf

Violoncello
p

Na redução abaixo, as funções rítmicas podem ser separadas, verificando a instrumentação para cada Linha.⁵⁵

1.

2.

3.

Linha 1: triângulo (marcação rítmica constante em semicolcheias) – é idiomático ao triângulo realizar essa condução rítmica no baião.

Linha 2: superior = 3 flautas, 1 oboé e 5 saxofones – correspondem ao contratempo indicado por Rocca.

⁵⁵ Neste exemplo foi descartada uma semicolcheia escrita no final do primeiro compasso, nota que corresponde a uma variação rítmica apresentada nas madeiras (no exemplo anterior).

inferior = bumbo da bateria e contrabaixo elétrico – é igual à figura rítmica presente no exemplo de baião acima (versão 2).

Linha 3: violoncelo – promove uma sustentação harmônica do som pedal do acorde.

02. Bossa Nova em dois compassos binários⁵⁶:

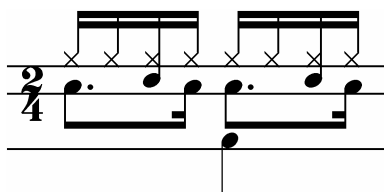


A Bossa-Nova surgiu nos anos 1950 e é um movimento que apresenta um ritmo parecido com o samba, porém com andamento mais lento. Contudo as características harmônicas e melódicas dos dois estilos se distanciam um pouco, como ressalta Lorenzo Mammi.

A Bossa-Nova deve muito pouco ao samba do morro (...) suas raízes são muito mais claras e sua posição mais definida. Bossa-Nova é classe média, carioca (...) Por apresentar uma harmonia mais elaborada que o samba tradicional, a Bossa-Nova seria um samba lento com harmonia de jazz. (1992, p. 63).

Por esse texto, vemos que o que difere um ritmo do outro nem sempre é a organização rítmica de suas figuras de notas: também pode ser o contexto instrumental. A forma composicional, entre outros fatores, deve ser relevante para tais diferenciações. Ainda na mesma linha de organização rítmica encontra-se o choro (ritmo utilizado no terceiro movimento da “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira), onde podem ser encontradas características como: a marcação constante em semicolcheias, com o bumbo acentuando o segundo tempo. Sendo assim, algumas marcações que podem ser encontradas em comum nos três ritmos (Samba, Baião ou Bossa-Nova) podem ser resumidas em:

⁵⁶ ROCCA (1986, p.7).



No Brasil, a utilização de ritmos como o xote, o baião, o chorinho, o samba, entre outros, também se faz presente na música erudita orquestral, principalmente após o início do século XX, sendo intensificado após o Movimento Nacionalista. Evidências estão presentes em obras de compositores como Francisco Mignone (1897-1986), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), César Guerra Peixe (1914-1993), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Radamés Gnattali (1906-1988), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Cyro Pereira (1929).

Como já vimos no capítulo anterior, algumas destas características brasileiras podem também ser notadas em obras do compositor francês Darius Milhaud (1892-1974), que, após um período no Brasil, escreveu “*O Boi no Telhado*”, com citações de ritmos e melodias brasileiras. Além dos exemplos de Guerra-Peixe (p.48) e Darius Milhaud (p.51), podemos observar outros exemplos nas músicas anexadas a este trabalho, como “Turuna” (anexo n.18, p.224), “Batuque” (anexo n.01, p.205), “Atraente” (anexo n.02, p.206), “Prelúdio n. 5” (anexo n.03, p.207), “Therezinha de Jesus” (anexo n.04, p.208) e “Chôros n. 1” (anexo n.05, p.209),

2.2 – ASPECTOS DA EVOLUÇÃO INSTRUMENTAL

Ao mesmo tempo em que ocorre no Brasil o desenvolvimento e a descoberta de elementos rítmicos nacionais, observa-se que, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, uma das características musicais do século XX é a busca de recursos que apresentem inovações no que diz respeito à forma, à harmonia, ao timbre, etc.

Neste sentido, um aspecto que conduz a esta investigação se encontra nas reflexões e práticas de alguns compositores contemporâneos, como por exemplo, Luciano Berio (1925-2003), compositor italiano que, após observar os desenvolvimentos instrumentais ocorridos no século XVIII, repensou e explorou possibilidades dentro desses novos recursos de aprimoramento instrumental. Dessa maneira, escreveu a série "*Sequenza*", que julga ser um ponto de partida para o desenvolvimento, sob vários aspectos (sonoro, harmônico, etc.), da técnica para diversos instrumentos⁵⁷. Assim como na obra de Berio, este trabalho aponta que existem recursos a serem explorados e inventados que, às vezes, não são cogitados devido a um tipo de pensamento tradicional e conservador sobre tais instrumentos.

O compositor italiano visou à exploração das máximas possibilidades de cada instrumento, utilizando-se freqüentemente de técnicas altamente elaboradas e idiomáticas, criando uma escrita detalhada e minuciosa. Desta forma, as "*Sequenze*" exploram virtuosismo e sonoridades que geram interação entre o músico e o instrumento, abrindo, assim, novas possibilidades para o desenvolvimento técnico.

Partindo de outros pressupostos e buscando relações no sentido da evolução de sua linguagem musical, o trabalho de Cyro Pereira, desenvolvido ao longo de sua vida musical, explorou os mesmos instrumentos sinfônicos habitualmente usados para a produção da música européia. Nesse contexto, podemos perceber o desenvolvimento de algumas técnicas e recursos para que sua produção de música predominantemente popular brasileira expressasse a linguagem característica nacional, bem como para que os ritmos mantivessem na orquestra sinfônica o balanço⁵⁸ natural dos grupos: regionais, de choro, rodas de samba, etc.

⁵⁷ Tradução livre de trechos do prefácio das partituras "*Sequenza*" de Luciano Berio.

⁵⁸ Dourado (2004) e Rocca (1986) consideram que o balanço (ginga) ocorre quando há diferenciação de acentuação entre as notas para favorecer um ritmo.

Nesse sentido, a proposta deste trabalho sobre a obra “*Suíte Brasileira n. 1*” é registrar alguns dos procedimentos orquestrais utilizados pelo maestro Cyro Pereira.

Sendo assim, numa primeira tentativa de explorar instrumentos e ritmos brasileiros, serão apresentados textos sobre o compositor Heitor Villa-Lobos, onde se constata que, além das notas e ritmos nacionais, há grande preocupação para que tais ritmos e os fraseados sejam expressos com fidelidade, ou seja, como aqueles grupos e rodas de samba e choro costumavam executar.

2.3 – O USO DE RITMOS BRASILEIROS EM OBRAS DE VILLA-LOBOS

Em uma fase mais madura de sua carreira, Heitor Villa-Lobos passa a inserir em suas obras elementos regionais brasileiros. Na série “*Choros*”, por exemplo, apresenta, em diversas instrumentações (solo, duo, orquestra sinfônica, etc.) melodias e referências ao ritmo popular brasileiro homônimo ao título.

No “*Chôros n. 2 – para flauta e clarineta*” nota-se que, além das células rítmicas mais comuns ao choro, o autor teve grande preocupação em registrar todas as nuances de interpretação (tais como *crescendos*, ligaduras, acentos, etc.).

Dessa maneira, vê-se que esse tipo de escrita é rica em detalhes, aproximando-se do conceito de “balanço”, onde o compositor tenta passar para a partitura todas as pequenas alterações rítmicas e de dinâmica que acontecem na execução de um chorinho. Villa-Lobos vivia nas rodas de choro e, ao usar a orquestra sinfônica como meio de expressão de suas músicas, manifesta nos detalhes a intenção de que os músicos sinfônicos expressassem semelhante “balanço”.

Sobre o uso de elementos brasileiros na música sinfônica, Maia descreve:

A inserção de elementos brasileiros na música sinfônica teve como um dos pioneiros o compositor Heitor Villa-Lobos. (...) Mesclou Bach e o canto gregoriano com as melodias indígenas e os ritmos dos chorões de sua juventude carioca. (...) apresentou em sua música sinfônica instrumentos musicais típicos de lugares onde visitou e ritmos colhidos pelas diversas comunidades onde passou quando realizou sua viagem ao interior do Brasil. (2000, p.3)

Dentro de algumas obras de Heitor Villa-Lobos pode-se observar o intuito do compositor em realizar com precisão o discurso rítmico e interpretativo brasileiro, através do cuidado na construção e inserção de acentuações nas melodias. Conforme sugerido no nome da sua série “*Chôros*”, Heitor Villa-Lobos, contemporâneo de grandes nomes da música popular e dos “*chorões*”, insere em sua música erudita aspectos rítmicos praticados nas “*rodas de choro*”.

13 *rf*

13 *fff > p mf cresc.*

15 *f cresc. espressivo*

17 *rf > p* *rf > p* *rf > p* *rf*

17 *ff*

20 *f* *rf >*

20 *< rff >*

ERRO ! = ME falta um ponto na semínima

Nesta obra, são observadas acentuações que auxiliam o intérprete em sua execução. Estas acentuações indicam, com clareza, as intenções do compositor. A clarineta nos primeiros compassos do número 4 (2^o, 3^o e 4^o compassos do número 4) apresenta:

solo

fff *rf > p* *rf > p* *rf > p* *rf > p*

O trecho acima demonstra o começo da linha melódica da clarineta. Nota-se, já no primeiro compasso do trecho, o interesse em se deixar bem marcado o pulso, inserindo-se um *fff* (*riforçandíssimo*) nos primeiros e terceiros tempos. A construção melódica apresenta as notas mais agudas no segundo e quarto tempos. Fazendo uma redução, poderíamos ter algo próximo à célula inicial do samba, assim:

Redução rítmica da linha da clarineta
(exemplo 1)



compassos iniciais. Há, também, um claro rompimento do desenho harmônico, pois agora se sucedem saltos de três tons (trítonos).

Como visto no “*Chôros n. 2*”, as melodias muitas vezes apresentam desenhos que favorecem um pronunciamento mais declarado de elementos comuns dos ritmos brasileiros, tendo um contorno melódico onde uma nota mais aguda ou mais grave, mais curta ou mais longa destaca e/ou acentua um específico lugar do discurso ritmo, denotando dicção e pronúncia caracteristicamente brasileiras.

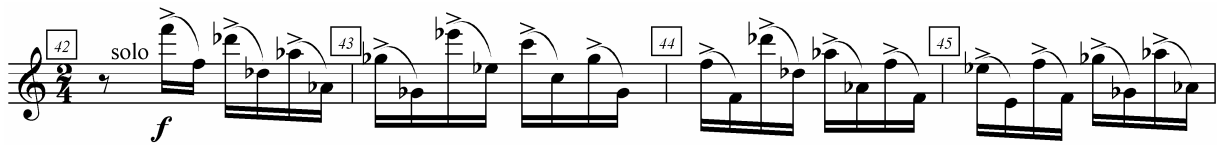
Um outro exemplo disso em Villa-Lobos pode ser encontrado na música “*Nonetto*”. Observemos a versão da Max Eschig:

Nonetto

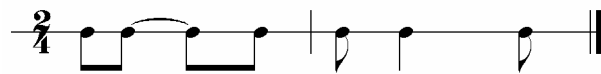
Heitor Villa-Lobos
Rio de Janeiro, 1923

The image shows a musical score for 'Nonetto' by Heitor Villa-Lobos. It consists of three staves: piccolo, piano, and ritmo. The piccolo staff starts at measure 42 with a 'solo' marking and a forte 'f' dynamic. The piano staff starts at measure 42 with a piano 'p' dynamic and the instruction 'muito seco'. The ritmo staff starts at measure 42 with a 2/4 time signature. The score includes measures 42 through 50. The piccolo part has a melodic line with accents and slurs. The piano part has chords and some melodic fragments. The ritmo part has a steady rhythmic pattern. There are dynamic markings like 'sf' and 'sfz' in the piano part. A note in the piano part at measure 44 has the instruction '(bem exagerado no [sf >] sforzando)'. The score ends with a double bar line at measure 50. Below the score, it says 'trecho idêntico no autógrafo e edição Max Eschig'.

No compasso 42 o flautim exprime um ritmo onde a melodia também apresenta um contorno que favorece a audição dos tempos acentuados, uma vez que a nota aguda soa naturalmente com um pouco mais de intensidade que as graves. A presença da nota mais aguda na metade do primeiro tempo tem, portanto, como efeito, o destaque desse tempo.

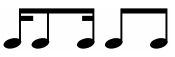


Somando-se isto a outros elementos, como as duas notas destacadas (através de pausas) no segundo tempo do piano, pode-se sugerir a redução rítmica abaixo, como indicado na linha ritmo da partitura do “*Nonetto*” acima.



Esta redução é equivalente a uma aumento da variante da célula do samba citado no Surdo de 3^a por Gonçalves e Costa⁶⁰.



Outros exemplos podem ser observados na série de Cirandas do mesmo compositor, particularmente na “*Ciranda n. 01*”. A música “*Therezinha de Jesus...*” (anexo n.04, p.208) apresenta, a partir do compasso 09, uma repetição da célula rítmica  onde a presença do acento tenuto (-) em todas as notas naturalmente gera um ritmo brasileiro bem característico. Isso ocorre também em “*Chôros n. 1*” (anexo n.05, p.209) para violão solo.

Assim sendo, conclui-se que – além da escrita com detalhes como ligaduras, acentos e contornos melódicos que destacam importantes tempos das células rítmicas – a interpretação fiel à partitura é parte fundamental na execução da obra.

Uma vez citados, neste capítulo, aspectos da música brasileira em registros orquestrais, no próximo, abordaremos tais itens na obra “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira.

⁶⁰ GONÇALVES. (2000, p.23). Em exemplo de samba-enredo – caixas “em cima” das Escolas Estácio de Sá, Unidos da Tijuca e Viradouro.

Capítulo 3

A “Suíte Brasileira n. 1”

ANÁLISE DA ORQUESTRAÇÃO DA “SUÍTE BRASILEIANA n. 1”

3.1 – PROCESSO ANALÍTICO

A técnica adotada nesta dissertação para análise da orquestração separará os elementos musicais em diferentes **categorias** – tais como: melodia, acompanhamento, ritmo, etc. – e as relacionará de acordo com a técnica de escrita orquestral adotada. Para tal análise os instrumentos serão agrupados em um pentagrama conforme sua categoria na música. Essas partituras servirão como objeto para que seja descrita a escrita orquestral utilizada.

Essas categorias musicais serão simplificadas frente às diferenciações apontadas por Schoenberg⁶¹ em itens como melodia ‘*versus*’ tema, período ‘*versus*’ sentença, acompanhamento ‘*versus*’ contraponto, etc. Por este trabalho focar os procedimentos orquestrais, tais aspectos não serão abordados detalhadamente como descritos por Schoenberg. Por isso, em relação às formas e elementos musicais, usaremos o termo categorias musicais. Estas categorias resumir-se-ão basicamente em: melodia ou acompanhamento.

A melodia, quando se apresentar como tema principal, independente do estilo composicional, será classificada sempre como **melodia**.

⁶¹ SCHOENBERG, Arnold. (1993).

Outras categorias musicais, que não sejam melodia (no sentido de tema principal), serão abordados como **acompanhamento**. Em relação ao tipo de escrita, os acompanhamentos poderão ser diferenciados como: acompanhamento melódico, acompanhamento rítmico ou acompanhamento harmônico.

Assim, se o acompanhamento for executado por um instrumento melódico apresentando uma variação de alturas que justifique denotar o trecho como uma frase – uma melodia (não tema principal) –, será classificado como **acompanhamento melódico**.

No caso de o acompanhamento apresentar figuras rítmicas que tenham referência (ou dobramento) com o ritmo utilizado para a composição (como exemplo os utilizados na obra “*Suíte Brasileira n. 1*”: dobrado, toada, choro, valsa ou baião), será **acompanhamento rítmico**.

Já se o acompanhamento apresentar notas com pouco ou sem movimento melódico ou rítmico, ou seja, enunciando apenas a harmonia do trecho em execução, será classificado como **acompanhamento harmônico**.

Dessa forma, por entender que todo trecho musical possui nota musical e rítmica (figuras de nota), simultâneos tipos de acompanhamento poderão ser descritos com indicações duplas, como: **acompanhamento harmônico / rítmico** se, neste caso, houver harmonia (não estática) executada com uma rítmica pertencente ao ritmo proposto. Devem-se considerar, também, outros casos que serão detalhados especificamente.

Assim, entendendo que a execução do ritmo por um instrumento de percussão não atua como acompanhamento e sim como levada condutora, será abordado apenas como **ritmo**.

Portanto, basicamente serão utilizadas três categorias musicais neste trabalho:

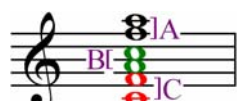
1. melodia
2. acompanhamento
 - melódico (contraponto, contracanto, etc.)
 - harmônico (harmonia, acordes, etc.)
 - rítmico (quando houver relação com o ritmo)
3. ritmo (gênero musical, levada condutora e/ou parte da percussão).

Durante a análise dos trechos, em cada Linha⁶² descritiva, a categoria será denominada conforme a descrição acima. Ademais, também estarão descritas técnicas de orquestração e os instrumentos utilizados no pentagrama (Linha). Aspectos relacionados às técnicas de orquestração – quanto à distribuição de vozes – terão como referência as partes II e III do livro “Orchestration” de Walter Piston⁶³. Sendo assim, esta abordagem aplicada à “*Suíte Brasileira n. 1*” de Cyro Pereira descreverá os seguintes aspectos da escrita orquestral:

Escrita Solo – quando o instrumento executa o trecho sozinho. **Soli** será usado quando o trecho solista for executado por mais de um instrumento.

Dobramento (*duplication*) – O dobramento poderá ser melódico ou rítmico. O dobramento melódico de vozes ocorre quando uma mesma melodia é executada por dois ou mais instrumentos, em uníssono ou em oitavas diferentes. Já, o dobramento rítmico se dá pelo dobramento da rítmica proposta entre quaisquer dois instrumentos, de percussão ou não.


Superposição (*super-position* ou *overlaying*) – a superposição é caracterizada quando a ordem das notas é distribuída seguindo-se o registro dos instrumentos (agudo para o grave), não havendo cruzamentos ou mistura (com relação à altura) de instrumentos.



Exemplo:

- A** →» 2 flautas
- B** →» 2 clarinetas
- C** →» 2 fagotes

Cruzamento (*crossing* ou *interlocking*) – temos o cruzamento ou a interconexão quando há mistura de instrumentos em relação à altura.



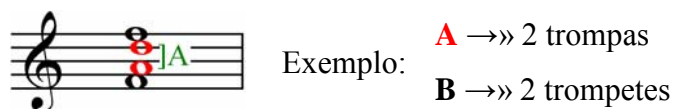
Exemplo:

- A** →» 2 oboés
- B** →» 2 clarinetas

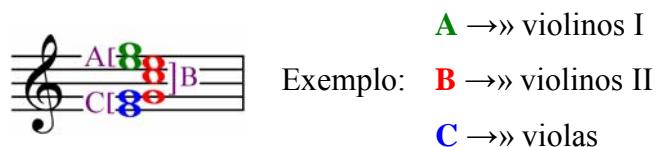
⁶² Neste trabalho os trechos orquestrais serão separados de acordo com seu grupo e sua função dentro da orquestra e compilados em pentagramas distintos, os quais serão transcritos como Linhas. Estas Linhas descreverão os instrumentos abordados e o tipo de técnica orquestral utilizada em cada pentagrama.

⁶³ Piston (1955). Outros livros como Kennan & Grantham (1983) e Rimsky-Korsakov (1964) apresentam nomenclatura similar para os mesmos tipos de escrita orquestral. As anotações originais (como: *overlapping super-position, crossing, interlocking, enclosing*) podem ser consultadas e comparadas nos livros do Piston (1955) na página 397, do Kennan (1983) na página 173 ou do Rimsky-Korsakov (1964) na página 73. Os termos foram traduzidos de forma que se entenda no português e faça sentido neste trabalho.

Clausura (*enclosure*) – quando uma ou mais notas de um determinado instrumento está (ão) entre notas de outro instrumento.



Coincidência (*overlapping*) – ocorre quando a voz mais grave de um grupo de um mesmo instrumento apresenta dobramento (em uníssono) com a voz mais aguda de um instrumento de outro grupo e de outra natureza (instrumentos diferentes). Em nosso trabalho, quando for descrita a técnica da coincidência, não será adotado o termo dobramento pelo motivo de este, já acontecer naturalmente em uma ou mais vozes.



Os estudos de orquestração visam a entender o balanço da sonoridade, a unidade na combinação dos variados timbres, a clareza, o brilho, a expressividade, entre outros valores musicais⁶⁴. Porém, este trabalho registrará as técnicas de orquestração utilizadas por Cyro Pereira sem o intuito de classificá-las dentre estes valores musicais.

Seguindo estes conceitos, podemos exemplificar como os blocos harmônicos utilizados por Tchaikovsky⁶⁵ na escrita para 3 flautas no movimento “*Dance of the Reed Flutes*” da “*Nutcracker Suite*” assemelham-se com os blocos utilizados por Glenn Miller no início da música “*In the Mood*”.

⁶⁴ Citando Piston (1955, p.355): “*It is a means of studying how instruments are combined to achieve balance of sonority, unity and variety of tone color, clarity, brilliance, expressiveness, and other musical values*”.

⁶⁵ Excerto musical retirado de KENNAN (1983, p.77).

3 flautas do “Dance of the Reed Flutes” da “Nutcracker Suite” de Tchaikovsky.



Linha única: melodia →» 3 flautas →» superposição.

O trecho executado pelo quinteto de saxofones (compasso 9) na música “In the Mood” do compositor norte-americano Glenn Miller marca o uso dos blocos harmônicos na música popular, onde a harmonia é apresentada fechada (as notas são superpostas imediatamente, seguindo-se nota a nota a harmonia proposta). Abaixo, 5 saxofones apresentam este tipo bloco harmônico fechado – sem nenhum espaço entre as notas da harmonia – sobre os acordes G⁶ e C⁶.



Linha superior: acompanhamento harmônico →» 4 tpt. →» superposição.

Linha inferior: melodia →» 5 saxofones →» superposição

Somado a isso, serão anotadas informações técnicas pertinentes (quando houver) que favoreçam uma conexão entre diferentes naipes da orquestra. Algo como o uso do “golpe de língua”⁶⁶ nos sopros ou a utilização de *pizzicato* ou ligaduras nas cordas serão registrados segundo o uso e suas funções nesta análise da obra de Cyro Pereira.

⁶⁶ Kennan (1983, p.107) cita o “golpe de língua” (tonguing) como recurso comum aos instrumentos de sopro utilizado para a execução de notas desligadas. “TONGUING AND SLURRING - In performing on a wind instrument it is possible to articulate each note with a separate "tu" (Or variations of this syllable, such as du, ta, and da, depending on the instrument, the register, and the effect involved) – in which case the note is said to be "tongued" – or to slur it with the note that precedes or follows. Where no slur mark is present, the note is to be tongued. – tradução: Golpe de Língua ou Ligadura → Na performance de instrumentos de sopro é possível articular cada nota com uma separação “tu” (ou variações desta sílaba, como “du”, “ta” e “da” dependendo do instrumento, do registro e o efeito envolvido) – nestes casos diz-se que a nota está sofrendo um “golpe de língua” – para ligá-la à nota precedente ou à seguinte. Quando nenhuma ligadura está presente, a nota deve sofrer um “golpe de língua”.

Desse modo, as técnicas de orquestração descritas nas Linhas explicativas de cada exemplo farão referência à técnica utilizada na própria Linha. Para abordar a utilização da técnica orquestral entre duas ou mais linhas diferentes – técnica da superposição (como entre as Linhas 3, 4, 5, 6 e 7 do exemplo B-11 [p.133]; e entre as Linhas 1, 2 e 3 do exemplo D-15 [p.91]) ou, técnica da clausura (como na Linha 6 para a 5 no exemplo C-09 [p.115]) – elas serão descritas no texto que antecede ou sucede o exemplo.

Uma característica notória da “*Suíte Brasileira n. 1*” na versão de 1992, e diferentemente da original de 1962, é a utilização de seção rítmica⁶⁷ na condução da música, fazendo com que, em muitos momentos, haja um instrumento de percussão (geralmente a bateria) como principal condutor do tempo, sendo este condutor um ritmo cíclico⁶⁸.

Ainda com o intuito de ampliar a contextualização para os ritmos propostos nos cinco movimentos da “*Suíte Brasileira n. 1*”, esta análise terá mais uma fonte de referência: o baterista Antônio de Almeida⁶⁹. Em entrevista concedida ao autor deste trabalho foi solicitado

⁶⁷ Seção Rítmica é o grupo de instrumentos responsáveis pela condução do ritmo constante que atua de forma livre dando sustentação rítmica e harmônica à outros instrumentos melódicos. Na versão da “*Suíte Brasileira n.1*” de 1992, Cyro define a sessão rítmica com os seguintes instrumentos: piano, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, bateria e percussão.

⁶⁸ Rogério Costa (2000 – p.32) utiliza em sua composição “*Suíte Improvisado*” trechos onde há um ritmo que conduz a improvisação do intérprete, e escreve que esse ritmo funciona como uma onda portadora e como um referencial coletivo. Expõe que: *É comum o fato de muitas vezes as “levadas” de música popular se instalarem através de um ciclo que se repete inúmeras vezes... Este processo possibilita a integração gradual dos músicos numa espécie de “pirâmide” sonora e assim no seio de uma “celebração comunitária” (que pode ou não, incorporar a dança e/ou o êxtase religioso). Estes ciclos geralmente se apoiam em alguma matriz rítmica popular comunitária e em alguma estruturação melódica que se polariza em direção a um centro modal. “Basta lembrar dos “desafios” e dos repentis nordestinos, ou dos cateretês do interior de São Paulo que se iniciam com um “rasqueado” de viola em que se observa esta função”.*

Cita que José Miguel Wisnik no capítulo dedicado à música modal em seu livro “*O Som e o Sentido*” da Companhia das Letras na pág. 71, escreve : *.. as melodias participam de um tempo circular, recorrente (...) É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias.”*

Conta ainda que Steve Reich encontrou nas percussões africanas *“...o princípio das repetições defasadas que já vinha pesquisando com outros meios, unido àquela vitalidade e fluência marcantes nas músicas modais, com sua permeabilidade característica entre corpo e cabeça, levados pelo pulso....A partir daí, passou a valorizar o caráter dançante e a sutileza da levada....”*.

⁶⁹ Antonio de Almeida (hoje conhecido como Toniquinho da Jazz) é músico profissional e atua como baterista oficial da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Músico desde 1957, além de trabalhar na TV Excelsior com Silvio Mazuca, trabalhou na Orquestra da TV Record (regida por Cyro) em 1966, onde apesar de não ser o músico oficial, constantemente se deparava com a batuta de Cyro, pois sempre substituiu o baterista titular. Toniquinho foi incluído nesta dissertação como referência pertinente pela experiência de mais de 30 anos ao lado de Cyro Pereira e por ter executado muitas vezes várias obras do compositor, entre elas a “*Suíte Brasileira n.1*”.

ao músico que registrasse no pentagrama notas que representem o ritmo. O registro realizado por ele, de próprio punho, foi digitalizado para uma partitura e inserido neste trabalho no início da análise de cada movimento da obra. Também foi solicitado ao músico que anotasse no pentagrama a maneira de execução mais tradicional para cada ritmo (mais original, sem variações), sem nenhuma orientação além do nome do ritmo escrito no papel.

No caso da “*Suíte Brasileira n. 1*”, ao observar o título de cada movimento (Baião, Dobrado, etc.), o baterista já compreende qual ritmo deve ser utilizado. Depois de denotada a rítmica principal de uma determinada levada, poderemos observar a distribuição (repetição/dobramento) desta célula rítmica em diversos instrumentos/naipes da orquestra.

Assim, no reconhecimento dessas células rítmicas em diversos instrumentos da orquestra serão consideradas semelhanças com o ritmo e a capacidade instrumental de cada instrumento. Quando necessário, se houver alteração, variação ou adaptação da rítmica para o contorno rítmico ou melódico, procuraremos anotá-las.

Com base nisso, serão destacadas as técnicas utilizadas pelo compositor na orquestração, focando a maneira como são distribuídas as figuras rítmicas para os instrumentos melódicos, bem como os dobramentos de vozes e outros recursos comuns em suas orquestrações.

Vale ressaltar que Cyro não utiliza armadura de clave, escrevendo transposto para os instrumentos transpositores (como nas partes individuais). Neste trabalho, para facilitar a visualização, nas partituras expostas nos exemplos, os instrumentos serão agrupados em um único pentagrama sempre com o som real⁷⁰ (sem transposição). Cada pentagrama terá sua devida referência (nas Linhas) indicando quais instrumentos estão fundidos na referida pauta (além da função musical e técnica orquestral).

Como referências para os ritmos brasileiros, somadas aos métodos empregados e à exemplificação do baterista Toniquinho, serão utilizadas algumas gravações relevantes da Música Popular Brasileira. Além da organização composicional (como indicado acima por

⁷⁰ O contrabaixo poderá apresentar sua escrita transposta em alguns casos para a facilidade da escrita (como nos trechos em que realizada dobramento em oitava com os violoncelos). Anexada a esta Dissertação encontra-se a partitura completa da “*Suíte Brasileira n. 1*” que poderá ser consultada se necessário.

melodia, acompanhamento ou ritmo) serão identificados procedimentos da escrita orquestral que destacarão combinações de instrumentos e suas funções, procurando relacioná-las com a obra. Esta descrição visa apresentar e classificar alguns procedimentos básicos de orquestração – ainda que distante, fazendo uma comparação com o termo *musema*⁷¹.

Desse modo, elucidando como serão criados os exemplos musicais a fim de constituir um objeto mais organizado para esta análise orquestral, citaremos a passagem a seguir onde há 3 flautas, 1 oboé, e 2 clarinetas em Bb, cada qual escrito em seu pentagrama (exemplo 1) como utilizado por Cyro Pereira.

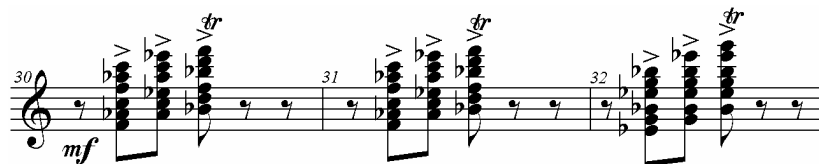
Pelo fato de não ser utilizada a armadura de clave, a identificação das transposições nem sempre é imediata. Por exemplo, no trecho abaixo, entende-se que as clarinetas utilizadas são em Bb pelo dobramento das vozes.

Ex. 1 – Figura com 6 instrumentos em 6 pentagramas:

⁷¹ **Musemas** (ULHÔA, et al. 2001). Este trabalho não visa estabelecer critérios para elementos orquestrais, mas irá registrar a escrita orquestral do compositor Cyro Pereira na obra “*Suíte Brasileira n. 1*” numa tentativa distante de estabelecer relação, considerando como procedimentos “mínimos” de escrita orquestral os elementos registrados neste trabalho.

Na figura a seguir, o mesmo trecho está transcrito em um único pentagrama, onde todas as notas representam o som real do instrumento (nota que soa – sem transposição).

Ex. 2 – Pauta única com 6 instrumentos:



Neste caso, o pentagrama apresentará as referências à frente de indicação Linha:

Categoria musical	Instrumentos presentes	Técnica orquestral utilizada
acompanhamento melódico→»	3 flautas + 1 oboé + 2 clarinetas→»	superposição

Para o início da análise, é salutar lembrar que serão diferenciados os termos 3 flautas ‘versus’ flautas A3, onde entende-se que o termo 3 flautas é usado quando três instrumentos iguais (neste exemplo as flautas) tocam linhas melódicas (notas) diferentes, enquanto A3 significa que três instrumentos iguais executam a mesma linha melódica, em uníssono.

Entendemos que a escrita de Cyro, em muitas vezes, revela uma escrita nova, proporcionando aos instrumentistas liberdade na execução de algumas partes de suas músicas. O momento em que um instrumentista improvisa (em suas músicas há espaços abertos para improvisação) ou quando está especificado apenas o ritmo para o baterista (onde está escrito apenas um texto indicando o ritmo, como por exemplo: baião) são momentos onde se permite ao instrumentista⁷² uma criação musical com mais liberdade. É o caso das escritas para bateria em muitas partes da “*Suíte Brasileira n. 1*”.

⁷² Sobre esta liberdade e **improvisação**, Rogério Costa (2000, p.28) escreve: “No que diz respeito à **improvisação** propriamente dita, pode-se verificar a dupla direção, ao mesmo tempo livre (porque não há escrita mas somente instruções abertas) e fechada ou dirigida, porque inserida no contexto da **referência** do samba, que conduz a atuação do baterista. Este, “realiza um samba” segundo sua vivência pessoal, levando em conta as instruções de dinâmica e andamento, mantendo um estreito diálogo com os acontecimentos musicais propostos pelos demais instrumentos e com os quais ele se relaciona (assim, as figurações rítmicas, os acentos, as texturas timbrísticas decorrentes das escolhas de peças da bateria – bumbo, caixa, ton-tons, surdo, pratos e chimbal – estão a cargo do instrumentista, desde que ele se mantenha dentro do contexto determinado pelo “idioma musical” – o *samba* – proposto).

Junto à bateria, o contrabaixo acústico (no naipe de cordas da orquestra) muitas vezes funciona também como condutor do ritmo, como se pertencesse à seção rítmica. Isso ocorre porque mesmo que suas notas estejam escritas no pentagrama, esta escrita, por muitas vezes, representa uma interpretação “popular”, como se estivesse sendo tocada livremente por um instrumentista que lê uma cifra proposta. – como observado nos exemplos D-14 na Linha 6 (p.90), e na Linha 5 do exemplo C-12 (p.117).

3.2 – DOBRADO

Buscando significados que auxiliem na compreensão das características usadas em cada ritmo dos cinco movimentos da “*Suíte Brasileira n. 1*”, quanto ao *Dobrado* encontramos que:

Dobrado é a música para fanfarras, bandas militares ou sinfônicas em ritmo de marcha. Adquiriu essa denominação em virtude da utilização do dobramento das vozes, recurso que consiste na execução de cada parte do arranjo por mais de um instrumento, visando a melhor projeção do som do conjunto. (DOURADO. 2004, p. 111)

ou ainda:

Dobrado é o gênero de música de banda semelhante à marcha. Para alguns autores, o que os distingue é o fato de que no “Dobrado” há dobramento de instrumentos, ou desdobramento das partes instrumentais, o que justifica o nome.⁷³

O compositor de música popular brasileira Ivan Lins cita, na letra de “Somos todos iguais nesta noite”, como é comum ouvir o rufar (rulo) da caixa antecipando o início da banda a tocar um Dobrado: “E o rufar dos tambores (...), Pede à banda pra tocar um dobrado, Olha nós outra vez no picadeiro, Pede à banda pra tocar um dobrado, Vamos dançar mais uma vez”.⁷⁴

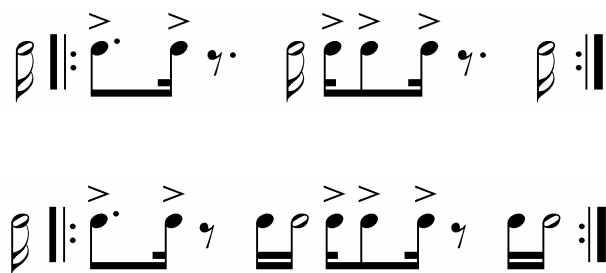
Dentre os ritmos utilizados pelas guardas do Congo⁷⁵, o registro do “*Dobrado*” não ressalta o fato de haver dobramento de vozes, mas sim um ritmo de andamento vivo que admite muitas variantes. Dentre as várias possibilidades para o toque de caixa deste ritmo, Lucas apresenta as seguintes, em compasso quaternário, como formas reduzidas para este ritmo:

⁷³ Dicionário GROVE de Música.

⁷⁴ Excerto da música “Somos todos iguais nesta noite” do compositor carioca Ivan Lins (1945).

⁷⁵ LUCAS (1999, p.194). Modelo do padrão rítmico do *Dobrado*.

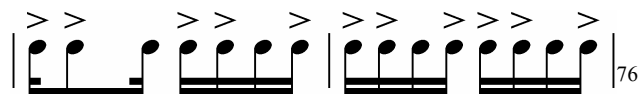
Ex. D-01



onde: ♩ (nota preta) mão direita e ♪ (nota vazada) mão esquerda.

Ainda dentro do “*Dobrado*” apresenta uma forma, como “variação comum Jatobá”, que possui semelhanças com o agrupamento rítmico usado por Cyro Pereira nos 8 (oito) primeiros compassos do seu “*Dobrado*” da “*Suíte Brasileira n. 1*”.

Ex. D-02



Duas versões do baterista Toniquinho para o ritmo “*Dobrado*” (Exemplos D-03 e D-04) são apresentadas a seguir. Observando as diferenças entre versões utilizadas por Cyro e as que serão apresentadas, podemos classificar as abaixo como variações de um ritmo principal, onde se encontram semelhanças nas subdivisões constantes das semicolcheias⁷⁷, como nos exemplos apresentados por Lucas acima.

Tratando das versões do ritmo, observa-se que são caracterizadas principalmente pelo discurso da caixa – como os toques típicos das marchas militares – bem como pela presença do bumbo no segundo tempo do compasso⁷⁸.

⁷⁶ LUCAS (1999, p.194).

⁷⁷ Idem. p.178. Cita que: “O Dobrado é (...) rápido, vibrante e marcado por uma grande repicção nas caixas”.

⁷⁸ A presença do tempo forte no 2º tempo do compasso binário pode ser comumente observado na prática de ritmos em músicas populares.

Ex. D-03 – Versão 1

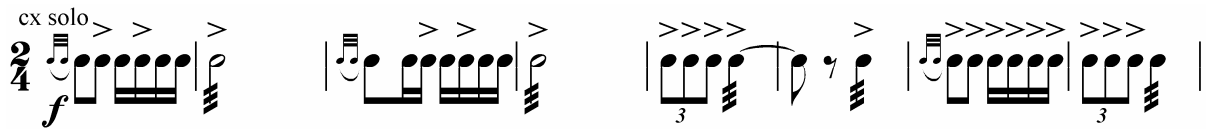


Ex. D-04 – Versão 2



O início do primeiro movimento da “*Suíte Brasileira n. 1*” apresenta uma característica comum do Dobrado: um solo na caixa clara. Este solo de caixa anuncia a rítmica que estará presente no movimento, e assim podemos encontrar semelhanças com os ritmos citados na versão de Glaura Lucas e do baterista Toniquinho apresentadas acima.

Ex. D-05 – Início da “*Suíte Brasileira n. 1*” (trecho original) – compasso 01



Adotando somente as notas acentuadas do ritmo acima, verifica-se que as notas com os acentos destacam as marcações principais da marcha⁷⁹.

Ex. D-06



Após os oito primeiros compassos do *Dobrado* da “*Suíte Brasileira n. 1*” segue uma escrita detalhada para a caixa clara no ritmo Dobrado. Contudo, variações para o ritmo aparecem e assemelham-se com a escrita musical de outros naipes, reforçando, nestas variações as células rítmicas da melodia ou acompanhamentos executados em outros

⁷⁹ O ritmo citado neste exemplo (D-06) resume a marcha adotada por Cyro Pereira em seu Dobrado da “*Suíte Brasileira n. 1*” e apresenta semelhanças com os ritmos de marcha citados por ROCCA (1986, p.43).

instrumentos. Este dobramento da rítmica entre a percussão e os instrumentos melódicos, quanto à técnica orquestral, será descrito como **dobramento rítmico**.

Considerando os compassos 09 e 10, percebemos que a percussão realiza dobramento com a rítmica desenvolvida na melodia (Linhas 1 e 2) até o ponto culminante que acontece no primeiro tempo do compasso 11, quando é inserido o prato A2. Nos compassos 11 e 12 há um outro motivo, uma resposta à melodia (Linha 3), onde a percussão também realiza dobramento*⁸⁰ à rítmica proposta.

Ex. D-07 – Compassos 09 ao 12

- Linha 1: melodia →» madeiras: flautim A2 + 1 flt. + 1 ob. + 2 clar. + 3 sax. →» superposição.
- Linha 2: melodia →» metais: 2 tmp. + 4 tpt. →» coincidência / superposição.
- Linha 3: acompanhamento melódico →» 2 sax. + 4 tbn. + va. + vcl. + cbx. →» dobramento.
- Linha 4: ritmo →» bateria / caixa clara + prato A2 →» dobramento*.

Além das informações⁸¹ presentes nas Linhas do exemplo acima, podemos notar uma combinação das Linhas 1 e 2 atuando em coincidência e dobramento (de oitavas) dentro de uma mesma categoria musical: a melodia.

⁸⁰ Será utilizado o sinal * (asterisco) ao lado de uma técnica orquestral quando a técnica (ou qualquer outro termo musical) não for utilizada literalmente, podendo haver pequenas variações (como neste caso no compasso 11).

⁸¹ Este trabalho fornece como elementos de análise orquestral as partituras presentes nos exemplos, as Linhas explicativas após cada exemplo além do texto corrente de toda Dissertação. Por entender que os elementos não

82

Em razão das diversas variações rítmicas propostas, vale citar que, em alguns trechos deste movimento em compasso binário simples (dois por quatro) há, simultaneamente, a presença do compasso binário composto (seis por oito). A constante presença de tercinas nos compassos simples faz, às vezes, que haja mudança de fórmula de compasso de 2/4 para 6/8, onde a semínima é igual à semínima pontuada (♩ = ♩.), sendo mantidos 2 pulsos por compassos.

Abaixo está exemplificada a mudança de fórmula de compasso sugerida pelo compositor onde é mantido andamento:

Ex. D-08



Sobre essa utilização de colcheias tercinadas em compassos de subdivisão simples, Lorenzo Mammi, citando a execução do Hino Nacional Brasileiro (onde o compasso 2/4 “pode ser executado” como 6/8 – semelhante ao exemplo acima), expõe situações onde o pulso (em compasso 2/4) funciona em contínuo rubato e aproxima-se de uma execução em 6/8, e justifica isso como sendo um amaciamento do ritmo:

A tendência de transformar o ritmo 2/4 na pulsação mais macia de 6/8 (...) é algo que se encontra constantemente na música popular brasileira. Mario de Andrade a observou na forma popular de cantar o Hino Nacional, e recentemente foi detectada até no barroco mineiro.” (MAMMI, 1992, p.66)

Diferentemente da orquestra sinfônica, a banda sinfônica não apresenta instrumentos do naipe das cordas (somente o contrabaixo), fato que faz com que muitas linhas melódicas sejam conferidas às clarinetas – talvez o principal e mais comum instrumento da banda.

Mesmo que não muito comum na música popular, os saxofonistas possuem a habilidade de tocar flauta e clarineta, podendo mudar de um instrumento para o outro do mesmo modo em que trocam de saxofone alto para tenor, etc. Neste “*Dobrado*” Cyro Pereira

se encerram nestes exemplos, a partitura completa da obra está anexada no apêndice deste trabalho como forma de auxiliar algum novo estudo.

se utiliza dessa possibilidade e compete aos instrumentistas do quinteto de saxofones da orquestra partes musicais onde solicita flauta e clarineta, além de saxofone. No exemplo abaixo (D-09) nota-se que estão sendo utilizadas 6 flautas, onde 2 flautins e 1 flauta estão no trio de flautas da orquestra e as outras 3 flautas escritas para 3 saxofonistas.

Outro caso, neste mesmo sentido, é a utilização de 6 clarinetas entre os compassos 25 e 29, bem como entre os compassos 54 e 60, onde atuam juntos numa mesma categoria musical, utilizando-se de superposição e coincidência. Já entre os compassos 34 e 45, nota-se que as 2 clarinetas da orquestra atuam numa função e as outras 4 clarinetas (tocadas pelos saxofonistas) realizam outra idéia musical. Neste caso, pode-se classificar a clarineta como um instrumento próximo ao saxofone, onde os timbres e as tessituras se aproximam.

Além da instrumentação, notar-se-á que outra forma de variação composicional é a variação rítmica: um recurso usado na música brasileira e também por Cyro Pereira em todos os movimentos desta obra. Observa-se que a mudança de fórmula de compasso não ocorre em todos os naipes da orquestra, pois o compositor escolhe, como parte desta variação rítmica, o uso simultâneo de fórmulas de compasso distintas em instrumentos diferentes (como nos exemplos D-09 e D-11).

Logo, o uso simultâneo de duas fórmulas de compasso binário, com subdivisões diferentes, é observado nos trechos dos compassos 13 (Ex. D-09) e 54 (Ex. D-11).

Ex. D-09 – Compassos 13 ao 18

Linha 1: melodia →» flautins A2 + 1 flt. + cordas: vln.I + vln.II

→» dobramento / superposição

Linha 2: melodia' →» 1 ob. + 2 clar. + 3 flt. →» superposição / coincidência.

Linha 3: melodia' →» 2 trompas + 4 trompetes →» superposição / coincidência.

Linha 4: acompanhamento melódico [contraponto] →» 2 sax. + 4 tbn. + cordas: va. + vcl. + cbx. →» dobramento.

Linha 5: ritmo →» bateria →» dobramento rítmico* (variando com as vozes).

Quanto ao uso constante de tercinas, no compasso 5 (após os quatro compassos de toque de caixa) os instrumentos melódicos apresentam a primeira melodia em compasso binário. Também no compasso 135 pode-se observar tal prática (ex. D-10), como vemos abaixo:

Ex. D-10 – Compassos 135 ao 142

Linha 1: acompanhamento melódico / rítmico →» madeiras: 1 oboé + 2 clarinetas
→» superposição / coincidência (na voz superior).

Linha 2: acompanhamento harmônico / rítmico →» 4 clar.
→» superposição / dobramento.

Linha 3: acompanhamento harmônico / rítmico →» metais: trompas A2 + 4 trompetes
→» superposição / coincidência.

Linha 3: melodia →» 1 sax.bar. + 4 tbn. + cordas graves: va. + vcl. + cbx.
→» coincidência / dobramento (em 3 oitavas).

Percebe-se que os itens composicionais como melodia, acompanhamento, harmonia, ritmo, etc., são separados fazendo com que cada elemento musical seja apresentado em regiões (alturas) distintas. Quanto a isso, Cyro ressalta: “Não se pode fazer com que

instrumentos (funções) diferentes falem na mesma altura. Se isso acontece, não se entende nada, vira uma bagunça”.⁸²

Nesse sentido nota-se, na música de Cyro Pereira, a utilização de diversos recursos composicionais que conferem desenvolvimento à música, aos temas e às seções. Além do uso de alterações rítmicas e fórmulas de compasso distintas e simultâneas, podemos perceber que diferentes instrumentações apresentam, nas melodias ou nos acompanhamentos, os mesmos motivos musicais.

Ressalta-se que alguns desses motivos musicais, Cyro retira do próprio ritmo, criando-os sobre suas células rítmicas que acompanham uma melodia principal. Nos cinco movimentos da obra, foco deste trabalho, perceber-se-á um mesmo motivo repetido total ou parcialmente diversas vezes durante o mesmo movimento.

A melodia do compasso 21 é reapresentada no compasso 54 com uma simplificação rítmica, onde é executada pelas cordas em intervalo de terças com dobramento (em duas oitavas). Essa simplificação permite o acompanhamento rítmico nas madeiras (Ex. D-11 – Linha 3). Surge assim um motivo novo em compasso 2/4 somando-se ao contraponto apresentado nas trompas (Linha 4), que contrastam ritmicamente com a melodia e o ritmo proposto em 6/8. Mesmo considerada acompanhamento melódico, a ornamentação apresentada a seguir (Linha 3) possui semelhanças melódicas com a melodia principal.

Observemos alguns motivos abaixo que se repetirão mais à frente.

⁸² Pereira (2006) em entrevista ao este autor.

Ex. D-11 – Compassos 54 ao 61

- Linha 1: melodia →» cordas: vln.I + vln.II + vla. + vcl. →» superposição / dobramento.
- Linha 2: melodia →» bells →» dobramento (confere brilho e destaque a melodia).
- Linha 3: melodia* →» flautim + 2 flautas →» superposição / dobramento.
- Linha 4: acompanhamento melódico [contraponto] →» trompas A2 →» soli.
- Linha 5: acompanhamento harmônico/rítmico →» 6 clarinetas
→» superposição / dobramento.
- Linha 6: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» sax.bar. “*staccato*” +
cbx. “*pizzicato*”) →» soli / dobramento.
- Linha 7: ritmo →» bateria →» auxilia os demais instrumentos e prevalece como ritmo
condutor o do compasso binário composto (6/8).

Após iniciar uma melodia introdutória em tercinas, dois compassos à frente há uma parte bem marcada de colcheias no contratempo (Linha 2 do Ex. D-12). Embora o ritmo esteja híbrido apresentando colcheias simples e tercinas, ambas no compasso 2/4, o discurso das idéias melódicas e de acompanhamento continua bem delineado, não havendo cruzamento de regiões (tessituras) e nem transferência do elemento melódico ou de acompanhamento entre naipes.

Ex. D-12 – Compassos 05 ao 12

Linha 1: melodia →» 6 flt. + 1 ob. + 2 clar. + 2 tmp. + 4 tpt.

→» superposição / coincidência e dobramento.

Linha 2: acompanhamento melódico →» 2 sax. + 4 tbn. + cordas graves: va., vcl. e cbx.

→» dobramento.

Linha 3: ritmo →» bateria (caixa clara) →» dobramento*.

Uma característica marcante de Cyro Pereira está presente na escrita orquestral desta obra. Trata-se do fato de ele descrever, com certa clareza, linhas melódicas ou rítmicas de acordo com as categorias por ele estabelecidas, tais como: melodia, acompanhamento (melódico, rítmico, etc.), condução harmônica ou linha do baixo.

Seguindo nesta análise, os exemplos abaixo registram a instrumentação comparando-as conforme a categoria a que são destinadas.

Ex. D-13 – Compassos 21 ao 26

- Linha 1: melodia →» 3 flt. + 1 ob. + 2 clar. →» superposição.
 Linha 2: melodia →» bells (glockenspiel) →» dobramento melódico [com linha 1].
 Linha 3: acompanhamento rítmico →» 2 trompas + 1 flugel horn →» superposição.
 Linha 4 e 5: acompanhamento rítmico →» cordas “todas em *divisi* e *pizzicato*” + 1 sax. bar. *staccato*) →» superposição (marcação harmônica).
 Linha 6: ritmo →» bateria [condução] →» dobramento rítmico (com Linhas 1 e 3).

Neste trecho acima (Ex. D-13 / compasso 21) observa-se o dobramento da melodia nas Linhas 1 e 2, e o dobramento do acompanhamento nas Linhas 3, 4 e 5; porém, somente na Linha 4 as trompas e os trompetes apresentam uma colcheia a mais. Estas estão fora da cabeça do tempo – de menor importância para a marcação rítmica – podendo se apresentar com menos intensidade, ou seja, com menos instrumentos. Na Linha 6 novamente a bateria conduz o ritmo, realizando dobramento, que auxilia na rítmica presente nos outros instrumentos.

No compasso 30 (D-14), vemos novamente, os elementos separados. A mesma melodia (do compasso 21) é repetida, agora, em outra tonalidade, com outra instrumentação e outras linhas de acompanhamento, mas com a mesma rítmica. Neste trecho, a marcação rítmico-harmônica é destinada a 4 trombones, com o contrabaixo reforçando a linha do baixo (fazendo dobramento com o 4º trombone). Uma vez apresentada a melodia sozinha – como no compasso 21 (Ex. D-13, Linha 1) – agora o compositor abre espaço para outros elementos inserindo, assim, outras linhas melódicas que irão funcionar como acompanhamento e ornamentação. Abaixo, junto à melodia, surge um contraponto (novamente nas trompas A2 – Linha 4) e uma ornamentação em blocos harmônicos nas madeiras (Linha 3).

Ex. D-14 – Compassos 29 ao 33

- Linha 1: melodia →» cordas: vln.I + vln.II + va. + vcl. →» superposição.
- Linha 2: melodia →» bells (glockenspiel) →» dobramento [linha 1] (dá brilho e destaque ao bloco das cordas).
- Linha 3: acompanhamento harmônico / melódico →» madeiras: 3 flt. + 1 ob. + 2 clar. →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento melódico [contraponto] →» trompas A2 →» soli.
- Linha 5: acompanhamento harmônico / rítmico →» 3 trombones →» superposição.
- Linha 6: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» 1 tbn. + cbx. →» soli.

Tratando-se ainda da melodia corrente, no compasso 38 vê-se que é executada pelas madeiras (3 flt. + 4 clar. + bells*) em um grande bloco em superposição, indicada pelas Linhas 1 e 2 no Ex. D-15. As 4 clarinetas, solicitadas aos saxofonistas, atuam junto com as flautas conferindo uma identidade sonora mais característica do naipe das madeiras. Pode-se concluir que o instrumento bells (glockenspiel) sempre reforça uma melodia, já que possui sonoridade brilhante. Neste trecho, não está presente na partitura um único acompanhamento harmônico / rítmico nas cordas e metais (2tmp. + flugel horn + cordas) em superposição onde a bateria executada o ritmo.

Ex. D-15 – Compasso 37 ao 44

Neste trecho todas as Linhas apresentadas executam a melodia em superposição entre si.

Linha 1: melodia →» 3 flautas →» superposição.

Linha 2: melodia →» 4 clarinetas (saxofonistas) →» superposição.

Linha 3: melodia →» bells (glockenspiel) →» superposição →» confere brilho e destaque à melodia.

Em seguida, no compasso 46, uma variação desta mesma melodia é apresentada (como no Ex. D-11) nas cordas em terças, tendo um acompanhamento rítmico-harmônico novamente por 3 trombones, somado, agora, a um acompanhamento melódico nas trompas A2 e a uma nova ornamentação (diferente da apresentada no compasso 30) que caracteriza acompanhamento melódico em flautas A2.

Na medida em que a música se desenvolve, caminha, o compositor vai inserindo variações rítmicas e melódicas onde os elementos criados tornam-se cada vez mais diferentes. Há mais complexidade melódica e a rítmica torna-se cada vez mais híbrida.

Isso pode ser notado na rítmica do compasso 62, onde o compositor insere elementos em colcheias simples (em compasso 2/4) na linha do baixo, ao mesmo tempo em que a melodia e um acompanhamento melódico permanecem em compasso binário composto. As trompas e os trompetes, juntamente com o oboé e as clarinetas, executam a melodia. O contraponto cabe às flautas e às clarinetas. Na variação rítmica da melodia manteve-se a idéia apresentada no compasso 54 e na ornamentação repete-se a rítmica como a apresentada no compasso 30.

Ex. D-16 – Compassos 61 ao 65

The image shows a musical score for four staves, numbered 1 to 4. The score is in 3/4 time and covers measures 61 to 65. Staff 1 (treble clef) contains a melodic accompaniment with many ornaments (trills, grace notes) and a dynamic marking of *f*. Staff 2 (treble clef) contains the main melody, also with ornaments and a dynamic marking of *f*. Staff 3 (bass clef) contains a melodic accompaniment for the bass line, with a dynamic marking of *f* and some doublets. Staff 4 (bass clef) contains the rhythm, with a dynamic marking of *f* and various rhythmic patterns including doublets and triplets.

- Linha 1: acompanhamento melódico [ornamentação] →» 1 flautim + 2 flautas + 4 sax.
→» dobramento e coincidência.
- Linha 2: melodia →» 1 ob. + 2 clar. + 2 tmp. + 4 tpt. + cordas: vln.I + vln.II + va.
→» dobramento e superposição.
- Linha 3: acompanhamento melódico [linha do baixo] (em 2/4) →» sax.bar. + 4 tbn.
+ vcl. + cbx. →» dobramento.
- Linha 4: ritmo →» bateria →» dobramento*.

Essas variações rítmico-melódicas reforçam a característica do compositor de apresentar suas seções bem delimitadas. A música apresenta e desenvolve idéias, algumas vezes, dentro de uma mesma seção, com começo e fim determinados. A cada vez que se inicia uma nova seção, novas idéias são apresentadas.

Neste sentido, no exemplo acima é possível delimitar com clareza 2 categorias: a melodia (na Linha 2) e a linha do baixo (na Linha 3). O ritmo segue sua condução normal, dando suporte a esses elementos que atuam em regiões (alturas) diferentes. É necessário comentarmos uma outra categoria: o acompanhamento melódico registrado na Linha 1. Embora esteja numa altura que se misture com a melodia, Cyro o insere em um tempo diferente do da melodia.

No compasso 70 o ritmo de dobrado (marcha) é conduzido em compasso binário simples (2/4), após uma pausa que encerra o trecho anterior. É uma nova seção que se inicia e o compositor deixa isso bem claro.

Além do ritmo na bateria, outros dois grupos executam o ritmo, a Linha 1 e a Linha 2. A articulação é sempre em *pizzicato* para as cordas e *staccato* para as clarinetas. Nota-se também que no ritmo da bateria há uma valorização do segundo tempo⁸³ onde na linha inferior – que representa o bumbo (no set da bateria) – o segundo tempo tem uma duração maior que o primeiro.

Ex. D-17 – compasso 72 ao 81

Linha 1: melodia →» 3 flt. + 1 ob. + 2 clar. + 2 tmp. + 1 tbn.
→» dobramento / superposição.

Linha 2: acompanhamento rítmico e harmônico →» vln.I + vln.II + va. + 3 sax (2 altos e 1 tenor) →» superposição e interconexão.

Linha 3: acompanhamento melódico [linha do bx.] →» cbx. + sax.bar. →» dobramento

Linha 4: ritmo →» bateria →» condução comum.

É de se considerar que tal melodia em superposição (blocos harmônicos), apresentada no compasso 73, mereça destaque. No exemplo a seguir, verificaremos que os blocos estão dispostos fechados (sem espaços entre as notas da harmonia) e que há dobramentos em 3 oitavas diferentes, além do *bells* destacar a melodia principal. Todas as Linhas executam a melodia, sendo que, obedecendo as respectivas tessituras, nota-se que entre diferentes instrumentos, é usada a técnica de superposição (Linha 1 para 2 e 3), com dobramentos (Linha 1 para 2 e 3, linha 4 para 2 e 1).

⁸³ Como já vimos, é comum na prática da música popular, o acento do compasso binário 2/4 ser no segundo tempo.

Ex. D-18 – Compassos 73 ao 89

Todas as Linhas executam a melodia.

Linha 1: 3 flautas →» dobramento (oitava) e superposição.

Linha 2: 1 oboé + 2 clarinetas →» superposição.

Linha 3: 2 trompas + 1 trombone →» superposição.

Linha 4: bells (glockenspiel) →» dobramento.

Salienta-se que no compasso 98 haverá representação do trecho acima (Ex D-18 – compasso 73). Antes disso, no compasso 89, há um trecho no qual as cordas executam a melodia também em blocos harmônicos fechados (em superposição). Os instrumentos estão descritos à esquerda do pentagrama. A escrita orquestral desenvolve-se com certa liberdade, mas como técnica pode-se notar preferencialmente cruzamento (vln.I para vln.II), dobramento (vln.I para va. e vln.II para vcl.), e entre todos prevalece a superposição com uma mistura de coincidência e dobramento. As cordas estão em *divisi*, conferindo mais notas à harmonia, como exemplificado abaixo:

Ex. D-19 – Compassos 89 ao 97

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is in 2/4 time and covers measures 89 to 97. Each instrument part begins with the instruction 'arco div' and a dynamic marking of 'mp' (mezzo-piano). A crescendo hairpin is shown between measures 89 and 90, leading to a dynamic marking of 'f' (forte) at measure 90. The music consists of sustained chords and melodic lines, with some instruments playing longer notes or rests. The key signature has one flat (B-flat).

Frente aos exemplos apresentados até aqui, podemos ressaltar que Cyro Pereira tem como característica a utilização de diversas técnicas de escrita orquestral, a clareza das categorias musicais (pois não as mistura), músicas divididas em seções, geralmente bem demarcadas, que criam ambientes sonoros bem característicos. O desenvolvimento de idéias dentro de cada seção, explorando variações melódicas e rítmicas, também pode ser registrado como característica do compositor.

Pode-se considerar interessante a sonoridade resultante da combinação dessas características. A combinação dos instrumentos em sua orquestração apresenta-se variada a cada seção, mantendo, no ouvinte, um interesse não só pela melodia ou rítmica, mas também pelo novo timbre obtido através da combinação de instrumentos e técnicas de orquestração.

Na tentativa de apresentar essas combinações instrumentais e caracterizar algumas sonoridades obtidas, podemos ressaltar, nas Linhas, detalhadamente, a abordagem quanto à técnica de orquestração utilizada.

De uma maneira simples, como exemplo desse detalhamento, no que se refere à abordagem da técnica orquestral utilizada, podemos citar as trompas no compasso 30 (Ex. D-14). Mesmo sendo 2 trompas atuando em uníssono, ou seja, em dobramento, a técnica de orquestração anotada foi **solí**, por entender que a junção destes dois instrumentos, mesmo sendo instrumentos iguais, consolida um novo timbre, onde a sonoridade individualizada não está presente.

Visto isso, poderemos abordar os blocos sonoros apresentados nos exemplos anteriores. Estes blocos são constituídos, a cada momento, por uma combinação de instrumentos que atuam juntos “formando”, a cada seção, um novo timbre.

Considerando os blocos harmônicos, os executados pelos sopros (Ex. D-18) são apresentados de forma fechada. Os contornos melódicos não apresentam dificuldades para ser executados nos sopros, pois cada instrumento caminha independentemente, conferindo a este novo “timbre”, uma particularidade técnica, onde sua velocidade de articulação, características sonoras das regiões grave, médio e agudo são formadas. Neste caso, a construção de blocos harmônicos abertos (com espaços entre as notas da harmonia) também não apresentaria dificuldades.

As mesmas características, desse novo timbre, não estão presentes no naipe das cordas – que apresenta, em princípio, 5 grupos de instrumentos (vln.I, vln.II, va., vcl., cbx). A versatilidade do naipe das cordas oferece múltiplas possibilidades de sonoridade e de execução, como arco, *divisi*, surdina, cordas duplas, etc. Não obstante, para se criar blocos harmônicos nas cordas, o compositor deve construí-los de uma maneira em que as notas “se encaixem” nos instrumentos.

No trecho do compasso 89, no naipe das cordas são utilizados 4 grupos de instrumentos, pois o contrabaixo foi “dispensado” e reforça a linha do baixo com o 4º trombone. O fato de utilizar-se de *divisi* nos 4 grupos possibilita, assim, mais liberdade na distribuição das notas nas linhas melódicas se comparado à utilização de cordas duplas, onde os instrumentos estariam limitados às notas resultantes da combinação de posições, cordas soltas, etc. Tendo 8 vozes nesse bloco, nota-se que as 4 superiores são semelhantes às 4 vozes inferiores, havendo um dobramento (em oitavas) quase total entre esses 2 grupos (4 vozes superiores e 4 vozes inferiores), onde se destaca a melodia principal (executado pelos vln.I) que tem um dobramento oitava abaixo nas violas.

Veremos que o exemplo D-20 (compasso 105) apresenta basicamente 2 categorias musicais: melodia e linha do baixo. Cada categoria começa em um tempo, fazendo, assim, com que a atenção da escuta musical possa presenciar no início de cada uma das idéias. A melodia inicia com um contorno em semicolcheias – no 2º tempo do compasso 105 – e em

seguida apresenta trinados e uma rítmica bem característica do dobrado. Na metade do 1º tempo do compasso 106, os instrumentos graves apresentam a linha do baixo que realiza dobramento rítmico com as Linhas 2 e 3. Melodicamente estáticas, as Linhas 2 e 3 realizam dobramento rítmico com a linha do baixo caracterizando, assim, um novo grupo orquestral. Como suporte a essa rítmica a bateria, com a escrita detalhada, também realiza dobramento integrando o músico à toda a orquestra.

Ex. D-20 – Compassos 105 ao 113

The image shows a musical score for five staves, numbered 1 to 5. Staff 1 is the top staff, and Staff 5 is the bottom staff. The music is written in 2/4 time. Staff 1 contains a melodic line with dynamic markings 'f' and 'sf'. Staff 2 and 3 contain dense rhythmic accompaniment with many notes and stems. Staff 4 contains a melodic line with dynamic markings 'f' and 'sf'. Staff 5 contains a rhythmic line with dynamic markings 'f' and 'sf'. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Linha 1: melodia →» flautas A2 + 1 sax.ten. + cordas: vln.I + vln.II
→» soli / dobramento.

Linha 2: acompanhamento rítmico / harmônico →» 1 oboé + 2 clar. + 3 sax. + 2 tmp.
+ 2 tpt.) →» superposição e coincidência.

Linha 3: acompanhamento rítmico / harmônico →» 2 tpt. + va. “non divisi”
→» superposição.

Linha 4: acompanhamento melódico [contraponto] →» 1 sax.bar. + tbn.A3 + vcl. + cbx.
→» dobramento.

Linha 5: ritmo →» bateria →» dobramento* com linhas 2, 3 e 4.

Na Linha 2 acima observa-se que a rítmica – também presente na Linha 3 e 4 – assemelha-se com o toque da caixa tradicional das marchas para banda: o Dobrado. Na Linha 3, onde há superposição das vozes (entre 2 trompetes e violas), nota-se que, por utilizar-se de 3 vozes, há coincidência na voz superior. O 1º trompete realiza dobramento com metade das violas, uma vez que as outras duas notas do acorde são distribuídas entre o 2º trompete e a outra metade das violas.

Após o *ritardando* de 4 compassos iniciado no compasso 115, um novo acompanhamento melódico é apresentado pelas madeiras em oitavas (compasso 119). Uma combinação rítmica forma-se motivada pelas quintinas. Ao mesmo tempo, outro acompanhamento melódico é executado pelas trompas, que, agora, somam-se aos trompetes. A melodia é apresentada nas cordas, com dobramentos de oitavas.

Ex. D-21 – Compassos 119 ao 126

- Linha 1: melodia →» cordas: vln.I / vln.II + va. + vcl. [oitavas] →» dobramento.
- Linha 2: melodia →» bells (glock.) →» dobramento (brilho e destaque à melodia).
- Linha 3: acompanhamento melódico [ornamentação / contraponto rítmico] →» madeiras: flt.A3 + 1 oboé + clar.A5 [oitavas] →» soli.
- Linha 4: acompanhamento melódico [contraponto] →» tmp.A2 + flugel A2 →» dobramento.
- Linha 5: acompanhamento rítmico →» no contratempo = 3 tbn., na linha do baixo = 1 tbn. + cbx. →» superposição.

No trecho acima não está a parte escrita para a bateria. Nela, há indicação de ritmo de marcha que denota ao baterista uma liberdade para execução do ritmo sobre o gênero proposto, já executado na Linha 5.

Até o compasso 150 a idéia se repete. Depois, novamente há um toque de caixa sucedido por um novo trecho, idêntico à introdução, finalizando o movimento.

Foi possível concluir que, neste movimento, há uma predominância da escrita em superposição. No que concerne às categorias musicais, registramos clareza na escuta das linhas, por se apresentarem sempre bem distintas umas das outras.

3.3 – TOADA

Sobre a toada foram compostas muitas canções da música popular brasileira na primeira metade do século XX. Contudo, popularizou-se no Brasil a partir dos anos 1950, quando músicas, impulsionadas pelas letras de Antônio Maria e a voz de Nora Ney, traziam este ritmo como suporte para suas melodias. (MELLO & SEVERIANO, 1997, p.241).

Uma música que obteve um grande sucesso na MPB é a toada “Luar do Sertão”, de 1914, do compositor Catulo da Paixão Cearense (08-10-1863 a 10-05-1946). Foi gravada pela primeira vez por Eduardo das Neves⁸⁴ acompanhado somente por um violão e um pequeno coro. Transcrevendo o ritmo executado pelo violão nesta gravação podemos descrever:

Ex. T-01

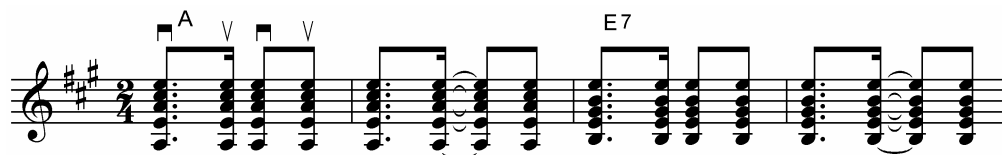


Outra toada conhecida é “Tristezas do Jeca”, de 1918, do compositor Angelino de Oliveira (21-04-1888 a 24-04-1964). A Orquestra Brasil-América (1924) e o cantor Patrício Teixeira (1926) realizaram gravações consideradas importantes para essa música. Em uma gravação instrumental⁸⁵ de 1960, onde provavelmente estão duas violas caipiras, um violão e uma harpa, observa-se como ritmo condutor o seguinte:

⁸⁴ Gravação de “O luar do sertão” do ano de 1912 - 1913 com interpretação de Eduardo das Neves num disco da Casa Edison do Rio de Janeiro. Fonograma retirado do site <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> do álbum número 120911. (Acesso em 12/jul./2007).

⁸⁵ A gravação de "Tristezas do Jeca" com interpretação de Dionísio Bernal foi retirada do site <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> do álbum número 6165. (Acesso em 11/ago./2007).

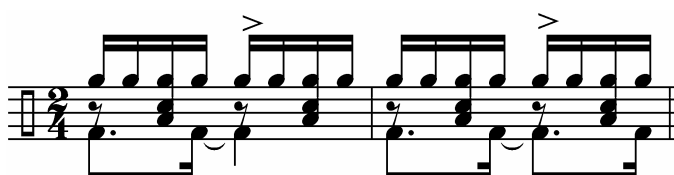
Ex. T-02 – resumo da rítmica das violas.



O baterista Toniquinho executou diversas vezes a “Toada” da “*Suíte Brasileira n. 1*”, entre muitas outras, com o mesmo ritmo. Para execução deste gênero musical sugere:

Ex. T-03:

hi-hat (baqueta)
chimbal (pedal)
aro
bumbo



Sobre os ritmos anotados acima será comparado o utilizado por Cyro Pereira no movimento “Toada” de sua “*Suíte Brasileira n. 1*”.

Para isso, faz-se pertinente reapresentarmos uma transcrição do programa “O Maestro Veste a Música”. No trecho abaixo, ressaltamos o fato de Cyro estabelecer diferenças entre as toadas populares cantadas – como “Luar do Sertão” e “Tristezas do Jeca” – e a música instrumental escrita por ele para a orquestra sinfônica. Comenta sobre a diferença de intenções entre sua toada (para orquestra) e as outras (que chama de popularescas), o que nos faz concluir que as referências rítmicas apresentadas nos exemplos acima podem se distanciar da proposta apresentada por ele. “(...) Esta toada (a de Cyro) é uma tentativa de música mais séria. Não é a toada popularesca, não é a toadinha normal que se canta por aí! (...) Vontade de fazer algo melhor. A qualidade eu não discuto, discuto a intenção.”⁸⁶

É propício registrar que, acompanhando diversos cantores nas rádios, Cyro Pereira escreveu muitos arranjos sobre toadas conhecidas. Estherzinha de Souza, sua esposa, foi uma das cantoras que acompanhou nas rádios. (PERPETUO, 2005, p.101).

⁸⁶ Trecho de “O maestro veste a música”. Transcrição completa na p.34.

Deve-se observar que o segundo movimento da “*Suíte Brasileira n. 1*”, intitulado “*Toada*”, foi escrito em 1962. As instrumentações entre a “*Toada*” (1957) apresentada no programa da rádio e a “*Toada*” (1962) da “*Suíte Brasileira n. 1*” são parecidas. Talvez a primeira tenha servido de inspiração para a segunda, pois ambas apresentam solo de oboé (e corne inglês) acompanhado, principalmente, por orquestra de cordas.

Nesta segunda, a “*Toada*” da “*Suíte Brasileira n. 1*”, na versão de 1992 – que será comentada a partir de agora neste trabalho – o ritmo é lento, onde $\text{♩} = 69$. No exemplo abaixo é apresentado o desenvolvimento do ritmo nas cordas no início da obra.

Ex. T-04 – Compassos 17 ao 22

- Linha 1: acompanhamento harmônico →» violinos I e violinos II
→» soli / superposição.
- Linha 2: acompanhamento harmônico →» violas →» soli.
- Linha 3: acompanhamento harmônico/melódico →» violoncelos →» soli.
- Linha 4: acompanhamento harmônico/melódico [linha do baixo] →» contrabaixos
→» soli.

Em trechos como o apresentado acima, onde não há bateria ou percussão como condutor do ritmo, nota-se que este é estabelecido nos instrumentos melódicos e harmônicos. Assim, verificamos que as Linhas 1 e 2 atuam juntas em superposição imprimindo a harmonia do trecho. Já nas Linhas 3 e 4 está registrada a condução rítmica onde os violoncelos apresentam semicolcheias que marcam as subdivisões, e, completando a idéia do ritmo, os contrabaixos desenvolvem a linha do baixo com uma rítmica que se assemelha com a proposta no bumbo pelo baterista Toniquinho.

Nessa condução rítmica dos violoncelos, é possível destacar novamente a presença da nota mais aguda no segundo tempo, preferencialmente mais forte. A partir deste critério, construindo um resumo do trecho executado pelo naipe das cordas, chegamos a:

Ex. T-05



Ex. T-06 – Compassos 22 ao 30

- Linha 1: melodia →» violinos I →» soli.
- Linha 2: acompanhamento harmônico →» 2 clarinetas →» superposição.
- Linha 3: acompanhamento harmônico →» 4 trompas →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento harmônico →» vln.II “divisi + va. →» superposição.
- Linha 5: acompanhamento melódico →» clarone + vcl. →» dobramento.
- Linha 6: acompanhamento melódico →» 2 fagotes →» dobramento.
- Linha 7: acompanhamento rítmico →» cbx. “*pizzicato*” →» dobramento (com bumbo).
- Linha 8: ritmo →» bateria →» condução comum de toada.

Acima, constatamos que as clarinetas (Linha 2) realizam dobramento parcial (por haver menos vozes) com os violinos II e as violas, que se utilizam do *divisi* para completar a idéia harmônica do compasso 17 e ss., como demonstrado no exemplo T-04.

Ainda em relação ao compasso 22 e ss., registra-se que as notas apresentadas nas trompas (Linha 3) assemelham-se à idéia apresentada pelos violinos I e II nos compasso 17 e ss. Contudo, estão deslocadas e apresentam outra harmonia. Assim, como exemplos de variações melódicas exploradas nesta obra de Cyro Pereira, citamos o trecho a seguir:

Ex. T-07 – Compassos 36 ao 44

Linha 1: melodia →» flauta →» solo.

Linha 2: melodia' →» oboé →» solo.

Linha 3: acompanhamento melódico →» corne inglês →» solo.

Linha 4: acompanhamento harmônico →» 1 trompa →» dobramento (com c.i.).

Linha 5: acompanhamento harmônico →» 2 fagotes + clarone →» superposição*.

Linha 6: acompanhamento harmônico →» cordas: vln.I + vln.II + va. →» superposição.

Linha 7: acompanhamento rítmico →» vcl. “arco” →» solo.

Linha 8: acompanhamento rítmico →» cbx. “pizzicato” →» solo.

Obs.: neste trecho não há bateria / instrumentos de percussão.

Acima, percebe-se que o ritmo e a harmonia estão apresentados, nas Linhas 4, 5, 6, 7 e 8, de forma simples e com poucas notas, possibilitando assim, que a melodia e suas variações tenham liberdade e espaço sonoro para desenvolver seus “divertimentos” expressos nas Linhas 1, 2 e 3. Além disso, novamente o 2º tempo (em compasso 2/4) apresenta-se mais forte, motivado pela presença de mais notas, como observado, principalmente, na Linha 6.

Dando interesse e movimento ao ritmo da toada já estabelecido, no compasso 48, os violoncelos, responsáveis pela condução rítmica, apresentam variações rítmicas alterando as semicolcheias simples para semicolcheias tercinadas. Sobre isso, segue a melodia distinta das outras funções, utilizando-se de 2 clarinetas e cordas agudas, numa mistura de dobramento e superposição.

Ex. T-08 – Compassos 46 ao 52

- Linha 1: melodia →» 2 clarinetas + vln.I + vln.II + va.
→» soli / dobramento / superposição.
- Linha 2: acompanhamento melódico →» 2 flautas →» soli.
- Linha 3: acompanhamento →» 4 trompas + 1 fagote →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento melódico / rítmico →» vcl. “arco” [divisi após 49]
+ clarone →» soli / dobramento.
- Linha 5: acompanhamento melódico / rítmico →» cbx. “pizzicato” + vcl. “divisi”
+ 1 fgt. →» soli.

No exemplo a seguir (T-09) é interessante se observar a clausura dos violinos I em relação aos violinos II. Na Linha 2 (vln.I + vln.II) denota-se, num primeiro momento, que a técnica adotada para as quatro vozes – destinadas aos violinos I e II – é a superposição. No entanto, por motivos práticos da atividade orquestral, a afinação é favorecida quando os instrumentos vizinhos executam linhas mais parecidas, como a oitava. Conhecendo isso, o compositor utiliza-se de oitavas nos vln.I, que favorecem a afinação e formação de harmônicos mais intensos. Assim, pela técnica adotada, as notas musicais empregadas nos segundos violinos assistem às dos primeiros, executando as outras notas da harmonia, completando, desta maneira, o bloco harmônico.

Ex. T-09 – Compassos 54 ao 66

- Linha 1: melodia →» 2 flautas + clarineta →» superposição.
- Linha 2: melodia →» flautim + vln.I + vln.II →» clausura (vln.) / dobramento (flautim).
- Linha 3: melodia →» bells →» soli.
- Linha 4: acompanhamento harmônico →» 1 oboé + 1 clarineta →» dobramento.
- Linha 5: acompanhamento harmônico →» clarone + 2 fagotes
→» superposição e coincidência.

- Linha 6: acompanhamento harmônico →» 4 trompas →» dobramento / superposição.
- Linha 7: acompanhamento melódico [contraponto] →» va. + vcl. “arco” →» soli.
- Linha 8: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» cbx. “*pizzicato*”
→» soli / dobramento rítmico* com o bumbo da bateria (Linha 9).
- Linha 9: ritmo →» bateria – condução comum de toada.

Percebe-se que, neste trecho, o bumbo tocado pela bateria (Linha 9) também se assemelha com o bumbo do ritmo choro (como no Ex. C-02 e C-03), não obstante, o contexto musical já estabelecido nesta “*Toada*” não permite equívocos sobre o ritmo.

Este segundo movimento é o mais curto dos cinco presentes na “*Suíte Brasileira n. 1*”. Mesmo assim, Cyro não deixa de construir ambientes musicais separados em seções bem marcadas e utilizar-se de técnicas de escrita orquestral que transferem à orquestra o ritmo popular da “*Toada*”.

3.4 – CHÔRO

Pode-se notar claramente a semelhança rítmica do choro com o ritmo mais popular brasileiro, o samba⁸⁷.

A prática musical nas “rodas de choro” tornou-se comum no Brasil antes do início do século XX. Importante ritmo brasileiro, o choro teve como um dos seus principais fundadores o compositor Pixinguinha que, em 1917, compôs “Carinhoso” – que veio a obter fama somente em 1936, quando a atriz e cantora Heloísa Helena de Almeida Lima, numa ocasião em que foi convidada para cantar, solicitou uma letra para Braguinha, que atendeu ao pedido fazendo uma letra para a melodia. O sucesso veio com a gravação realizada pelo cantor Orlando Silva⁸⁸ em 28 de maio de 1937. (MELLO & SEVERIANO, 1997, p.153).

O choro desenvolveu-se no Brasil por diversas composições. Entre elas, “Odeon”, de Ernesto Nazareth, que tinha tango brasileiro como denominação para o ritmo. Tal denominação se deve, também, à prática constante de um estilo antes denominado polca brasileira, onde a semelhança se dava, entre outros fatores, na forma rondó (A-B-A-C-A). (MELLO & SEVERIANO, 1997, p.29).

⁸⁷ O **choro** é um dos referenciais usados para estabelecer um campo comum de atuação entre os músicos. O choro, originalmente, era uma formação instrumental criada por músicos “*muitos deles, modestos funcionários da Alfândega, dos Correios e Telégrafos, da Estrada de Ferro Central do Brasil que se reuniam no fundo dos quintais dos subúrbios cariocas...movidos pelo único desejo e pelo prazer desinteressado de fazer música. Se reuniam por acaso, sem qualquer idéia prévia quanto à composição instrumental ou quanto ao número de figurantes de cada grupo...A improvisação é a condição básica do bom chorão, nome que passou a ser aplicado ao músico integrante do grupo. O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, ao seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do séc. XIX, nos salões de baile da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros...E quanto ao gênero choro, criado por esses conjuntos, nele se incluem várias formas de música instrumental, como polcas, tangos, xótiis, mazurcas, valsas, lundus e maxixes...*” Assim, o choro evoluiu de uma formação instrumental um tanto indeterminada, cuja característica básica era a improvisação sobre estilos e gêneros europeus até se firmar, não só como uma forma de execução (que continua prevendo a improvisação) mas também, como um estilo e um gênero que incorpora o "sotaque" rítmico de um samba leve a um fraseado melódico sinuoso e muitas vezes virtuosístico. O uso em profusão, de escalas e arpejos em semicolcheias, as síncopas características e as modulações constantes articulam o discurso melódico sobre a base pulsante do samba e tornam o choro uma forma de música popular sofisticada e altamente estimulante para os intérpretes. (COSTA, 2000, p.63).

⁸⁸ Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho - 23 de abril de 1897 a 17 de Fevereiro de 1973.), Heloísa Helena de Almeida Lima (28 de outubro de 1917 a 19 de junho de 1999), Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga, ou ainda João de Barro – 29 de março de 1907 a 24 de dezembro de 2006) e Orlando Silva (03 de outubro de 1915 a 07 de agosto de 1978).

Sobre a forma do choro, em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1968, Pixinguinha disse:

Eu fiz o choro Carinhoso em 1917. Naquele tempo o pessoal nosso da música (das rodas de choro) não admitia choro, assim, de duas partes (choro tinha que ter três partes). Então, eu fiz o Carinhoso e encostei. Tocar... naquele meio! Eu não tocava... ninguém ia aceitar.

(MELLO & SEVERIANO, 1997, p.153).

Contudo, a forma rondó não foi o que permaneceu como indicativo de “chorinho”. A instrumentação – com violão de sete cordas, bandolim / cavaquinho, flauta e pandeiro – se mostrou mais importante para tal.

(...) a palavra choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro e, somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida. (CAZES, 1998, p.17).

O choro “Carinhoso”⁸⁹, interpretado por Benício Barbosa com acompanhamento de Donga, Pixinguinha e Orquestra Típica, em uma gravação cujo ritmo ainda não havia se desenvolvido totalmente, já apresenta a melodia com muitas síncopas (característica que se consagraria comum na MPB). A célula rítmica predominante na levada condutora desta gravação pode ser transcrita como:

Ex. C-01



Outro grande sucesso no gênero “choro” é a música “Brasileirinho” de Valdir Azevedo (27/01/1923 a 21/09/1980). Composta em 1947, fez sucesso em 1949 e consagrou-se numa gravação de 1950, com letra de Pereira Costa, na voz de Ademilde Fonseca (04/03/1921). (MELLO & SEVERIANO, 1997, p.267).

⁸⁹ Gravação de “Carinhoso” num disco lançado em dezembro de 1928 pela Gravadora Parlophon. Retirado do site <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> do álbum número 12877.

Essa gravação de *Brasileirinho*⁹⁰ revelou o quanto o choro já havia se desenvolvido. Com uma marcação constante de semicolcheias acentuadas em andamento bem mais rápido e com movimentação melódica e harmônica mais rápida e ativa nos baixos (principalmente no violão de 7 cordas) consolidou-se como levada condutora. O ritmo apresentado nesta gravação mostra-se da seguinte forma:

Ex. C-02

chimbal
aro
bumbo

Com uma célula rítmica composta por quatro semicolcheias em cada tempo, uma das características do choro é a acentuação de todo contratempo (a segunda colcheia de cada tempo). Esta acentuação também é apresentada por Toniquinho no ritmo abaixo (Ex. C-03). O baterista cita que as semicolcheias podem ser conduzidas pelas vassourinhas na caixa clara podendo o acento, na metade de cada tempo, ser realizado por um toque no chimbal com o pé (pedal). O bumbo deve marcar a linha inferior, como descrito a seguir:

Ex. C-03

vassourinha
chimbal (pedal)
bumbo

Cyro realizou diversos arranjos e orquestrações usando o ritmo de choro. Entre eles estão “*O Fino de Choro n. 1*” e “*O Fino de Choro n. 2*” – ambos em 1990 – além de *medleys* sobre temas de compositores brasileiros como Ernesto Nazareth⁹¹, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha.

⁹⁰ Gravação de “*Brasileirinho*” em disco lançado em dezembro de 1950 pela Gravadora Continental. Retirado do site <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> do álbum número 16256.

⁹¹ Na obra “*Fantasia para Piano e Orquestra Sobre Temas de Ernesto Nazareth*” Cyro desenvolve alguns choros do compositor Ernesto Nazareth com uma escrita sinfônica erudita mais elaborada, numa abordagem diferente dos arranjos “populares” que habitualmente faz.

Neste terceiro movimento da “*Suíte Brasileira n. 1*” é apresentado um piano solo. O ritmo de choro que o compositor propõe no instrumento solista pode ser comparado aos utilizados por Ernesto Nazareth em seu choro “Odeon” como destacado abaixo (Ex. C-04).

Em C-04, nota-se, ainda, que o ritmo é destacado por três elementos significativos: a acentuação (tenuto) colocada na 3ª e na 7ª semicolcheias do compasso (todo contratempo), por nesse tempo (3ª e 7ª semicolcheias) estar a nota mais aguda⁹² e pela ligadura, que antecede o tempo com acento.

Ex. C-04 – Compassos 11 ao 19

Linhas 1 e 2: melodia →» piano →» solo.

Após uma introdução como nos moldes “eruditos”⁹³, onde há citação do tema principal, o piano solista expõe o tema repleto de elementos que caracterizam o ritmo. Em dois trechos iniciais o acompanhamento resume-se a uma variação harmônica em dois grupos, sendo a primeira vez executada pelas madeiras (Ex C-05), e a segunda, pelas cordas (Ex C-06):

Abaixo, o trecho onde 3 trompas somam-se às madeiras em acompanhamento para o piano solista:

⁹² Também observado no trecho executado pelo flautim no compasso 42 no Nonetto de Villa-Lobos – p.67 deste trabalho.

⁹³ O uso deste termo entre aspas representa que este autor vê que a construção melódica deste movimento muito parece com uma construção erudita, já visto no piano solista, em comparação distante aos “Concertos para piano e orquestra” de muitos compositores eruditos. Este autor vê também que devido a sua característica híbrida, Cyro mantém sua escrita apoiada sobre o ritmo popular brasileiro, neste caso o choro.

Ex. C-05 – Madeiras em acompanhamento para o piano solista

- Linha 1: acompanhamento melódico →» 2 flautas + 1 oboé →» superposição*.
- Linha 2: acompanhamento harmônico →» 3 trompas →» superposição.
- Linha 3: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» sax bar. + cbx. “pizz.”
→» dobramento.
- Linha 4: ritmo →» bateria →» condução comum de choro.

Abaixo, o exemplo do acompanhamento executado pelas cordas:

Ex. C-06 – Cordas em acompanhamento para o piano

- Linha 1: acompanhamento harmônico →» cordas [com *divisi*]: vln.I + vln.II + va.
→» superposição, coincidência e cruzamento.
- Linha 2: acompanhamento melódico / harmônico →» vcl. + cbx. →» dobramento*.
- Linha 3: ritmo →» bateria →» condução comum de choro.

No trecho exemplificado em seguida, o piano fica em pausa. A melodia exposta pelos violoncelos e o acompanhamento continua a executar todas as semicolcheias do compasso assim distribuídas:

Ex. C-07 – Compassos 27 ao 35

- Linha 1: melodia →» violoncelos →» solo.
- Linha 2: acompanhamento rítmico →» flautas A2 (início) + 3 trompas →» dobramento e superposição.
- Linha 3: acompanhamento rítmico / melódico →» 2 clarinetas (início) + va. + vln.I e vln.II em *pizz.* (final) →» soli, dobramento* (com as vassourinhas do ritmo).
- Linha 4: acompanhamento melódico →» vln.I + vln.II (início) + ob. + clar. →» dobramento.
- Linha 5: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» cbx. em *pizz.* →» solo.
- Linha 6: ritmo →» bateria →» executando levada comum.

Após vários compassos onde predomina a marcação binária com subdivisão binária, no compasso 44, o compositor inicia uma nova seção, mesclando uma variação rítmica, em subdivisão ternária, a uma rítmica já presente no choro (procedimento que se assemelha com os violoncelos na Linha 4 do exemplo T-08, p.105) numa espécie de divertimento melódico, numa conversa entre o piano e a orquestra.

Nesse trecho, observa-se que as tercinas promovem apenas uma breve suspensão no ritmo. A condução é retomada no compasso 48, pelas Linhas 4, 7 e 8, juntando-se à bateria que estava em pausa.

Ex. C-08 – Compassos 43 ao 52

Linha 1 e 2: melodia [resposta] →» piano →» solo.

Linha 3: melodia →» 2 flautas + 1 oboé + 2 clarinetas →» dobramento.

Linha 4: acompanhamento melódico [reforço à melodia] →» 3 trompas → 3 trombones
→» superposição.

Linha 5: melodia →» violinos I →» soli / dobramento.

Linha 6: melodia →» violinos II →» soli / dobramento.

Linha 7: melodia →» violas (arco) → violoncelos *pizz.* + violas *pizz.* →» soli.

Linha 8: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» sax barítono + violoncelos
+ contrabaixo → só sax.bar. + cbx. →» dobramento*.

Linha 9: ritmo →» bateria →» condução do choro (após c.48).

Relembrando as palavras de Cyro no programa “O Maestro Veste a Música”, de 1957, o uso de *divisi* nas cordas é de grande utilidade na orquestração. No trecho acima (Ex. C-08), o dobramento entre os primeiros e os segundos violinos, ambos em *divisi* (Linhas 5 e 6), após o compasso 31, se dá em 3 oitavas, onde a melodia está reforçada na oitava central. O dobramento em oitavas é usado, entre outros fatores, para intensidade e colorido.

No exemplo a seguir, há outro dobramento em oitavas nos primeiros violinos, onde os segundos violinos novamente ficam em clausura, contribuindo para que os primeiros tenham uma textura mais uniforme, e notas mais consonantes que favorecem a afinação.

Ex. C-09 – Compassos 56 ao 64

- Linha 1: acompanhamento harmônico →» 2 flt. + 1 ob. →» dobramento e cruzamento.
- Linha 2: acompanhamento harmônico →» 2 trompas + 3 trombones →» superposição.
- Linha 3 e 4: acompanhamento melódico [ornamentação] →» piano →» solo.
- Linha 5: melodia →» violinos I →» dobramento.
- Linha 6: melodia →» violinos II →» superposição (em clausura).
- Linha 7: acompanhamento rítmico →» cordas: va. + vcl. + cbx. [linha do baixo] →» superposição / solo (cbx.).
- Linha 8: ritmo →» bateria →» execução do ritmo de choro.

Observa-se em toda “*Suíte Brasileira n. 1*”, e também em outras obras do mesmo compositor, que a trompa realiza acompanhamentos melódicos sem muita movimentação rítmica. O contraponto abaixo é apresentado somente pela trompa em acompanhamento ao piano solista.

Ex. C-10 – Compassos 65 ao 69


- Linha 1 e 2: melodia →» piano →» solo.
- Linha 3: acompanhamento melódico [contraponto] →» 1 trompa →» solo.

Com base na análise exposta no presente capítulo, pode-se observar que o compositor faz uso de várias técnicas de arranjo, composição e orquestração para o desenvolvimento musical. Abaixo, nota-se, na escrita das cordas, em poucos compassos, o uso das técnicas de superposição (vln.I + vln.II + va.) e dobramento (vln.I + va. e vcl. + cbx.). Esta escrita em superposição, muitas vezes, segue a escrita em blocos harmônicos – como visto nos exemplos D-20 e T-09, muito usados na música popular, como nos saxofones da música “In the Mood” (citada na p.73 deste trabalho). Abaixo, a técnica de superposição pode ser observada nas cordas a partir do compasso 80.

Ex. C-11 – Compassos 77 ao 85.

- Linha 1: acompanhamento melódico →» 3 trompas + 3 trombones →» superposição.
- Linha 2 e 3: melodia →» piano →» solo.
- Linha 4: melodia →» violinos I →» solo / superposição [com vln.II].
- Linha 5: melodia →» violinos II em *divisi* →» superposição.
- Linha 6: acompanhamento melódico →» violas
→» solo →(após 80) dobramento com vln.I / superposição com vln.I e II.
- Linha 7: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» violoncelos + contrabaixos
→» dobramento →(após 82) só cbx. – solo.

No trecho do compasso 104 (a seguir) há a repetição da melodia executada pelo violoncelo (como no compasso 28, Ex. C-07), porém a orquestração apresenta-se de forma diferente. A Linha 2, em perfeita superposição, faz o acompanhamento harmônico onde a mudança de acordes apresenta-se bem movimentada – outra característica comum no choro. Já nas linhas 3, 4 e 5 há a condução do ritmo onde, acima da condução tradicional do choro

promovida pela bateria, prevalece a síncopa  ocasionada principalmente pelas 3 trompas (Linha 3).

Ex. C-12 – Compassos 103 ao 116



- Linha 1: melodia →» violoncelos →» solo.
- Linha 2: acompanhamento harmônico →» violinos I + 1 oboé + 2 clarinetas →» superposição, dobramento e cruzamento.
- Linha 3: acompanhamento rítmico / harmônico →» 3 trompas →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento melódico / rítmico →» cordas: vln.II + va. →» dobramento e superposição (nos acordes).
- Linha 5: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» contrabaixo em *pizz.* →» solo
- Linha 6: ritmo →» bateria →» execução do ritmo na levada comum.

Acompanhado por acordes em blocos harmônicos nas cordas em superposição, o piano solista encerra este terceiro movimento rerepresentando o tema com algumas variações rítmicas e melódicas.

3.5 – VALSA

A Valsa é citada (junto com a modinha, a cançoneta, o chótis, o choro e a polca) como um gênero musical que predominava na música popular brasileira no início do século XX. Por possuir características diferentes das tradicionais valsas imperiais européias, no Brasil, este ritmo é chamado de valsa brasileira. (MELLO & SEVERIANO, 1997, p.17)

Composta em 1904, a valsa “Primeiro Amor”⁹⁴, do flautista Patápio Silva (1880-1907), obteve sucesso na década de 1940. Construída sobre compasso ternário, o ritmo desta música resume-se a:

Ex. V-01

The musical notation for Ex. V-01 is written on a single staff in 3/4 time. The top part is labeled 'acorde' and the bottom part is labeled 'baixo'. The 'acorde' part consists of a sequence of chords: a half note chord in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a half note chord in the fourth measure. The 'baixo' part consists of a half note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The rhythm is characterized by a strong first beat and a weaker second and third beat.

A valsa, segundo o baterista Toniquinho, apresenta-se:

Ex. V-02

The musical notation for Ex. V-02 is written on a single staff in 3/4 time. The top part is labeled 'Chimbal' and the bottom part is labeled 'bumbo'. The 'Chimbal' part consists of a sequence of notes: a half note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The 'bumbo' part consists of a half note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The rhythm is characterized by a strong first beat and a weaker second and third beat.

Durante o quarto movimento da “*Suíte Brasileira n. 1*”, o ritmo de valsa desenvolve-se, na maior parte do tempo, distribuindo a harmonia nos dois primeiros tempos. O primeiro tempo é utilizado para o baixo e o segundo para as notas que constituem a harmonia, ou seja, o acorde. O terceiro tempo é utilizado de duas formas: como uma repetição ou variação harmônica das notas do segundo tempo, ou como nota que antecipa e prepara o baixo para o primeiro tempo do próximo compasso. No exemplo abaixo, exemplificaremos tais características sobre a tríade de Dó Maior:

⁹⁴ A valsa “Primeiro Amor” interpretada pelo mesmo compositor Patápio Silva pode ser ouvida no álbum de número 40053 num disco da gravadora Odeon. Retirado do site: <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>.

Ex. V-03

Linha 1: harmonia (acordes)

Linha 2: baixo

Essa construção pode ser observada com clareza nos trechos entre os compassos 10 e 27. No exemplo a seguir, a melodia é executada pelas cordas agudas em uníssono (vln.I + vln.II). A partir do compasso 13, a melodia desfaz o uníssono abrindo-se em terças. Neste momento, com um acompanhamento intenso, formado por três instrumentos de madeira somados a seis de metal, cordas graves e saxofone barítono, a melodia necessita mais intensidade. Para isso, recebe um dobramento com as flautas (Linha 2).

Ex. V-04 – Compassos 10 a 18

Linha 1: melodia →» cordas: violinos I e violinos II →» dobramento / superposição.

Linha 2: melodia →» 2 flautas →» dobramento (com a linha 1).

Linha 3: acompanhamento harmônico →» 1 oboé + 2 clarinetas →» superposição.

Linha 4: acompanhamento harmônico →» 3 trompas + 3 trombones
→» coincidência, dobramento, superposição e cruzamento.

Linha 5: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» cordas: violas + violoncelos + contrabaixos + sax barítono →» dobramento / superposição.

Esse equilíbrio orquestral pode ser visto em todos os exemplos desta obra. Sobre a intensidade instrumental nas regiões da orquestra – numa comparação com as categorias descritas neste trabalho – Cyro conta: “...se no agudo tem dez quilos, no meio tem que ter dez e embaixo tem que ter dez também”. (PEREIRA, 2006)

Assim, no trecho entre os compassos 19 e 27 a distribuição rítmica ocorre da mesma forma, mas com outra instrumentação. A melodia é apresentada pelas madeiras, metais e cordas (1 flautim + 2 flautas + 1 oboé + 2 clarinetas + 3 trompas + violinos I + violinos II) com uso das técnicas de dobramento, cruzamento e superposição. O acompanhamento harmônico é destinado aos metais e cordas (2 trombones + violas) em dobramento e superposição. Já a linha do baixo é executada por metais e cordas (sax barítono + trombone baixo + violoncelos e contrabaixos) em solo / dobramento.

Assim como o movimento anterior, este também possui piano solista. Devido às duas cadências presentes nesta valsa, onde se observa uma liberdade típica de uma cadência – como nos concertos eruditos – em relação ao tempo e ao andamento, podemos conferir a este movimento (se comparado ao movimento anterior – Choro) uma escrita ainda mais próxima à dos concertos eruditos.

Após a primeira cadência, o piano expõe o tema tendo o ritmo executado na mão esquerda. Esta apresenta os elementos rítmicos da valsa (como exposto no Ex. V-02), uma vez que a melodia executada na mão direita segue, em solo, com alguns acordes em superposição ou dobramentos de oitavas. Num acorde prolongado do piano, marcando o final de uma frase, há uma pequena intervenção das cordas.

Ex. V-05 – Compassos 28 a 38

Linhas 1 e 2: melodia →» piano →» solo.

Linha 3: acompanhamento harmônico →» cordas: va. + vcl. “divisi” →» superposição.

No próximo exemplo, Cyro apresenta uma variação em relação à rítmica exposta em todo o movimento – como no exemplo V-02. O tempo forte do compasso concentra-se no 2º tempo, onde há descanso rítmico da melodia. Ou seja, insere um outro elemento (outra categoria) onde há espaço aberto. Outra indicação que marca explicitamente o final de uma seção é a inserção do símbolo de corte (✓), como observado no compasso 42:

Ex. V-06 – Compassos 38 a 45

- Linha 1: melodia →» 1 flautim + 2 flautas + 1 clarineta →» dobramento
- Linha 2: melodia →» cordas: violinos I + violinos II + violas[até ✓] →» dobramento.
- Linha 3: acompanhamento harmônico →» 1 oboé + 1 clarineta + 3 trompas + 3 trombones + sax barítono + tímpanos →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento harmônico →» cordas: violoncelos + contrabaixos → após ✓ + violas →» superposição e dobramento.
- Linha 5 e 6: acompanhamento melódico [arpejos sobre a harmonia] →» piano →» solo.

O ritmo realizado pelo piano no compasso 28 é repetido no compasso 54, onde tem um dobramento com as cordas. As notas apresentadas, como acompanhamento na mão esquerda do piano, são distribuídas de forma semelhante no dobramento nas cordas. Devido a sua capacidade polifônica, o piano executa na mão esquerda a linha do baixo e a harmonia. Já nas cordas, embora possam realizar *divisi* e cordas duplas, o compositor escolheu distribuir cada nota para um instrumento⁹⁵.

⁹⁵ Embora o conjunto dos primeiros violinos seja sempre representado por vários instrumentos (violinos), neste caso, e quando houver referência a qualquer instrumento do naipe das cordas, o termo “instrumento” simboliza todo o grupo.

Ex. V-07 – Compassos 54 a 59

Linha 1: acompanhamento rítmico / harmônico →» piano (m.e.) →» superposição.

Linha 2: acompanhamento rítmico / harmônico →» cordas: vln.I + vln.II + va.
→» superposição.

Linha 3: acompanhamento rítmico / harmônico [linha do baixo] →» cordas: violoncelos
+ contrabaixos →» dobramento.

A partir do compasso 60 prossegue o solo do piano com acompanhamento das cordas. Pode-se observar que há, no compasso 64, uma mudança na frase musical, ou seja, uma mudança de seção. Contudo, não se nota um corte e um início pronunciado, pois, agora, os instrumentos são inseridos aos poucos, elevando, assim, a dinâmica ao mesmo tempo em que é alterada a qualidade sonora (colorido orquestral).

Ex. V-08 – Compassos 60 a 67

Linha 1 e 2: melodia →» piano →» solo.

- Linha 3: acompanhamento harmônico →» 1 oboé + 2 clarinetas
→» superposição / dobramento (entre as duplas após o 64).
- Linha 4: acompanhamento harmônico →» 3 trompas + 1 trombone
→» superposição / dobramento (após 64).
- Linha 5: acompanhamento harmônico →» cordas: vln.I + vln.II + va
→» superposição / dobramento.
- Linha 6: acompanhamento melódico [linha do baixo] →» sax.bar. + cordas: vcl.
+ cbx. →» dobramento.

Ainda no intuito de observar o crescendo de todo o trecho, teremos a partitura sem o piano solista. É possível notar, com a inserção de novos instrumentos, o crescendo orquestral.

Ex. V-09 – Compassos 49 a 63

- Linha 1: acompanhamento harmônico →» 1 oboé + 1 clarineta + 3 trompas
→» superposição / dobramento.
- Linha 2: acompanhamento harmônico →» 3 trombones + tímpanos →» superposição
→ 3 trompas + sax.bar. [linha do baixo] →» superposição / solo.
- Linha 3: melodia →» cordas: violinos I + violinos II →» superposição
- Linha 4: acompanhamento melódico [divertimento] →» cordas: va. + vcl. + cbx. [linha do baixo] →» superposição / dobramento.

Como apresentado no compasso 39 (exemplo V-06), no c. 89 há repetição do ritmo da valsa apoiado no 2º tempo. Neste trecho, a melodia acontece principalmente no 1º tempo, utilizando-se, agora, do 3º tempo como anacruse para suas notas principais. A harmonia e o baixo atuam no 2º tempo como resposta a essa melodia, em um *afrettando*. A partir do compasso 84, há a mudança do contexto ascendente para um descendente que caminha para o término da seção e do quarto movimento.

Ex. V-10 – Compassos 82 a 86

The image shows a musical score for six staves, numbered 1 to 6. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *accel.* (accelerando), *rall.* (ritardando), *div.* (diviso), *m.e.* (more eno), and *rall. e dimin.* (ritardando e diminuendo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- Linha 1: melodia →» 1 flautim + 2 flautas + 1 clarineta →» dobramento.
- Linha 2: melodia →» cordas: violinos I + violinos II + violas →» dobramento.
- Linha 3: acompanhamento harmônico →» 1 ob. + 1 clar. + 3 tmp. →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento harmônico →» 3 trombones + tímpanos →» superposição.
- Linha 5: acompanhamento harmônico →» cordas: vcl. + cbx
→» dobramento / superposição.
- Linha 6 e 7: acompanhamento melódico [arpejos sobre a harmonia] →» piano →» solo.

Na coda desta valsa atuam cordas, junto a 2 clarinetas e 2 trompas, realizando uma pequena citação da melodia, sucedida do piano solista que encerra o movimento tendo 2 flautas em dobramento.

3.6 – BAIÃO

No meio popular brasileiro o ritmo Baião é conhecido como característico do nordeste e geralmente é construído sobre o modo mixolídio, como descrito abaixo.

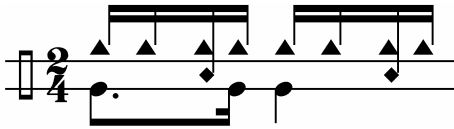
Após a invasão do Bolero no final dos anos 1940, o Baião é o ritmo que se consolida na prática musical brasileira. Construído sobre o modo mixolídio (7ª menor) o gênero musical apresenta um sucesso em 1946, uma composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira homonimamente intitulada “Baião”. Estilizado para a dança, o ritmo consagra-se como característico do nordeste brasileiro.

(MELLO & SEVERIANO, 1997, p.245)

Numa gravação⁹⁶ da música “Baião”, onde o intérprete é o próprio compositor, o consagrado sanfoneiro brasileiro Luiz Gonzaga, pode-se extrair como célula rítmica cíclica a seguinte:

Ex. B-01

Triângulo
Bacalhau / vareta
Bumbo da zabumba



The musical notation for Ex. B-01 is set in 2/4 time. It consists of three staves. The top staff, labeled 'Triângulo', shows a rhythmic pattern of eighth notes with upward-pointing triangles above them, grouped in pairs. The middle staff, labeled 'Bacalhau / vareta', shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The bottom staff, labeled 'Bumbo da zabumba', shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Rocca aponta que a característica cíclica do ritmo Baião necessita apenas de um compasso binário para ficar completo (diferentemente de ritmos como o Dobrado e a Bossa-Nova, que concluem seu ciclo rítmico em dois compassos), e sugere:

Ex. B-02



The musical notation for Ex. B-02 is set in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them. The bottom staff shows a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

(1986, p.7)

⁹⁶ A música intitulada “Baião” dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira numa gravação de 1949 com interpretação de Luiz Gonzaga pela gravadora RCA Victor. Retirada do site <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> do álbum número 800605.

O baterista Toniquinho descreve que este quinto movimento da “*Suíte Brasileira n. 1*” é atualmente o movimento mais executado pela Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Apresenta, a seguir, uma versão em transcrição para bateria, com uma ligadura na linha do bumbo:

Ex. B-03

Chimbal
Aro / caixa
Bumbo

Este movimento é o que apresenta mais diferenças, quando comparados movimentos entre as duas versões da “*Suíte Brasileira n. 1*”. Cyro afirma que, na versão de 1992, o tema permanece o mesmo, mas a instrumentação e o uso da seção rítmica, com um ritmo constante e cíclico que alteram a fluência do baião, são os principais aspectos que conferem diferenças à versão de 1962.

Neste movimento, o ritmo tradicional do nordeste brasileiro é apresentado nos instrumentos melódicos (como no trecho abaixo), onde se pode notar que cada elemento rítmico está sendo executado por algum instrumento harmônico – técnicas de orquestração já registradas nos movimentos anteriores desta suíte:

Ex. B-04 – Compassos 12 ao 21

Linha 1: melodia →» violas →» solo

Linha 2: acompanhamento rítmico / harmônico →» cordas em *pizzicato*: vln.I + vln.II + vcl. →» superposição → Representa o chimbal (aberto) sempre no contratempo.

Linha 3: acompanhamento rítmico [linha do baixo] →» sax.bar. + guit. + piano + cbx.

→» dobramento → Representa a linha do baixo (base do ritmo).


Linha 4: acompanhamento rítmico →» tímpanos →» dobramento* (bumbo) → Reforça a linha do baixo executando a nota fundamental do acorde.

Como resumo rítmico deste trecho da “*Suíte Brasileira n. 1*” podemos indicar uma variação para o ritmo. Na linha do baixo (voz inferior no pentagrama) há uma ligadura antecipando o segundo tempo (como indicado pelo baterista no Ex. B-03):

Ex. B-05



Neste movimento é possível observar, entre uma seção e outra, variações rítmicas sobre o ritmo original. Em um trecho, que se apresenta como uma espécie de ponte, a mesma variação rítmica é ouvida alternando-se entre compassos 3/4 e 2/4.

No próximo exemplo o acompanhamento descrito na Linha 3, abaixo, realiza acordes em superposição no contratempo (como também no Ex. B-08). Aqui, além dos blocos e alternância de fórmulas de compasso, dentro do ritmo cíclico do compasso binário temos uma variação rítmica ternária cíclica – apresentada pela figura  – que pode ser classificada como hemióla.

Ex. B-06 – Compassos 26 ao 35

- Linha 1: melodia →» 1 flautim + 2 flautas + 1 oboé + 2 clarinetas
→» dobramento e superposição.
- Linha 2: melodia →» cordas: vln.I + vln.II + va. + vcl. →» dobramento.
- Linha 3: acompanhamento melódico / rítmico [variação] →» 4 saxes + 3 tmp. + 4 tpt.
+ 2 tbn. →» superposição (como chimbal no contratempo em compasso 3/4).
- Linha 4: acompanhamento melódico / rítmico [linha do baixo] →» sax.bar. + 2 tbn.
+ cbx. + tmp. + guit + cbx. elétrico + piano →» superposição (idem linha 3).
- Linha 5: ritmo →» percussão (prato A2) →» dobramento (reforça as linhas 3 e 4).
- Linha 6: ritmo →» bateria (caixa + bumbo) →» dobramento (reforça as linhas 3 e 4).

No compasso 35 nota-se o fim de uma seção e o início de outra. O tímpano assume, agora, a condução rítmica do baião.

Ex. B-07 – Compassos 41 ao 49

Linha 1: acompanhamento harmônico [pedal] →» trompas a3 →» solo.

Linha 2: ritmo →» tímpanos →» solo (condução).

Linha 3: melodia [citações] →» violas →» solo.

Linha 4: melodia [citações] →» violoncelos →» solo.

A melodia é, no compasso 50, apresentada de forma aumentada: por 2 clarinetas e 3 trompas, todas em unísono. O acompanhamento, descrito na Linha 2 abaixo, apresenta semelhanças com o acompanhamento apresentado na Linha 3 do Ex. B-06, onde diversos instrumentos, em superposição, formam o acorde sobre a harmonia e atuam no contratempo. Na partitura a seguir pode-se observar como os elementos do ritmo são distribuídos na orquestra:

Ex. B-08 – Compassos 50 ao 63

Linha 1: melodia [aumentada] →» clarinetas a2 + trompas a3 →» soli.

Linha 2: acompanhamento rítmico [como o chimbau no contratempo com uma variação na metade do segundo tempo, onde há uma semicolcheia a mais] →» 3 flt. + 1 ob.+ 5 saxes →» superposição.

Linha 3: acompanhamento rítmico [como o chimbau no contratempo] →» guitarra →» dobramento* (com linha 2).

Linha 4: acompanhamento rítmico [como o bumbo] →» tímpanos →» solo.

Linha 5: acompanhamento harmônico [pedal] →» violoncelos →» solo.

Linha 6: ritmo →» triângulo →» condução normal do ritmo.

Linha 7: ritmo →» bateria →» condução normal do ritmo.

Como dito anteriormente, Cyro costuma desenvolver uma idéia utilizando-a várias vezes numa mesma seção, fazendo uso, entre outros elementos musicais, de diversas técnicas de orquestração. No compasso 63 nota-se a mesma idéia iniciada no compasso 50. Porém, a mudança da instrumentação e a presença de mais linhas melódicas (categorias), contribuem para o desenvolvimento do trecho musical.

Ex. B-09 – Compassos 63 ao 74

Linha 1: melodia →» oboé + trompetas a4 →» soli.

Linha 2: acompanhamento melódico [ornamentações] →» flautas a3* →» dobramento*.

Linha 3: acompanhamento melódico [ornamentações] →» violinos I →» dobramento*.

Linha 4: acompanhamento harmônico / rítmico →» 4 trombones →» superposição.

Linha 5: acompanhamento harmônico / rítmico →» cordas: vln.II “divisi” + va. “divisi” →» superposição e coincidência.

Linha 6: acompanhamento harmônico / rítmico →» guitarra →» dobramento* (com linhas 4 e 5).

Linha 7: acompanhamento rítmico [linha do baixo] →» contrabaixo elétrico →» solo / dobramento (com bumbo da linha 9).

Linha 8: acompanhamento harmônico [pedal] →» violoncelos e contrabaixos →» soli.

Linha 9: ritmo →» bateria.

A seguir, a melodia é novamente apresentada aumentada em relação à original, no entanto, outra instrumentação e outros acompanhamentos são apresentados. O uso da técnica da clausura (Linhas 1 e 2) é utilizado com diferentes naipes (cordas ‘*versus*’ madeiras), favorecendo, desta maneira, o brilho e a intensidade nas cordas – que se mantêm tocando em oitavas tendo como preenchimento para esse bloco harmônico o oboé somado o naipe de saxofones.

Ex. B-10 – Compassos 78 ao 85

Linha 1: melodia [aumentada] →» cordas: vln. I + vln. II + va. + vcl. →» dobramento.

Linha 2: melodia [aumentada] →» 1 oboé + sax. a4 →» dobramento / superposição.

Linha 3: acompanhamento melódico →» 1 flautim + 2 flt. + 2 clar. →» superposição.

Linha 4: acompanhamento harmônico / rítmico [como chimbal no contratempo] →» 3 trompas + 3 trombones →» superposição / dobramento.

Linha 5: acompanhamento melódico / rítmico [linha do baixo] →» sax. bar. + guit. + cbx. eletr. + piano →» dobramento.

Linha 6: acompanhamento rítmico →» 1 tbn. + tmp. + cbx. →» dobramento.

Linha 7: ritmo →» triângulo + bateria.

No compasso 85, constata-se que a melodia é executada pelo naipe das madeiras somado aos saxofones⁹⁷ e às trompas⁹⁸. Todo o naipe das cordas realiza, também, dobramento com a melodia. Nas Linhas, as técnicas de orquestração referem-se ao trecho entre os compassos 85 e 93, uma vez que, após o 94, há um acorde com superposição para toda a orquestra (até o 97).

Ex. B-11 – Compassos 85 ao 97

- Linha 1: melodia →» 2 flt. + 1 ob. + 2 clar. + 1 sax bar. + 1 tmp. →» dobramento.
- Linha 2: melodia →» cordas: vln.I + vln.II + va. + vcl. + cbx. + cbx. elétr. →» dobramento.
- Linha 3: acompanhamento harmônico / rítmico →» 2 clar. + 4 saxes + 3 tmp. + 4 tpt. →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento harmônico / rítmico →» sax bar. + 4 tbn. →» superposição.
- Linha 5: acompanhamento harmônico / rítmico →» tímpano →» solo.
- Linha 6: acompanhamento harmônico / rítmico →» guit. + piano →» dobramento.
- Linha 7: acompanhamento harmônico / rítmico →» cordas: va. + vcl. + cbx. + cbx. elétr. →» superposição / dobramento.
- Linha 8: ritmo →» triângulo e bateria →» condução normal do ritmo.

⁹⁷ Como no exemplo anterior, o saxofone combina com instrumentos do naipe das madeiras – Por ter palheta simples e alta conicidade o saxofone é considerado de madeira (com sonoridade próxima à clarineta). Por ser construído de metal, pode, também, combinar com os instrumentos de metal. Por, aproxima-se mais da sonoridade do naipe das madeiras. (PISTON, 1955, p.183).

⁹⁸ Com uma sonoridade calorosa e escura, a trompa possui o som mais aveludado dos metais (PISTON, 1955, p.233) – podendo, assim, fazer combinações sonoras com instrumentos de madeira, sem que as suas características metálicas estejam descaracterizando a sonoridade mais doce do naipe das madeiras.

O naipe das cordas tem a possibilidade de usar o arco ou tocar em *pizzicato*. Esta versatilidade confere às cordas características próprias, tornando-as distintas no próprio naipe. Sobre isso Cyro diz:

“O uso de *pizzicato* nas cordas é de grande recurso na orquestração!”⁹⁹

“(…) É como se fosse outro naipe!”¹⁰⁰

Seguindo este conceito de utilizar-se de arco ou *pizzicato* nas cordas, em compasso 3/4, Cyro Pereira expõe o ritmo de baião utilizando-se da figura rítmica presente no contratempo (como no chimbal), onde pede, no primeiro tempo, *pizzicato*. Todavia, para completar o compasso ternário, prolonga o segundo tempo utilizando-se do arco, como se observa na Linha 3 abaixo.

Ex. B-12 – Compassos 98 ao 107

- Linha 1: melodia [bloco harmonizado] →» oboé + 2 clarinetas →» superposição.
- Linha 2: acompanhamento melódico →» tmp “*bouché*” a3 + trt “*velvet*” a3 →» solos / dobramentos.
- Linha 3: acompanhamento harmônico / rítmico →» cordas: violinos I + violinos II + violas + violoncelos →» superposição.
- Linha 4: acompanhamento rítmico [baixo] →» tímpanos + cbx. elétrico + piano + contrabaixos →» dobramento.
- Linha 5: ritmo →» triângulo.
- Linha 6: ritmo →» bateria.

⁹⁹ Em o programa “Maestro Veste a Música”.

¹⁰⁰ Pereira (2006) em entrevista concedida a este autor.

Abaixo, há, na melodia, um dobramento não muito comum: flautim com saxofone alto. As intervenções de acompanhamento acontecem onde há descanso rítmico da melodia.

Ex. B-13 – Compassos 107 ao 116

Linha 1: melodia →» flautim + sax alto →» dobramento.

Linha 2: acompanhamento melódico →» 2 clar. + 2 sax tenor
→» superposição / dobramento (oitava).

Linha 3: acompanhamento harmônico / rítmico →» 3 trompas + 2 trombones
→» superposição.

Linha 4: acompanhamento rítmico [linha do baixo] →» tímpanos + cbx. eletr. + piano
+ cbx. →» dobramento.

Linha 5: ritmo →» triângulo + bateria.

No compasso 117, enquanto a condução do ritmo de baião acontece nas linhas 3, 4 e 5, a melodia realiza um contorno onde as ligaduras e as aparições das notas mais agudas causam uma espécie de deslocamento rítmico.

Ex. B-14 – Compassos 117 ao 125

Linha 1: melodia →» cordas: vln.I + vln.II + va. + vcl. →» superposição.

Linha 2: acompanhamento melódico →» 2 flt. + 1 ob. + 2 clar. →» dobramento.

Linha 3: acompanhamento harmônico / rítmico →» 5 saxofones →» superposição.

Linha 4: acompanhamento rítmico [linha do baixo] →» tímpanos + cbx. eletr. + piano

+ cbx. →» dobramento.

Linha 5: ritmo →» triângulo + bateria.

Há novamente, no compasso 130, a exposição da melodia com aumentação. Os elementos do ritmo estão distribuídos sem muitas variações por toda a orquestra.

Ex. B-15 – Compassos 130 ao 148

Linha 1: melodia →» oboé →» soli.

Linha 2: melodia →» cordas: vln.I + vln.II + va. + vcl →» dobramento.

Linha 3: acompanhamento melódico →» 4 saxofones →» soli.

Linha 4: acompanhamento rítmico [como chimal no contratempo – como na Linha 2 do exemplo B-08 e na Linha 4 do Ex. B-09) →» 1 flautim + 2 flautas + 2 clarinetas →» superposição.

- Linha 5: acompanhamento rítmico [como Linha 3*] →» piano →» dobramento.
- Linha 6: acompanhamento rítmico [como Linha 3*] →» 3 trompas + 4 trompetes + 3 trombones →» superposição.
- Linha 7: acompanhamento rítmico [linha do baixo] →» sax bar. + guit. + cbx. eletr. →» dobramento.
- Linha 8: acompanhamento rítmico [linha do baixo] →» 1 trombone + tímpanos + contrabaixos →» dobramento.
- Linha 9: ritmo →» triângulo + bateria.

O acompanhamento rítmico acima atua como o chimbal no contratempo. Podemos ver essa mesma rítmica na Linha 2 do Ex. B-08 e na Linha 4 do Ex. B-09.

Neste movimento, foi possível observar que figuras rítmicas do baião são, muitas vezes, dobradas com os instrumentos melódicos. Com isso, nota-se que o ritmo se mantém ativo por todo o movimento, em condução ritmicamente cíclica, ao mesmo tempo em que apresenta variações melódicas.

CONCLUSÃO

Na produção sinfônica brasileira anterior ao século XX, onde se destacam compositores como Padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) e Antonio Carlos Gomes (1836–1896), autor de grande número de óperas no estilo italiano, nota-se uma produção musical ligada aos padrões europeus, pois o Brasil ainda não possuía uma linguagem própria, autóctone.

Em meados do século XIX iniciava-se na Europa a inserção de elementos folclóricos nas músicas sinfônicas, fato que se repetiria em nosso país, ganhando força somente no século XX. No Brasil, o poeta e músico Mário de Andrade foi um dos principais mentores do movimento nacionalista que almejava constituir uma linguagem musical brasileira a partir da inserção de elementos folclóricos. Na busca desses elementos, constatou que em diversas comunidades, a produção de música popular estava ligada ao verso poético e à dança e que este fato, somado a outros fatores, acabava gerando uma rítmica repleta de síncopas – elemento que se tornou marcante na música popular brasileira.

Com isso, no século XX, além de Heitor Villa-Lobos – compositor erudito de grande reconhecimento no Brasil – ganhou destaque a produção de compositores populares como Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Ernesto Nazareth, que incorporavam estes elementos rítmicos nacionais em suas obras. As gravações tornaram-se um meio difusor da música popular no país e registraram um novo estilo de cantar favorecido pelo microfone, que atuava no equilíbrio da voz comparada às grandes intensidades impressas pelas orquestras.

Neste contexto, a escrita orquestral também se adapta ao novo estilo popular, utilizando-se de elementos rítmicos brasileiros e incorporando síncopas características, não comuns à música européia. Dentro desta perspectiva, na década de 1930 destacaram-se Pixinguinha e Radamés Gnattali por serem pioneiros na orquestração de música popular no Brasil.

Nos arranjos produzidos por esses dois músicos, nota-se a inserção de novos instrumentos na orquestra que executam, com maior fidelidade, a nova rítmica constatada na produção dos grupos populares (como nas rodas de choro) desenvolvendo, de maneira simples

e inovadora, novas técnicas de escrita a fim de se reproduzir na orquestra o gingado presente fora das salas de concerto.

Ainda no início da “Época de Ouro”, no dia 14 de agosto de 1929, Cyro Marin Pereira nasceu em Rio Grande – RS, onde passou sua infância e adolescência. Lá, recebeu aulas de música no colégio e sintonizando a Rádio Nacional do Rio de Janeiro acabou tendo contato com a linguagem orquestral popular, principalmente através dos arranjos de Radamés Gnattali. Observava com atenção diversos programas da rádio, onde cantores eram acompanhados pela orquestra em arranjos próprios, sobre a música popular brasileira. Como parte de sua formação musical, esta audição se refletiria, anos mais tarde, nos seus escritos sinfônicos.

Em 1953, aos 24 anos, após escrever diversos arranjos, Cyro passa a trabalhar na rádio Record de São Paulo, onde começaria a orquestrar diariamente tendo a orientação do maestro Gabriel Migliori, a quem considera seu principal professor.

É importante ressaltar que as orquestras da rádio ofereciam grande possibilidade instrumental, pois, além da instrumentação comum às orquestras européias, havia saxofones, instrumentos eletrônicos / harmônicos (como: guitarra e contrabaixo elétricos), e diversos instrumentos de percussão, como a bateria. Essa ampla configuração instrumental possibilitou o desenvolvimento de técnicas de escrita orquestral, onde Cyro, através de constantes experimentações na orquestra, abordava ritmos brasileiros de diversas formas, quase que diariamente. Uma vez escritas, as peças eram tocadas (e ouvidas) na orquestra, permitindo que o compositor avaliasse o resultado da escrita imediatamente. Junto a isso, buscava melhores soluções na escrita de elementos rítmicos nacionais, nunca registrados antes por orquestras sinfônicas. Logo, podemos afirmar que essa intensa produção orquestral baseada na experiência e em constatações empíricas consolidou, na obra de Cyro, tais técnicas de orquestração.

A partir de nossas análises, pudemos perceber que essa escrita orquestral constrói seções bem marcadas, onde as categorias musicais (como melodias, acompanhamentos e ritmos) são distribuídas a grupos de instrumentos. Sem se misturar, esses grupos atuam em

regiões diferentes, bem delineadas dentro da orquestra, fato que dá grande destaque para a formação desses grupos instrumentais.

Em cada seção, normalmente são construídas melodias e acompanhamentos sobre ritmos brasileiros que, ao longo dos compassos, são desenvolvidos com variações rítmicas, alteração da métrica, aumentação, transposição, entre outros recursos composicionais. Geralmente, em cada variação é criada uma nova combinação instrumental.

Essas combinações instrumentais formadas nas orquestrações de Cyro Pereira são construídas com o uso de diversas técnicas que ainda não estão registradas em livros, embora possam até ter sido utilizadas em gravações da música popular e/ou acontecido no meio artístico musical. Construídas através de dobramentos, coincidência de notas, interconexão, superposição e blocos harmônicos, estas técnicas apresentam, por vezes, uma sonoridade orquestral que se distancia da música erudita. Esta sonoridade popular sinfônica é uma de suas características marcantes.

Nesse sentido, pudemos verificar que, não à toa, a “*Suíte Brasileira n. 1*”, composta em 1962, conferiu ao compositor, no ano seguinte à sua composição, o prêmio de melhor maestro orquestrador no “*Concurso de Composição da Cidade de São Paulo*”.

Com cinco movimentos compostos sobre ritmos brasileiros tradicionais – dobrado (marcha), toada, choro, valsa e baião – vale acrescentar que na “*Suíte Brasileira n. 1*” cada ritmo utiliza-se de fragmentos rítmicos que, ao longo de toda a peça, são empregados em instrumentos melódicos.

Considerando a presença da seção rítmica, executando uma “levada” – exposta na nota de rodapé 68, p.74 – que atua como grupo condutor do ritmo de da harmonia, ressaltamos que uma importante característica da linguagem do compositor é utilizar-se de toda orquestra como “solista”. A independência de todos os instrumentos da orquestra, com exceção da seção rítmica, possibilita novas combinações instrumentais.

Junto a elementos populares, Cyro utiliza-se de técnicas eruditas de composição que conferem a ele uma escrita híbrida. Com isso, na construção de suas composições e

orquestrações, podemos destacar a formação e as combinações instrumentais que ficam em primeiro plano em suas obras, por combinar, entre outros fatores, elementos de origens eruditas e populares.

Dessa maneira, julgamos que Cyro Pereira contribuiu para que a orquestração brasileira apresente novas possibilidades de escrita, por ter apontado, em suas obras, uma linguagem para a música popular sinfônica. Mesclando erudito e popular, encontrou técnicas que conseguem transferir para a orquestra sinfônica a ginga musical brasileira tão admirada no mundo todo.

Poderíamos, assim, registrar tais técnicas de orquestração que, pela sonoridade obtida através da formação de grupos instrumentais, mostram-se efetivamente interessantes para serem incluídas no repertório de escrita sinfônica.

Um importante fruto deste trabalho foi a realização de uma edição e digitalização completa da partitura da “Suíte Brasileira n. 1” que se encontrar em anexo nesta dissertação. Em nossa edição, fiel ao manuscrito de 1992, foram revisadas todas as notas, dinâmicas, acentuações, etc. Vale ressaltar que, até então, só existia o manuscrito desta obra. Futuramente, é nossa intenção dar continuidade a este trabalho, publicando tal peça.

A obra escolhida, por fazer parte, originalmente, do período inicial da carreira do compositor e ter sido adaptada e reorquestrada 30 anos mais tarde, é bastante representativa dentro da carreira de Cyro Pereira. Merece destaque o fato de que, até onde temos conhecimento, este é o primeiro trabalho que analisa profundamente sua “Suíte Brasileira n. 1”. Consideramos esse tema relevante, uma vez que o compositor tem o reconhecimento de grande parte dos críticos especializados, além de músicos e amantes da música. Em nosso trabalho, através da obra estudada, conseguimos trazer à luz aspectos marcantes da escrita de Cyro Pereira, inseridos no panorama da música brasileira.

Tendo registrado técnicas de orquestração da música brasileira através de análises de trechos extraídos da partitura, já editada, da “*Suíte Brasileira n. 1*”, consideramos que a escrita orquestral de Cyro contribui para o desenvolvimento de uma corrente brasileira, no que tange às técnicas de orquestração. Do nosso ponto de vista, essa contribuição se dá,

principalmente, devido à utilização de elementos musicais populares brasileiros na orquestra sinfônica.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Samuel. *Workbook for the study of orchestration*. W.W. Norton: New York, 1989.
- ADOLFO, Antonio. *Arranjo: Um enfoque atual*. Editado por Almir Chediak – Lumiar: Rio de Janeiro, 1997.
- ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. Livraria Duas Cidades - 2ª. Edição: São Paulo, 1989.
- __. **O Samba Rural Paulista**. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, nov. 1937.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese do arranjo musical brasileiro (1929-1935)**. Unirio: Rio de Janeiro, 2001. Dissertação de Mestrado não publicada
- BAKER, D. *Arranging and composing for the small ensemble*. New Albany: Aebersold, 1987.
- BAKER'S, Mickey. *Complete handbook for the music arranger*. New York: Amsco Music Publishing Company, 1972.
- BÉHAGE, G. in **Recursos para o Estudo da Música Popular Urbana Latino-Americana**. Revista Brasileira de Música, Vol.20, 1992-3.
- BERENDT, Joachim E. **O Jazz, do Rag ao Rock**. Perspectiva: São Paulo, 1975.
- CASELA, Alfredo & MORTARI, Virgilio. **La Técnica de la Orquesta Contemporánea**. Ricordi: Milán, 1948.
- CAZES, Henrique. **Choro do Quintal ao Municipal**. Editora 34: São Paulo, 1998.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Suíte improviso. A construção da improvisação : composição e interpretação em propostas interativas**. Dissertação de Mestrado – ECA: São Paulo, 2000.
- COOK, Nicholas. **Analisis Through Composition – Principles of the Classical Style**. Editora Oxford University Press: New York, 1996.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. Editora 34: São Paulo, 2004.
- FORSYTH, Cecil. **Orchestration – with a new foreword by William Bolcom**. Dover Publications, Inc. New York, 1982.
- GONÇALVES, Guilherme & COSTA, Mestre Odilon: **Aprendendo a Tocar o Batuque Carioca**. Editora Groove Produções e edições: Rio de Janeiro, 2000.
- GROVE, D. *Arranging concepts complete*. New Albany: Aebersold, 1982.

- GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação**. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2001.
- GUEST, Ian. **Arranjo - método prático**. Editora Lumiar: Rio de Janeiro, 1996.
- KENNAN, Kent Wheeler & GRANTHAM, Donald. **The Technique or orchestration**. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs: New Jersey 07632. 1983.
- KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Editora Movimento: São Paulo, 1981.
- LUCAS, Glauro. **Os Sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do congado mineiro - arturos e jatobá**. Dissertação de Mestrado. USP, 1999.
- MAIA, Maria. **Villa Lobos: Alma Brasileira**. Editora Contraponto: Rio de Janeiro. 2000.
- MAMMI, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova** - em Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 34. páginas 63-70. São Paulo, novembro 1992.
- MANCINI, H. **Sounds & score: a practical guide to professional orchestration**. New York: Northridge Music Inc., 1962.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6^a ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2005.
- MELLO, Zuzi Homem & SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Volume 1: 1901-1957 – 5^a ed.. Editora 34: São Paulo, 2002.
- _____. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Volume 2: 1958-1985 – 4^a ed. Editora 34: São Paulo, 2002.
- OWEN, H. **Modal and tonal counterpoint: from Josquin a Stravinsky**. Shirmer: New York, 1992.
- PARROT, Ian. **Method in orchestration**. Dobson Books LTD: London, 1957.
- PATTERSON, Frank. **Practical Instrumentation**. G. Schirmer, inc.: New York, 1923.
- PERPETUO, Irineu Franco. **Cyro Pereira, Maestro**. DBA: São Paulo, 2005.
- PISTON, Walter. **Orchestration**. WW Norton & Company: New York. 1955.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of orchestration** (1^o e 2^o volumes). Dover Publications, Inc.: New York, 1964.
- ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos Brasileiros e Seus instrumentos de Percussão**. Editora da Escola Brasileira de Música: Rio de Janeiro, 1986.
- SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Dá Licença Maestro: trajetória musical de Cyro Pereira**. Dissertação de mestrado sobre “Fantasia para piano e orquestra sobre Temas de Ernesto Nazareth”.UNICAMP: Campinas, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical** em tradução de Eduardo Seincman. 2ª ed. Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; ARAGÃO, Paulo; TROTTA, Felipe. **Música Híbrida - Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira**. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM. UFMG: Belo Horizonte, 2001. Volume II, p. 348-354.

ZAMACOES, Joaquin. **Curso de Formas Musicales**. Ed. Labor S.A., Barcelona, 1960.

PARTITURAS CONSULTADAS

GUERRA-PEIXE, César. **Mourão**. Edição revisada por Ernest Mahle.

MILHAUD, Darius. **O Boi no Telhado**. Partitura manuscrita do catálogo 1566 da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

NAZARETH, Ernesto. **Brejeiro**. Partitura para piano.

PEREIRA, Cyro. **Suíte Brasileira n. 1**. Partitura manuscrita do ano de 1962 do Catálogo de partituras da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo instalado na Galeria Olido.

PEREIRA, Cyro. **Suíte Brasileira n. 1**. Fotocópia da partitura manuscrita do ano de 1992 doada pelo próprio compositor ao autor deste trabalho. São Paulo, 2005.

PEREIRA, Cyro. **Rapsódia Latina**. Partitura manuscrita do catálogo 556 da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

PEREIRA, Cyro. **Gonzaguiana**. Fotocópia da partitura manuscrita doada pelo próprio compositor ao autor deste trabalho. São Paulo, 2005.

PEREIRA, Cyro. **Fantasia para Piano e Orquestra sobre temas de Ernesto Nazareth**. Fotocópia da partitura manuscrita doada pelo próprio compositor ao autor deste trabalho. São Paulo, 2005.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Nonetto**. Fotocópia da partitura manuscrita e partitura editada do catálogo da Editora Max Eschig, catálogo 08051 de partituras da Biblioteca da ECA-USP.

GRAVAÇÕES

PEREIRA, Cyro. Programa “O maestro veste a música”. Rádio Record de São Paulo: 1957. gravação concedida em CD a este autor pelo maestro.

ENTREVISTAS

PEREIRA, Cyro. Entrevista em vídeo e registrada em texto concedida a Adriano Del Mastro Contó. São Paulo, 2006.

PÁGINAS VISITADAS NA INTERNET

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Choro> – Acessos em 21 jun. 2006.

<http://www.mis.rj.gov.br> – Acessos em 16 ago. 2007.

<http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/> – Acessos em 16 ago. 2007.

<http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> – Acessos em 03 fev. 2007.

APÊNDICES

1. Entrevista com o maestro Cyro Pereira (2006).
2. Edição digital da partitura da “Suíte Brasileira n. 1” de Cyro Pereira (versão 1992).

Transcrição da entrevista com o maestro Cyro Pereira.

Data: 28-03-2006, das 15h às 15h40.

Entrevistador: Adriano Del Mastro Contó

Local: Escola Caetano de Campos – bairro da Aclimação – São Paulo – SP

Gravado originalmente em vídeo com Câmera SONY Digital Handycam modelo DCR-TRV320, NTSC, Fita Hi8 MP, Maxell, XR Metal, 120 Hi8.

Entrevistador: ADMC

Cyro Pereira: Cyro

ADMC	Cyro, parabéns, viu? pela pela sua obra aí!
Cyro	Hein ?
ADMC	Pela sua obra toda aí, toda!
Cyro	A obra !!
ADMC	Cinqüenta, quase sessenta anos de história,... vai fazer, né ??
Cyro	A obra? é demais! (risos)
ADMC	Sua obra, hã hãn... (risos) Cyro...
Cyro	Diga lá.
ADMC	Fala pra mim sobre essa Brasileira n. 01. O que é, que na verdade eu fui lá no Theatro Municipal...(pegar a partitura)
Cyro	Pra você pegar o...
ADMC	É
Cyro	Porque eu não tenho ela... Pensei que estava em Campinas
ADMC	Não tem? Mas lá a instrumentação é diferente, né ?
Cyro	É completamente!! porque aqui foi feito pra... (orquestra. Jazz Sinfônica) Orquestra Sinfônica Normal não é isso! Depois, eu peguei e adaptei pra nós, e aí... Com exceção do... Com exceção do... ... São cinco movimentos, né? Aliás, era obrigatório (pro concurso). Era um dobrado, uma toada, um choro, uma valsa e um baião
ADMC	Os cinco né?
Cyro	É,, os cinco movimentos. Era obrigatório!
ADMC	Obrigatório. E como é que foi essa história...(do concurso) ?
Cyro	E o quinto (movimento) era o Baião. Agora, quando eu adaptei (o Baião) pra nós, não tem nada a ver. Quer dizer, o tema é o mesmo, mas... não tem nada a ver com...
ADMC	mudou bastante?
Cyro	Mas muito! Mudou radicalmente!
ADMC	É mesmo?
Cyro	É verdade.
ADMC	E o... Cyro, conta essa história do violista lá, como foi?
Cyro	Ah não... a história disso é que eu trabalhava na TV Record e tinha um violista, um húngaro, Bellamore – não sei se ele está vivo ainda – um cara muito legal ele falava tudo atrapalhado, húngaro...

ADMC	Ah!! Húngaro?
Cyro	E tem uma famosa dele de atrapalhão de língua, um dia ele chegou lá meio chateado e... (conta uma piada)
	(há um corte de aproximadamente 20 segundos)
Cyro	...e me deu diarréia... (risos)
ADMC	(risos).. Puxa vida! O cara era o Bellamore?
Cyro	Bellamore. Era um violista, e o cara por sinal tocava bem, nem sei se ele está vivo, mas... aí um dia ele chegou e falou: _Cyro, tem concurso no Teatro Municipal pra escrever suíte. Por que você não concorre? _Bellamore,,,,,, eu não vou concorrer coisa nenhuma, Bellamore! O que que eu vou fazer com isso? _Não!! Acho que você deve concorrer porque é música popular, não sei o quê... _Bellamore, pô !! Eu não tô afim de Theatro Municipal, ninguém me conhece lá... Eu não vô fazer nada !! _Eu acha que você <i>deverria</i> concorrer... (com sotaque húngaro) _Tá bom Bellamore!! No outro dia, ele diz: _Cyro... Acho que você deveria concorrereeeerrrr... (com sotaque húngaro) Eu falei: _Bellamore, eu não tô a fim, eu não quero saber de Theatro Municipal. Meu negócio é outro.... _Mas acho que você deve concorrer... E foi indo, até que um dia eu falei: _Tá bom, Bellamore !! eu vou concorrer. (risos) E acabei escrevendo, acabei escrevendo. (A Brasileira n.1) E no programa mandei, mas mandei...
ADMC	Jota Minuano?
Cyro	É. Jota Minuano é um pseudônimo. Porque tinha que por um pseudônimo, e... não podia ter um nome. Os caras me identificaram porque é balela isso, os caras que ganharam era tudo do... mas deixa pra lá. Aí eu mandei, tudo bem. Aí eu tinha um professor, o maestro Gabriel Migliori, que fez música de cinema, fez a musica do "O Cangaceiro", que foi um filme que fez sucesso no mundo inteiro; e fez a trilha sonora do "Pagador de Promessas", do diretor o Anselmo Duarte, e a trilha ganhou... que o filme, e a trilha ganhou o festival de Cannes, isso em 61, sei lá, 62... não sei; eu tô te contando isso pra você saber... (como ele era famoso) Aí tinha um almoço em homenagem ao Migliori, lá no Fasano – que era esquina da Augusta, ali era um restaurante...
ADMC	Que era com a Paulista?
Cyro	Isso!! era Paulista com a Augusta, era um restaurante famoso pra burro, hoje não tem mais nada... Aí fui lá também, lógico!! imagina...!!! o meu professor era o Migliori?!?!? foi um cara que me ajudou pacas...se

	<p>não fosse ele eu não sei o que eu seria. Aí chegou o maestro Belardi, que era o que regia lá no Theatro Municipal: _Olá! Boa tarde. _Boa tarde... _Migliori, o Concurso do Theatro ganhou um rapaz que trabalha na Record! Migliori falou: _Quem é? (Belardi) _É o Cyro (Migliori) _CYRO, É VOCÊ !!</p>
ADMC	E ele não te conhecia, esse Belardi?
Cyro	Não, não nada!
ADMC	Mas, como ele sabia seu nome?
Cyro	Ele soube porque depois eles abriram o envelope que você revelava a sua identidade, o que que você era...etc...
ADMC	Ah, que bom!
Cyro	E foi aí que eu soube, né? (sobre o resultado do concurso)
ADMC	Na mesa do...(restaurante)
Cyro	Lá na hora do almoço, (eu) não tava nem aí. Ah que bom!! Ah que bom!! Aí fizeram o concerto, tocaram lá no Theatro Municipal. O maestro Bellardi regeu no dia da entrega do prêmio, né?
ADMC	Foi em 62?
Cyro	Em 62. Foi em 61, acho, o Concurso. Em 62 saiu o resultado, aí fui lá e eu ganhei Menção Honrosa. E dois lá ganharam.
ADMC	E, Cyro, como é que foi a repercussão disso e aquela crítica de jornal que... (me referindo à crítica do Ricardi)
Cyro	Ah, não, aí tudo bem, né...? pra mim foi a glória, ganhei um prêmio! Dinheiro p... m... nenhum, nenhum diploma, mas... ótimo!! C... valeu né ... aí tocaram ...(a Brasileira n.1) Eu lia a Folha (de São Paulo), leio a Folha até hoje. Aí tinha um cara que escreveu lá, que eu não me lembro o nome dele...
ADMC	Eu acho que tem aqui: é o Alberto “Ricardi”
Cyro	É, o Alberto Riccardi.
ADMC	Ricardi ?
Cyro	Com dois "c". Deve ser italiano, viu? Então ta bom... é Riccardi é italiano
ADMC	Você lembra o que ele escreveu? Ele falou mal de você?
Cyro	Não... Ele desancou o pau em cima de mim, dizendo que a música era não sei o quê... que não sei o que mais... pi, pi, pi, pã, pã, pã! Só faltou me chamar do filho da senhora prostituta!! Mas no fim ele falou: “mas esse moço...” – sei lá, não me lembro o que ele falou... (tentando lembrar) “Algum dia ele vai ser compositor mas revelou um autor que sabe orquestrar”. Porque eu dei um banho nos outros dois que ganharam de orquestração. Eu, modéstia à parte, nessa parte eu já sabia alguma coisa! aí eu fiquei feliz. Falei “pó, que legal, ainda bem que ele achou uma qualidade minha.”
ADMC	Legal, mas foi assim; Foi sua primeira obra, digamos assim, que você fez...

Cyro	Com pretensões. (risos)
ADMC	Sem pretensões comerciais?
Cyro	Não, não, não.
ADMC	Por exemplo, de repente você fazia composição na rádio que era pra tocar tal dia? ... como era?
Cyro	Não!! Eu fazia arranjo pra rádio, pra televisão... os caras iam cantar e eu tinha que fazer arranjo, eu escrevia música popular!!
ADMC	E essa peça foi?
Cyro	Essa foi por insistência do Bellamore e que era obrigatório os cinco movimentos
ADMC	Agora, você considera que é a primeira composição, digamos... (não comercial) ?
Cyro	Não eu tinha mais coisa, eu tinha coisas pra piano, sabe? Mas eu nunca tive pretensão, eu gosto mesmo é de música popular!! e, tudo depois que aconteceu foram acidentes, porque eu não fui atrás, e eu não fui atrás!!
ADMC	Entendi. Viu, Cyro, olha: agora, sobre a obra e esses prêmios que você ganhou no ano seguinte, você inscreveu o Concerto em Ré Maior?
Cyro	É, é,...Depois eu mudei o nome pra Fantasia, me pareceu um negócio meio pretensioso, aí foi a mesma coisa; aí no ano seguinte saiu um anúncio na Gazeta falando que tinha um concurso na Academia Brasileira de Música que era,... foi em 1963. Era o centenário do nascimento do Nazareth, então tinha que se escrever uma peça com temas do Ernesto Nazareth. Aí,... Mas eu não sabia disso. Aí meu professor, o Migliori falou: _Cyro tem um concurso no Rio (de Janeiro) da Academia Brasileira de Música do centenário do Nazareth. Por que você não concorre? _Mas eu vou concorrer com a Academia Brasileira de Música no Rio de Janeiro que ninguém me conhece? _É, mas eu acho que você devia concorrer! Falei: _ Não, maestro! Eu não tô afim!! _ É a gente trabalhava na mesma sala, lá no aeroporto – agora é TV do bispo, sei lá, não tem mais nada disso. Lá funcionava toda a Record, que era rádio Record, a Rádio Panamericana que existe até hoje.
ADMC	Jovem Pan?
Cyro	A Jovem Pan, que era a Rádio Panamericana, que era especialista em esportes
ADMC	PRD-7 ou PRD-9?
Cyro	PRD-9 era a Record. E tinha ainda uma rádio São Paulo que era uma rádio que só fazia novela das 8h da manhã à meia-noite, sei lá... só fazia novela. ... É quando a gente mudou pra cidade, porque a Record era lá na Quintino Bocaiúva, uma travessa da São Bento, acho que é São Bento... não me lembro o nome... a gente trabalhava lá!! Porque a rádio Panamericana era na Riachuelo, e a rádio São Paulo era... não sei aonde...

	Aí eles compraram aquele terreno, aquele terreno ao lado do aeroporto, construíram um edifício atrás, aí mudou lá a televisão – começou lá a televisão – e atrás construíram um edifício, mas as três estações de rádio ficaram no mesmo prédio – que existe até hoje! – e a gente trabalhava lá na Record, na Quintinho Bocaiúva. E tinha uma sala pros maestros: era eu, era ele (Migliori), o Hervê Cordovil, tinha um que era outro... e ficavam todos na mesma sala.
ADMC	E ele era o Migliori?
Cyro	Gabriel Migliori que era meu... Por falar nisso... encontrei o filho dele, e ele me disse que em 9 de dezembro ele faria cem anos. (09 de dezembro de 2006)
ADMC	Agora?
Cyro	É ! agora !! Nove de dezembro. ...mas, e a gente trabalhava na mesma sala, e quando a gente mudou pro aeroporto tinha a sala dos maestros. E tinha a sala dos copistas do lado. Tinha quatro copistas pra agüentar tudo que a gente jogava em cima.
ADMC	E todo o dia tinha um monte (de arranjos)?
Cyro	Sim. À mão!! Que computador ?? nem existia computador nessa época! Por isso que eu escrevo à mão até hoje!
ADMC	Você tem uma letra boa, Cyro.
Cyro	É. Porque, depois de 50 anos,...alguma coisa tinha que... Não é muito legal ainda, mas dá pra entender. Mas então, aí começou. Ele começou de novo: _Cyro acho que você devia concorrer. _Mas, maestro, ninguém me conhece no Rio. Vou concorrer lá? Vou fazer... _Não!! você tem que fazer!! _Tá bom, maestro!! Eu vou concorrer. E aí comecei. Falei “Pô! O que que eu vou fazer?” E aí o que eu vou fazer um concerto com três movimentos com temas dele. E fiz... tudo bem. Tinha o Seu Hatto, um alemão que era um copista sensacional!
ADMC	Como era o nome dele?
Cyro	Hatto Schliter. (não encontrei a grafia correta) Esse cara fazia em papel vegetal...porque não existia xerox pras editoras de música, e o que ele fazia no papel vegetal era impresso, só que era tudo à mão!! Aí ele pegou...tudo bem, aí eu fui pro Rio, peguei um ônibus aqui, me mandei lá – tinha uma comadre que morava lá (aliás, mora até hoje) – aí fui lá e entreguei na Academia, tudo bem... E saí, não tô nem mais aí... Aí, um belo dia – acho que foi isso, não me lembro mais – minha mulher foi no açougue comprar carne, lógico!! _Oh, dona Esther, o seu marido ganhou um prêmio no Rio de Janeiro!! Ela falou: _O senhor está louco! _Não!! Tá aqui na Gazeta. Aí eu ganhei um prêmio da Academia Brasileira de Música. Ganhei o

	segundo lugar, o primeiro foi o Marlos Nobre, que foi o cara...
ADMC	Conheço ele.
Cyro	É, mas é um cara de nome, mas é um cara de nome. Compositor contemporâneo, foi diretor do Ministério da Cultura, sei lá... ele ganhou em primeiro lugar e eu em segundo. Aí e depois eles iam tocar mas o júri tinha o Radamés Gnatalli, o outro tinha um nome italiano, um compositor brasileiro, só tinha fera!! E saiu no jornal, depois, que o único cara que votou pra mim em primeiro lugar foi o Radamés Gnatalli. Os outros quatro votaram pro segundo lugar. Aí, aí, tudo bem... A Academia me mandou uma carta dizendo, que eu tenho em casa, sei lá... que eu tinha que ir lá receber o prêmio... Fui lá – sabe? – tava o Ministro da Cultura... Ganhei na época o prêmio era de cinqüenta mil cruzeiros, sei lá, qualquer coisa assim...
ADMC	E era bastante isso?
Cyro	Mais ou menos, não era muito, mas era.
ADMC	Um bom dinheiro?
Cyro	É. aí ele falando com o pessoal da Academia _Pô, parabéns! _Aí não sei quem falou... _Quem você gostaria que tocasse? _Eu gostaria que tocasse isso era o Radamés Gnatalli, que ninguém é mais ligado – ele não estava lá nesse dia – que ninguém é mais ligado ao Nazareth do que ele. Eu sabia disso por causa de ouvir ele no rádio... Ah tudo bem... Aí estourou a revolução, a militada tomou conta, não teve apresentação, não teve nada!! e ficou lá jogado isso! até que em 1996, 97 nós gravamos um disco da Jazz Sinfônica. Aí que o Rodolfo Stroeter, que era o diretor artístico (fez a obra: Fantasia...). O Claudio Richerme foi o solista, e quem regeu foi o maestro Zácara, que trabalhou no Theatro.
ADMC	E ficou bonita essa gravação? (CD “Cyro Pereira: 50 anos de música”)
Cyro	É, ficou legal, ficou legal!
ADMC	Viu Cyro, e assim... Depois dessas obras é... Eu queria falar sobre a Brasiliana, esses ritmos que você escreve, por exemplo, o Dobrado. Seria marcha?
Cyro	É marcha.
ADMC	E dobrado seria marcha pra Banda?
Cyro	E pra banda, justamente.
ADMC	A marcha de banda seria dobrado?
Cyro	É, seria isso, aliás...tem dobrado bonito pra burro, muito bonito ,sabe? e era obrigatório (pro concurso), escrevi o Dobrado.
ADMC	Escreveu, né?
Cyro	Escrevi sim.
ADMC	Cyro, era isso que eu queria que você me contasse das histórias... Agora, musicalmente, o que você considera que tem de diferente da Orquestra Jazz Sinfônica, de uma Orquestra...(como a) Municipal? Você abre mais espaços pros músicos criarem?

Cyro	<p>Também, também tem isso.</p> <p>A orquestra sinfônica não tem saxofones; nós temos quinteto de saxofones.</p> <p>A Orquestra sinfônica tem a seção de percussão que eles chamam, que é tímpanos, pratos, não sei o que, pa pa pá; nós temos um baterista, temos um violão, guitarrista, e um contrabaixo.</p> <p>Fora isso, tem timpanista, que toca vibrafone, um xilofone, tem mais outro pra fazer ritmo, tem outro que toca bongô, toca num sei o quê... Isso é música popular!! E outra, tem quatro trompetes, cinco saxofones e 4 trombones, tuba.</p> <p>Quer dizer, nós temos todo o instrumental de uma Orquestra sinfônica! só não tem harpa porque... realmente, dificilmente se usaria harpa.</p> <p>Nós temos três flautas, tem dois óboes, um que toca corne inglês, tem três clarinetes separados (dos saxofones), tem dois fagotes, quatro trompas.</p>
ADMC	Aqui tem tudo, mas na Orquestra Sinfônica (do Municipal) em 1962 a parte dos saxofones... por exemplo...
Cyro	Não, não, não. Eu nem pensei em saxofones!
ADMC	Não tinha?
Cyro	Não, não tinha saxofones!
ADMC	E quando você escreveu pra cá (Jazz sinfônica) você criou uma linha (pra sax)?
Cyro	Ah não!! Ah sim!! Eu bolei, eu adaptei pra cá.
ADMC	Então tá, não é só uma reorquestração; é também uma adaptação?
Cyro	Adaptação.
	-. 2a. parte *-.*
ADMC	Então pode ser que tenha uma linha melódica a mais?
Cyro	É não...! tanto que eu tô te falando... o Baião, o tema é o mesmo. Agora, nada a ver com o outro Baião. Nada!! Mas nada a ver mesmo... (risos)
ADMC	Cyro, em 1962 o fato de você já saber orquestrar, né? você acha que se deve à sua vivência?
Cyro	Com certeza à minha vivência no rádio e encontrar o Migliori, né? que foi meu professor. Porque quando eu cheguei na Record eu era pianista e tocava...
ADMC	Você acha que aquela orquestra Nunes e seus Rapazes também te ajudou?
Cyro	<p>Não, eu saí de Rio Grande... era um conjunto e o acordeonista que tinha lá foi que veio primeiro pra São Paulo (Luís Gaúcho) e entrou na Record pra tocar no regional.</p> <p>Regional era um conjuntinho que tinha dois violões, um violão tenor que você nem... – acho que você não conhece –, mais um baixo e um cara que tocava pandeiro. E ele de acordeon. Pra acompanhar cantor na hora era assim: _Que tom que você vai cantar, que música é essa?</p> <p>_É essa. (respondia o cantor)</p> <p>Tá entendendo?</p> <p>E ele que me trouxe pra São Paulo. e eu cheguei aqui e fui morar com ele</p> <p>e eu cheguei aqui fui tocar na boate Excelsior na avenida Ipiranga, lá</p>

	no vigésimo segundo andar. Aí depois eu fui pra Record pra tocar piano. Aí comecei a tocar piano no regional – acho que foi o único regional no Brasil que tinha piano...
ADMC	Piano no Regional?
Cyro	No Regional.
ADMC	Que legal!!
Cyro	E a Record, a rádio, tinha duas orquestras: uma que fazia a programação da tarde das 2 as 6 e a outra que entrava as oito da noite, depois da hora do Brasil, sei lá... e fazia a programação. Aí tinha o Luís César que tomava conta... E comecei... Também tinha uma orquestra de baile, e eu comecei a escrever. E comecei... Depois a Record me pegou pra fazer arranjo. Pô,... e era diário!! E você tinha a orquestra na frente pra fazer isso e tudo que eu fosse fazer de c... eu não fazia mais. Mas, com o Migliori foi assim: eu falei assim quando eu comecei _Maestro, o senhor não quer me dar aula? _Ah! Eu não dou aula. Tá bom, fiquei chateado. Aí fomos trabalhar juntos na sala e eu chegava: (Cyro) _Maestro! aqui eu tô com uma dúvida... (Migliori) _Ah não!! você faz assim, faz assim, faz assim... Durante vinte anos ele me deu aula sem receber nem um tostão, porque ele não quis! (risos)
ADMC	Puxa, que beleza, não?!
Cyro	É. Foi assim! Eu tive muita sorte de encontrar ele!
ADMC	Então foi um grande mestre?
Cyro	Muito, muito!! um pianista excelente!! um pianista clássico, e um cara que em orquestração conhecia a orquestra como a palma da mão dele.
ADMC	E depois, Cyro, essa experiência valeu pra você dar (aula) , ser convidado pra dar aula lá na UNICAMP?
Cyro	É tudo isso aí, depois não teve como. O Benito, o maestro Benito, por exemplo; ele foi meu violinista na Record, na televisão! Tocava violino lá, pó ! e eu era muito amigo dele... tá entendendo? E ele foi assistir...ele era violinista.... e ele foi assistir à estréia da Brasileira, ele foi comigo no teatro. E depois ele saiu e foi pra Bahia estudar, não sei o quê. Aí depois é que ele voltou, foi pra Campinas. E ele que me levou pra lá, em 89. (para a UNICAMP) Aí eu fui pra lá e fiquei lá até 99. Aí quando eu fiz 70 anos tem que se aposentar.
ADMC	Eu me lembro, estava lá já,
Cyro	Você já estava lá?
ADMC	Sim, Eu lembro que eu tentei fazer um abaixo-assinado (pra você ficar) , mas não deu em nada...
Cyro	Aí, os caras: _Você não quer ficar? Eu falei...

	<p>_ Só que se você ficar os caras não querem pagar... É, daí não dá! Aí eu falei, _ Não! tudo bem Eu gostava de ir lá... por causa dos amigos também... aí eu falei não! Então me da uma (grana)... pra eu comer e dinheiro pro transporte Ah, mas eles não dão! Ah, se eles não dão nem isso, tchau.</p>
ADMC	E, Cyro, como é que você fez, assim, pra organizar o seu ensino de orquestração na UNICAMP, formal? Você usava método ou pegava a música e falava “olha, estuda isso aqui...”?
Cyro	<p>Não, eu primeiro eu ensinava os caras, os instrumentos. Isso é isso, mandei eles comprarem uns livros. A extensão (tessitura) dos instrumentos, ...isso, começava assim.</p>
ADMC	Que livros você acha legal?
Cyro	<p>É o do... do... do... Não é bem livro, ele não te ensina a orquestrar. O livro do italiano – p... m..., agora fugiu o nome... – chama “Técnica da Orquestra Moderna”... “Técnica da Orquestra Moderna”... É difícil encontrar esse livro, pra burro! Esse livro é da década de 50, por aí... Então, cada cara... Ele é um compositor sinfônico italiano, eu não me lembro o nome... fugiu... cada instrumento, ele trouxe um especialista no instrumento pra escrever um capítulo. Então, o cara te desmancha os instrumentos, sabe...? A flauta, está escrito lá: olha, isso não pode fazer por isso, por isso, e se fizer isso, tal nota sai baixa, a outra sai alta. Clarineta a mesma coisa, saxofone a mesma coisa trompete, óboe, tudo! Violino, harmônicos, nota dupla, não sei o que mais... Quer dizer, eles dissecaram os instrumentos, depois dão exemplos. Evidentemente: Debussy, Beethoven... Eu falava pra eles...(coordenadores do curso de música da UNICAMP) E outra eu dava aula de música popular, eu restringia aos instrumentos de uma banda de Jazz.</p>
ADMC	E arranjo também, né?
Cyro	<p>É, arranjo, essa coisa toda. É que nem eu falei, ó bixo! arranjo vai muito de cada pessoa, é que nem composição: você pode estudar a técnica, agora, te ensinar a compor, não! Agora eu falei a mesma coisa, eu estou te ensinando a técnica de orquestração, seu gosto é que vai dizer como você vai usar isso! foi isso que eu fiz com eles.</p>
ADMC	Foi, foi bacana!! podiam ter estendido um pouco, mas a instituição tem as regras dela e num dá pra mudar.
Cyro	É, não dá pra mudar, né!
ADMC	Mas jóia, Cyro.
Cyro	Mas foi uma experiência muito boa, porque eu nunca dei aula, eu nunca estudei pedagogia nem nada! e eu fiquei meio perdido... Pensei: meu Deus do céu, como é que eu vou... Fui pra lá porque eu estava desempregado, pô!!!
ADMC	Foi naquela época em que você trabalhou em estúdio?
Cyro	É então, eu fui fazer publicidade, aquela coisa toda. Mas depois eu fui indo, sabe? Fui me ajeitando da minha maneira.

ADMC	Aí foi criada a grande Jazz Sinfônica... e aí... ?
Cyro	Aí em 1990 criaram a Jazz, esta orquestra aí foi açúcar no mel! Era o que eu queria pra minha vida.
ADMC	Legal né, Cyro?
Cyro	Legal. (risos)
ADMC	Viu, e era mais isso que eu queria saber. Agora, Cyro, hoje em dia infelizmente a gente não tem tantas orquestras como tinha?
Cyro	Ah não!!
ADMC	Acabaram as orquestras? Na televisão...
Cyro	Não!! Na televisão, por exemplo, é o que eu estou te falando. Naquela época todas as estações de rádio, na década de 50 (tinham orquestras). Até a a televisão derrubou o rádio... porque a televisão derrubou o rádio, a imagem – essa coisa toda... Mas a Tupi tinha orquestra, a rádio Tupi, a Record tinha orquestra, a rádio Excelsior tinha orquestra, a rádio Piratininga tinha orquestra, a rádio Cultura tinha orquestra... Todos tinham uma orquestra. Não era uma Orquestra Sinfônica (em algumas rádios a instrumentação era incompleta) mas tinham orquestra!!
ADMC	E hoje em dia, Cyro, como a Orquestra Jazz Sinfônica é, digamos, a principal que faz música popular no Brasil?
Cyro	É, com certeza!
ADMC	E de compositor, assim, quem você vê que tem, que está despontando nesse trabalho? Você acha que continua?
Cyro	Ah tem, tem, tem. continua, são poucos, mas continua. Uma das coisas que eu acho – desculpe, é a minha opinião – que deixaram os caras meio burro é o computador e estúdio de gravação.
ADMC	Estúdio?
Cyro	É. Porque eles não sabem o que é equilíbrio de orquestra!
ADMC	Entendi.
Cyro	Se no agudo tem 10 kilos, no meio tem que ter 10, embaixo tem que ter 10 então, os caras escrevem umas besteira! Tô falando porque às vezes vem aqui. Sabe, tem quatro piston tocando no agudo, e os trombones, PÁÁHH !! E as flautas tocando no meio da pauta!!! Mas ninguém vai ouvir isso!! só na gravação. que é mentira!!!! Chega lá (no estúdio) baixa o resto, levando as flautas e eles aparecem! Agora, a realidade não é essa! Isso chama-se equilíbrio de orquestra!!! Eu sempre briguei nas minhas aulas!! Sempre!!
ADMC	E isso aí é, e acho que soa diferente também.
Cyro	É equilíbrio de orquestra. E outra, sabe? Mas escuta: tem três coisas aqui! O cara tá pondo o tema, ele está falando, você tem um cara falando outra coisa em cima e outra coisa embaixo. Agora... afinal das contas, quem está falando?
ADMC	Entendi.
Cyro	Sabe? fica uma confa... e, fora isso... o cara que passa no meio do outro...

ADMC	Você acha que o discurso tem que ser bem declarado?
Cyro	Muito declarado, pra você ouvir tudo. Isso eu aprendi com o Migliori.
ADMC	É? Por exemplo, Cyro, você tem quarteto de madeiras e as cordas, a flauta está na mesma região que o violino, o oboé na...
Cyro	Não, depende!! As vezes você mistura timbre... é outra coisa.
ADMC	Fazendo o mesmo discurso?
Cyro	Aí é mistura de timbre, precisa ver se ficou legal ou não.
ADMC	Você acha que fazer um encadeamento de acorde aqui com, por exemplo, violino, violino, viola e violoncelo...?
Cyro	Sei.
ADMC	Com um clarinete tocando aqui no...?
Cyro	Você só vai dobrar, você só vai dobrar aquilo lá.
ADMC	Entendi.
Cyro	Se você vai inventar coisa na mesma região (outra categoria musical), vai ficar um pastel! mas o que que é isso aqui!?
ADMC	Então muitas vezes, Cyro, você acha que a simplicidade é uma grande virtude?
Cyro	Com certeza, pô!! As vezes o cara quer encher de notas... é quer mostrar que sabe escrever um monte de notas, e num vai a lugar nenhum! Se bem que pouca gente sabe disso. As vezes você pega uns arranjos aqui – não quero falar porque acho deselegante, sabe? cara ruim aqui... Tem umas coisas aqui que, não sou eu, é a orquestra! “Pô, Cyro, que coisa?” Eu digo: “ééhh!” Mas sabe por que? 98% vai no computador.
ADMC	Hoje em dia não se tem mais orquestra (pra ouvir as orquestrações), né, Cyro?
Cyro	Não, ele vai no computador pra fazer! E pensa que é aquilo ali... Não!! Aquilo não é orquestra!! Aquele timbre é sem vergonha e falso! não tem expressão!! Outra. Expressão!! Piano, meio piano, forte, meio-forte, fortíssimo... crescendo, decrescendo, é um discurso isso aí!! Você imaginou um cara falando assim: “você hoje eu vô falar pra você porque nhem nhem nhem...” (em um único tom) Pô, pera aí, e sem vírgula, sem ponto?? Pô peraí, bixo, não é assim! Na minha opinião, é um discurso, pó! Se tem alguém solando, ele tá falando alguma coisa, pô!
ADMC	Certo. Você escreve bem detalhado.
Cyro	É, o outro fica embaixo prestando atenção ou fazendo um comentário.
ADMC	Contraponto...?
Cyro	Sim, mas embaixo... Quer dizer, isso é a minha opinião, não sou o dono da verdade.
ADMC	É verdade. Eu reparei que você usa bastante como contraponto o corne inglês. você gosta disso?
Cyro	Não, não!! Gosto!!! Pode ser coincidência.
ADMC	Mas legal, Cyro, queria agradecer aí mais uma vez...
Cyro	Imagina, não tem nada que agradecer. Já falei pra você que a hora que você quiser, vem aqui...
ADMC	A minha tentativa é realmente organizar isto aqui (este trabalho de

	Mestrado)
Cyro	Eu te dei o que eu acho. Não sou o dono da verdade. Não fui eu que inventei orquestração. Eu sou assim, gosta, ou não gosta, o que que eu vou fazer, pô? não é verdade? É isso aí. Não posso fazer nada.
ADMC	O seu grande aprendizado foi ter a orquestra lá, por 20 anos?
Cyro	Não!!! É um laboratório!!
ADMC	Até hoje você tem (a orquestra), né? Mas...
Cyro	É, mas digo, não hoje tudo bem, eu acho que até hoje eu invento coisa, pra ver... se num funcionou eu num faço mais. Quer dizer, lá na UNICAMP eu falava pra eles: “não adianta nada eu ficar duas horas falando aqui se vocês não ouvirem, não adianta nada.”
ADMC	Entendi.
Cyro	Sabe, eu falei assim, assim, assim. Aí ele escreve. Ótimo! só que ele não ouviu o que ele fez, pô! (risos)
ADMC	Entendi... é fogo! Mas legal. Cyro, obrigado, viu?
Cyro	Nada, imagina. Use e abuse!
ADMC	Eu vou ver aí... que estou feliz!
Cyro	Use e abuse. Imagina, se você precisar de mais alguma coisa, vem aqui.
ADMC	Eu venho mesmo, foi um prazer!
Cyro	Qualquer coisa, se você precisar do arquivo nosso, vai lá que a gente te arruma.
ADMC	Legal!
Cyro	E eu que te agradeço.
ADMC	Obrigado, Cyro.
Cyro	Imagina, o que é isso.
ADMC	Até uma próxima aí.
Cyro	Tamos aí... (risos)
	FIM

Todas as anotações em negrito são comentários. Não estão nas falas.

Esta entrevista em vídeo encontra-se arquivada com o autor deste trabalho

1. Dobrado

da Suíte Brasileira n. 1 (1962)
versão 1992

Cyro Pereira

The image displays a comprehensive musical score for the piece '1. Dobrado' from the 'Suíte Brasileira n. 1' by Cyro Pereira. The score is arranged for a full orchestra and includes a vocal soloist part. The instruments listed on the left side of the score are: Flauta 1, Flauta 2, Flauta 3, Oboé, Clarinete 1 in Bb, Clarinete 2 in Bb, Alto 1, Alto 3, Tenor 2, Tenor 4, Barítono, Corno 1, Corno 2, Piston 1 in Bb, Piston 2 in Bb, Piston 3 in Bb, Piston 4 in Bb, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Bells, Bateria (with 'CN solo' marking), Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score begins with a tempo marking of quarter note = 120. The music is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is divided into measures, with some measures containing performance instructions such as 'piccolo' and 'flauta'. The overall layout is a standard musical score format with multiple staves for each instrument and a vocal line.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.1

This is a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3)
- Oboe
- Clarinets (Cl. 1, Cl. 2)
- Saxophones (S.Alt. 1 Flt., S.Alt. 3 Flt., S.Ten. 2 Flt.)
- Trumpets (Ten. 4)
- Baritone (Bar.)
- Cornets (Cor. 1, Cor. 2)
- Piccolos (Pist. 1, Pist. 2, Pist. 3, Pist. 4)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4)
- Bassoon (Bls.)
- Bass Drum (Bat.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cbz.)

 The score includes musical notation, dynamics (mf, f, p, mp), and performance instructions like 'solo', 'stacc', and 'arco'.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.2

Fl 1
 Fl 2
 Fl 3
 Oboe
 Cl 1
 Cl 2
 S. Alt. 1
 Clar. Bb
 S. Alt. 3
 Clar. Bb
 S. Ten. 2
 Clar. Bb
 S. Ten. 4
 Clar. Bb
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Pist. 1
 Pist. 2
 Pist. 3
 Pist. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Bsn.
 Bat.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cbx.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.3

This is a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include:

- Flute 1 (Fl 1)
- Flute 2 (Fl 2)
- Flute 3 (Fl 3)
- Oboe
- Clarinet 1 (Cl 1)
- Clarinet 2 (Cl 2)
- Soprano Clarinet in Bb (S. Alt. 1 Clar. Bb)
- Soprano Clarinet in Bb (S. Alt. 3 Clar. Bb)
- Clarinet in Bb (S. Ten. 2 Clar. Bb)
- Clarinet in Bb (S. Ten. 4 Clar. Bb)
- Bassoon (Bar.)
- Cor Anglais 1 (Cor. 1)
- Cor Anglais 2 (Cor. 2)
- Percussion 1 (Pist. 1)
- Percussion 2 (Pist. 2)
- Percussion 3 (Pist. 3)
- Percussion 4 (Pist. 4)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Trombone 3 (Tbn. 3)
- Trombone 4 (Tbn. 4)
- Euphonium (Bls.)
- Bass Drum (Bat.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cbz.)

 The score includes musical notation with various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *p*. Performance instructions like "pessa picc" and "arco" are present. The page is numbered 165 at the bottom right.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.4

50
 Fl 1
 Fl 2
 Fl 3
 Oboe
 Cl 1
 Cl 2
 S. Alt. 1
 Clar. Bb
 S. Alt. 3
 Clar. Bb
 S. Ten. 2
 Clar. Bb
 S. Ten. 4
 Clar. Bb
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Pist. 1
 Pist. 2
 Pist. 3
 Pist. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Bbs.
 Bat.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cbx.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.5

This is a page from a musical score for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left side:

- Flutes (Fl 1, Fl 2, Fl 3)
- Oboe
- Clarinets (Cl 1, Cl 2)
- Soprano Alto Clarinet (S. Alt. 1, S. Alt. 3)
- Soprano Tenor Clarinet (S. Ten. 2, S. Ten. 4)
- Bassoon (Bar.)
- Cor Anglais (Cor. 1, Cor. 2)
- Piccolo (Pist. 1, Pist. 2, Pist. 3, Pist. 4)
- Trumpets (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4)
- Bassoon (Bls.)
- Bass Drum (Bat.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Via.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cbz.)

 The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) are used throughout. Performance instructions such as *soli* (solo), *pizz* (pizzicato), and *arco* (arco) are also present. The score is divided into measures, with measure numbers 62, 70, and 78 indicated at the beginning of certain staves.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.6

Fl 1
 Fl 2
 Fl 3
 Oboe
 Cl 1
 Cl 2
 S. Alt. 1
 Clar. Bb
 S. Alt. 3
 Clar. Bb
 S. Ten. 2
 Clar. Bb
 S. Ten. 4
 Clar. Bb
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Pist. 1
 Pist. 2
 Pist. 3
 Pist. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Bbs.
 Bat.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cbx.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.7

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Oboé
 Cl. 1
 Cl. 2
 S. Alt. 1
 Clar. Bb
 S. Alt. 3
 Clar. Bb
 S. Ten. 2
 Clar. Bb
 S. Ten. 4
 Clar. Bb
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Pist. 1
 Pist. 2
 Pist. 3
 Pist. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Bsn.
 Bat.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cbx.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.8

The image shows a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are:

- Fl 1, Fl 2, Fl 3
- Oboe
- Cl 1, Cl 2
- S. Alt. 1 Clar. Bb
- S. Alt. 3 Clar. Bb
- S. Ten. 2 Clar. Bb
- S. Ten. 4 Clar. Bb
- Bar.
- Cor. 1, Cor. 2
- Pist. 1, Pist. 2, Pist. 3, Pist. 4
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4
- Bls.
- Bat.
- Vln. I, Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cbx.

The score includes musical notation, dynamics (e.g., *pp*, *f*, *sf*), and performance instructions such as *pega picc* and *arco*. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff (e.g., 108, 109, 110, 111, 112).

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.9

The image shows a page of a musical score for a symphony, likely a Brazilian Suite. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl 1
- Fl 2
- Fl 3
- Oboé
- Cl 1
- Cl 2
- S. Alt. 1 Clar. Bb
- S. Alt. 3 Clar. Bb
- S. Ten. 2 Clar. Bb
- S. Ten. 4 Clar. Bb
- Bar.
- Cor 1
- Cor 2
- Pist 1
- Pist 2
- Pist 3
- Pist 4
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tbn. 3
- Tbn. 4
- Bls.
- Bat.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cbx.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key tempo markings include "ritardando..." and "a tempo". Measure numbers 114 and 119 are clearly visible. The percussion part (Bat.) includes a marking for "rimo de dobrado" (snare drum roll) starting at measure 119. The woodwind and string parts show complex rhythmic patterns and phrasing.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.10

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

- Fl 1: Measures 121-135
- Fl 2: Measures 121-135
- Fl 3: Measures 121-135
- Oboe: Measures 121-135
- Cl 1: Measures 121-135
- Cl 2: Measures 121-135
- S. Alt. 1 Clar. Bb: Measures 121-135
- S. Alt. 3 Clar. Bb: Measures 121-135
- S. Ten. 2 Clar. Bb: Measures 121-135
- S. Ten. 4 Clar. Bb: Measures 121-135
- Bar.: Measures 121-135
- Cor. 1: Measures 121-135
- Cor. 2: Measures 121-135
- Pist. 1: Measures 121-135
- Pist. 2: Measures 121-135
- Pist. 3: Measures 121-135
- Pist. 4: Measures 121-135
- Tbn. 1: Measures 121-135
- Tbn. 2: Measures 121-135
- Tbn. 3: Measures 121-135
- Tbn. 4: Measures 121-135
- Bs.: Measures 121-135
- Bat.: Measures 121-135
- Vln. I: Measures 121-135
- Vln. II: Measures 121-135
- Vla.: Measures 121-135
- Vcl.: Measures 121-135
- Cbx.: Measures 121-135

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.11

The image displays a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Oboe, Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Saxophone Alto 1 (S. Alt. 1), Saxophone Alto 3 (S. Alt. 3), Clarinet Bass (Cl. B.), Saxophone Tenor 2 (S. Ten. 2), Saxophone Tenor 4 (S. Ten. 4), Bassoon (Bar.), Cor 1, Cor 2, Piccolo 1 (Pist. 1), Piccolo 2 (Pist. 2), Piccolo 3 (Pist. 3), Piccolo 4 (Pist. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Bassoon (Bls.), Bass Drum (Bat.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes measures 136 through 143, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is titled 'CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP' and 'Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.12'.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.12

Fl 1
 Fl 2
 Fl 3
 Oboe
 Cl 1
 Cl 2
 S. Alt. 1
 Clar. Bb
 S. Alt. 3
 Clar. Bb
 S. Ten. 2
 Clar. Bb
 S. Ten. 4
 Clar. Bb
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Pist. 1
 Pist. 2
 Pist. 3
 Pist. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Bbs.
 Bat.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vcl.
 Cbx.

Musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments such as flutes, oboes, clarinets, saxophones, trumpets, trombones, and strings. The score includes musical notation, dynamics, and performance instructions.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.13

This is a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3)
- Oboe
- Clarinets (Cl. 1, Cl. 2)
- Saxophones (S.Alt. 1 Flt., S.Alt. 3 Flt., S.Ten. 2 Flt.)
- Tenors (Ten. 4)
- Baritone (Bar.)
- Cornets (Cor. 1, Cor. 2)
- Piccolos (Pist. 1, Pist. 2, Pist. 3, Pist. 4)
- Trumpets (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4)
- Bassoon (Bls.)
- Bass Drum (Bat.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cbx.)

 The score includes musical notation, dynamics (e.g., *mf*, *f*, *p*, *mp*), and performance instructions such as "pega flauta", "pega clar", "pega flugel", "pizz div", and "soli". Measure numbers 161, 162, 163, and 164 are indicated at the beginning of several staves.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.14

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

- Flutes (Fl 1-3):** Flute 1 has markings for *in loco* and *pega picc*. Flute 2 has *in loco*. Flute 3 has *mf*.
- Oboes (Oboc):** Oboe 1 has *mf*. Oboe 2 has *mf*.
- Clarinets (Cl 1-2):** Clarinet 1 has *mf*. Clarinet 2 has *mf*.
- Saxophones (S. Alt. 1-4):** Saxophone Alto 1 and 3 have *mf*. Saxophone Tenor 2 has *mf*. Saxophone Tenor 4 has *mf*.
- Baritone (Bar):** Baritone part.
- Cornets (Cor. 1-2):** Cornet 1 has *mf*. Cornet 2 has *mf*.
- Trumpets (Tbn. 1-4):** Trumpet 1 has *mf*. Trumpet 2 has *mf*. Trumpet 3 has *mf*. Trumpet 4 has *mf*.
- Trombones (Tbn. 1-4):** Trombone 1 has *mf*. Trombone 2 has *mf*. Trombone 3 has *mf*. Trombone 4 has *mf*.
- Bass (Bls):** Bass part.
- Bassoon (Bat):** Bassoon part.
- Violins (Vln. I, II):** Violin I has *arco*. Violin II has *arco*.
- Viola (Via):** Viola part.
- Cello (Vcl):** Cello part.
- Double Bass (Cbz):** Double Bass part.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.15

adaptação do original
 São Paulo, 31 / 10 / 1990
 Cyro Pereira

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Dobrado p.16

2. Toada

da Suíte Brasileira n. 1 (1962)
versão 1992

Cyro Pereira

1. cantamento / passo ad libit

Flauta 1
Flauta 2
Flauta 3
Oboe
Corno Inglêse
Clarineta 1 in Bb
Clarineta 2 in Bb
Clarone
Fagote 1
Fagote 2
Corno 1
Corno 2
Corno 3
Corno 4
Bells
Bateria
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

Solo - Cantabile
Solo

p *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp*

7 12

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Toada p.1

* comp. 30 (nota ADMC) 4a. nota do clarone corrigida de f# para fa boquardo

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Toada p.2

* comp.67 - B.Cl. - será solt? é único / ou todas mad?

Cyro Pereira

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Toada p.4

3. Chôro

da Suíte Brasileira n. 1 (1962)
versão 1992

Cyro Pereira

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flautas 1 e 2, Oboé, Clarinetas 1 e 2 em Bb, Sax Baríton em Bb, Cornos 1, 2, e 3, Trombones 1 e 2, Trombone Baixo, Bateria, Piano Solo, Violino I e II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The second system includes parts for Flautas 1 e 2, Oboé, Clarinetas 1 e 2 em Bb, Sax Baríton em Bb, Coros 1, 2, e 3, Bateria, Piano Solo, Violino I e II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ppp), articulation (acc, stacc), and performance instructions like 'Andante', 'Tempo de Choro', and 'ritmo choro'. There are also rehearsal marks and measure numbers throughout the score.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Chôro p.1

The image displays a page of a musical score for a symphony, likely a Brazilian choro suite. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the page are:

- Fl. 1, Fl. 2
- Oboe
- B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2
- E♭ Sax. Bar.
- Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. Bc.
- Bat.
- Pno.
- Vln. I, Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Dynamics markings like *mp*, *f*, *pp*, and *mf* are present throughout. Performance instructions such as *ritmo*, *divisi*, *arco*, and *pizz* are also included. The page is numbered 27 at the top left and 28 at the bottom left.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Chôro p.2

The image displays a page of a musical score for a symphony, likely a Brazilian Suite. The score is arranged in two systems, each containing 14 staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Oboe, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Sax. Bar., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. Bc., Bat., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cbs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*). There are also performance instructions like *divisi*, *pizz.*, *arco*, and *ritmo*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes for different instruments. The overall layout is professional and detailed, typical of a printed musical score.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Chôro p.4

4. Valsa

da Suíte Brasileira n. 1 (1962)
versão 1992

Cyro Pereira

Flauta 1 Mod' com Fantasia piccolo

Flauta 2 Mod' com Fantasia

Flauta 3 Mod' com Fantasia

Oboé Mod' com Fantasia

Clarinet in Bb-1 Mod' com Fantasia

Clarinet in Bb-2 Mod' com Fantasia

Sax Baritone em Eb Mod' com Fantasia

Corno 1 Mod' com Fantasia

Corno 2 Mod' com Fantasia

Corno 3 Mod' com Fantasia

Trombone 1 Mod' com Fantasia

Trombone 2 Mod' com Fantasia

Trombone Baixo Mod' com Fantasia

Timpani Mod' com Fantasia

Piano/Soolo Mod' com Fantasia

Violin I Mod' com Fantasia

Violin II Mod' com Fantasia

Viola Mod' com Fantasia

Violoncello Mod' com Fantasia

Contrabaixo Mod' com Fantasia

Fl. 1 piccolo

Fl. 3

Oboé

Cl. C. 1

Cl. B. 2

S. Bar. Eb

Cor. 1

Cor. 2

Cor. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. Bx

Tmp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Valsa p.1

Flt. 1 *pp*

Fl. 1 *pp*

Fl. 3 *pp*

Oboe *pp*

Cl. 1 *pp*

B♭-Cl. 2 *pp*

S. Bar. *pp*

Cor. 1 *pp*

Cor. 2 *pp*

Cor. 3 *pp*

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *pp*

Tbn. Bx. *pp*

Trup. *pp*

Pno. *pp* *ff* *p* *p* *solo*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Pno. *accell...* *a tempo* *mf* *dim...* *mf* *p* *poco rall...* *dim...*

Vla. *divisi*

Vc. *divisi*

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Valsa p.2

Fl. 1
 Fl. 3
 Oboé
 B. Cl. 1
 B. Cl. 2
 S. Bar. Eb
 Cor. 1
 Cor. 2
 Cor. 3
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. Bc.
 Timp.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Fl. 1
 Fl. 3
 Oboé
 B. Cl. 1
 B. Cl. 2
 S. Bar. Eb
 Cor. 1
 Cor. 2
 Cor. 3
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. Bc.
 Timp.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Valsa p.3

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds (Flute 1, Flute 3, Oboe, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Bassoon, Eb Bassoon, Cor 1, Cor 2, Cor 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Timpani), strings (Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and Percussion. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ff*, and *ppp*, as well as performance instructions like *accell...*, *rall.*, *a tempo*, and *soli*. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

adaptação e reorquestração do original
 São Paulo, janeiro de 1992
 Cyro Pereira

5. Baião

da Suíte Brasileira n. 1 (1962)
versão 1992

Cyro Pereira

The image displays a comprehensive musical score for the piece '5. Baião' from the 'Suíte Brasileira n. 1'. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Flauta 1 (piccolo), Flauta 2, Flauta 3, Oboé, Clarineta 1 in Eb, Clarineta 2 in Eb, Saxofone Alto 1, Saxofone Alto 3, Saxofone Tenor 2, Saxofone Tenor 4, Saxofone Barítono, Cornos 1, 2, and 3 in Fa, Pistões 1, 2, 3, and 4 in Eb, Trombones 1, 2, 3, and 4, Triângulo, Bells, Timpano, Bateria, Guitarra, Contrabaixo Elétrico, Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *pp*, *ppp*, *sfz*), articulation (e.g., *acc*, *stacc*), and performance instructions (e.g., *Flügel*, *pega pistón*, *só Timp.*, *(com abafado)*, *pizz*, *div.*, *non div.*). The score is divided into measures, with some measures containing rehearsal marks (e.g., 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.1

The image displays a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboe, Clarinets (Clar. 1, 2), Bassoon (Ciao.), Alto Saxophone (Alto 1, 3), Tenor Saxophone (Ten. 2, 4), Baritone Saxophone (Bar.), Cor Anglais (Cor. 1, 2, 3), Trumpets (Tpt. 1, 2, 3, 4), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4), Percussion (Perc.), Bells/Timpani (Bells/Timp.), Bass Drum (Bat.), Guitar (Guit.), Electric Bass (Cbx. El.), Piccolo (Pico.), Violins (Vln. I, II), Viola (Va.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cbx.).

The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *arco*. Performance instructions like *piccolo* and *loco* are also present. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are indicated at the top of the staves.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.2

Fl. 1 *pega flauta* *accell...* TP=1
 Fl. 2 *accell...* TP=1
 Fl. 3 *accell...* TP=1
 Oboe *accell...* TP=1
 Clar. 1 *accell...* TP=1
 Clar. 2 *accell...* TP=1
 Alto 1 *accell...* TP=1
 Alto 3 TP=1
 Ten. 2 *accell...* TP=1
 Ten. 4 TP=1
 Bar. *accell...* TP=1
 Cor. 1 *accell...* TP=1
 Cor. 2 *ppp* TP=1
 Cor. 3 *ppp* TP=1
 Tpt. 1 *ppp* TP=1
 Tpt. 2 TP=1
 Tpt. 3 TP=1
 Tpt. 4 TP=1
 Tbn. 1 *accell...* TP=1
 Tbn. 2 TP=1
 Tbn. 3 *accell...* TP=1
 Tbn. 4 *accell...* TP=1
 Perc. *accell...* TP=1
 Hcbs Timp. *f* *accell...* TP=1
 Bat. *accell...* TP=1
 Guit. *accell...* TP=1
 Cbx. El. *accell...* TP=1
 Pno. *accell...* TP=1
 Vln. I *accell...* TP=1
 Vln. II *accell...* TP=1
 Va. *div.* *accell...* TP=1 *sol.*
 Vcl. *div.* *accell...* TP=1 *sol.*
 Cbx. *accell...* TP=1

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.3

Fl. 1 *pp* *rit.* *pp* *mf* *f*
 Fl. 2 *pp* *mf* *f*
 Fl. 3 *pp* *mf* *f*
 Oboe *pp* *mf* *f*
 Clar. 1 *mf* *f*
 Clar. 2 *mf* *f*
 Aho 1
 Aho 3
 Ten. 2
 Ten. 4
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Cor. 3
 Tpt. 1 *pp* *mf* *f*
 Tpt. 2 *pp* *mf* *f*
 Tpt. 3 *pp* *mf* *f*
 Tpt. 4 *pp* *mf* *f*
 Tbn. 1 *pp* *mf* *f*
 Tbn. 2 *pp* *mf* *f*
 Tbn. 3 *pp* *mf* *f*
 Tbn. 4 *pp* *mf* *f*
 Perc.
 Bells
 Timp.
 Hrn.
 Guit. *pp* *mf* *f*
 Cbs. El. *pp* *mf* *f*
 Pno.
 Vln. I *pp* *mf* *f*
 Vln. II *pp* *mf* *f*
 Va. *pp* *mf* *f*
 Vel. *pp* *mf* *f*
 Cbs. *pp* *mf* *f*

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.5

The image displays a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Oboe, Clar. 1, Clar. 2, Alto 1, Alto 3, Ten. 2, Ten. 4, Bar., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Perc., Hcbs, Timp., Bat. II, Guit. (abafado), Chc. El., Pno., Vln. I, Vln. II, Va., Vcl., and Cbx. The score includes musical notation, dynamics (e.g., *mp*, *mf*, *f*), and performance instructions such as "accel." and "rit.".

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.6

This page of the musical score includes the following instruments and parts:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3)
- Oboe
- Clarinets (Clar. 1, 2)
- Alto Saxophones (Alto 1, 3)
- Tenors (Ten. 2, 4)
- Baritone
- Cornets (Cor. 1, 2, 3)
- Trumpets (Tpt. 1, 2, 3, 4)
- Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4)
- Percussion (Perc.)
- Timpani (Timp.)
- Bass Drum (Bst.)
- Cymbals (Cym.)
- Contra Bass (Cbx. Eb)
- Phonograph (Phn.)
- Violins (Vln. I, II)
- Viola (Va.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cbx.)

 The score contains various musical notations, including dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, and *f*, and performance instructions like *sol*, *bonché*, *vehr*, *arco*, *pizz*, and *arco*.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.7

FL. 1

FL. 2

FL. 3

Oboe

Clar. 1

Clar. 2

Alto 1

Alto 3

Ten. 2

Ten. 4

Bar.

Cor. 1 *aberto*

Cor. 2 no explode-verificar inversões 1 x 2 x 3

Cor. 3

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1 *velvet*

Tbn. 2 *velvet*

Tbn. 3

Tbn. 4

Perc.

Isbts

Timp.

Bat. II

Guit.

Chc. El.

Pno. 4

Vln. I

Vln. II

Vla

Vcl.

Chc.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.8

This is a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Flute 1 & 2, Flute 3, Oboe, Clarinet 1 & 2, Alto 1 & 3, Tenor 2 & 4, Baritone, Cor 1 & 2 & 3, Trumpet 1 & 2 & 3 & 4, Trombone 1 & 2 & 3 & 4, Percussion, Snare Drum, Bass Drum, Cymbal, Chimes, Piano, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *simile* and *paga flugel*. The page number 200 is visible at the bottom left.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.9

FL. 1
 FL. 2
 FL. 3
 Oboe
 Clar. 1
 Clar. 2
 Abo 1
 Abo 3
 Ten. 2
 Ten. 4
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Cor. 3
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Tpt. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Perc.
 Bats.
 Bateria
 Guit.
 Choro El.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Va.
 Vcl.
 Cbx.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.10

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Oboe
 Clar. 1
 Clar. 2
 Ato 1
 Ato 3
 Ten. 2
 Ten. 4
 Bar.
 Cor. 1
 Cor. 2
 Cor. 3
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Tpt. 4
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 Tbn. 3
 Tbn. 4
 Perc.
 Bells
 Timp.
 Hrn.
 Guit.
 Cbs. El.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Va.
 Vcl.
 Cbs.

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.11

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Sax. 1, Clar. 1, Clar. 2, Alto 1, Alto 3, Ten. 2, Ten. 4, Sax. 2, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, Perc., Bells, Timp., Bat., Guir., Chc. El., Pno., Vln. I, Vln. II, Va., Vcl., and Cbx. The score includes musical notation, dynamics, and performance instructions. The page is numbered 103 at the top left.

adaptação e reorquestração do original
 São Paulo, janeiro de 1992
 Cyro Pereira

CONTÓ, Adriano Del Mastro. 2008. Dissertação de Mestrado - USP
 Apêndice - partitura de Cyro Pereira - Suíte Brasileira n. 1 - Baião p.12

ANEXOS

1. Partituras

2. Programas de Concerto

RADIO EXCELSIOR
= PRG-9 =

SERIE BRASILEIRA

N. 4

Batuque

DANSE DE NEGRÈS

Redução para pequena orchestra de
J. OCTAVIANO

Iº VIOLINO
IIº VIOLINO
VIOLA
VIOLONCELLO
C. BAIXO
FLAUTA
CLARINETE em Si \flat
CORNETIM em Si \flat
TROMPA em Fa
TROMBONE
BATERIA
RECO-RECO
PIANO

ALBERTO NEPOMUCENO

Moderato e pesante

1º Violino
2º Violinos
Viola

PIANO

ff e *marc.*

Con *Red.*

Flauta

Clarinete

Viola

Cello

Trompa

Bombo

Trombone

sf

sf

sf

Red.

Propriedade dos Editores SAMPAIO ARAUJO & Cia
CASA ARTHUR NAPOLEÃO - Av. Rio Branco, 122 - Rio.

9303

ATRAENTE

Polka

Francisca Gonzaga

Brilhante

1

PIANO

6

Com gosto

11

Expressivo

16

21

1

2

Gracioso

FIM

86

PRELÚDIO N.º 5

PONTEADO NORDESTINO
Para Viola ou Violão

GUERRA PEIXE

Allegretto

f *p* *mf* *f* *mf* *f* *p* *mf* *f* *mf* *cresc.* *a tempo* *poco rit.* *f* *p* *mf* *cresc.*

A Alfredo Oswald

2087

THEREZINHA DE JESUS...

Rio, 1926

CIRANDAS (Nº 1)

H. Villa - Lobos

Quasi moderado (M. ♩ = 84)

PIANO.

The first system of the piano score is in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked *mf*. The right hand plays a melody with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* and *sfz* throughout the system.

(> Este signal é para sempre cantar o sol)

The second system continues the piano accompaniment. It features a variety of dynamic markings: *p*, *sfz*, *f rit.*, and *f*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the rhythmic pattern.

The third system includes the instruction *pouco rall.* followed by *f* and *p a tempo sfz*. The music shows a slight deceleration before returning to the original tempo. The right hand has a melodic flourish, and the left hand continues with eighth notes.

The fourth system concludes the piece with dynamic markings *p sfz*, *p sfz*, *p sfz*, and *p rall. - - f*. The right hand ends with a melodic phrase, and the left hand finishes with a final rhythmic pattern.

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Pièce partielle
(L. n.º 11 Mars 1957)
Composition musicale
(Code P.N.M. Art. 435)

à Ernesto NAZARETH

CHOROS (Nº 1)

Durée: 3 minutes

H. VILLA-LOBOS
(Rio 1920)

Quasi andante (♩=88)

mf

rall.

a Tempo

animando

cresc.

rall.

a Tempo

rall.

a Tempo

rall.

mf

rall.

a Tempo

cresc. animando

rall.

a Tempo

allarg.

rall.

a Tempo

poco rall.

harm.

FIN

Anexo n.06 – Programa da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
 Data: 27 / 02 / 1992 – utilizado no quadro comparativo de instrumentos da p.20.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
 Governador
 LUIZ ANTONIO FLEURY FILHO
 Secretário da Cultura
 ADILSON MONTEIRO ALVES

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

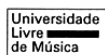
Diretor Presidente Paulo de Tarsos Santos
 Diretor de Atividades Culturais Luiz Carlos Batalha
 Diretor Administrativo e Financeiro Domingos Furgione Filho
 Diretor CBEAL Edmur José Fonseca
 Chefia de Gabinete Roberto Mendes Porto
 Comunicação Social A.P. Quartim de Moraes (Gerente), Adriana Beretta (Atendimento), Marta Pagotto (Imprensa), Sueli Domeico (Propaganda)

Programação Cultural Fernando Janotti Moreira (Gerente), Enrique Fernando Berguenfeld, Wilson Carli
 Produção de Eventos Paulo Silveira (Gerente), Fl. Almeida (Produção Artística), Roberto Arbo Viola, Mônica Cassia, Caio Mamberti, Ana Maria Mendes, Woody Cruz e Clodoaldo Medina Jr. (Assistentes)

AUDITÓRIO SIMÓN BOLÍVAR
 Coordenação Artística Sula Andreato (Coordenadora), Elisabeth Del Moral e Alberto Gonçalves
 Coordenação Administrativa Paulo Gomes (Coordenador), Fátima Aparecida Ferreira
 Camarins Cécio Couto (Coordenador), Isabel Fagundes, Maria A. Paula Pereira e Sonia de Lima
 Contra-regras Fernando F. Cavalcanti (Coordenador), José Natal Felipe e Geraldo Anastácio

SÓ A INTEGRAÇÃO DAS NAÇÕES LATINO-AMERICANAS PERMITIRÁ O DIÁLOGO COM AS GRANDES ÁREAS INTEGRADAS QUE JÁ EXISTEM E TÊM DE SE AMPLIAR NO MUNDO.

A cantora Emilinha Borba se hospeda no Hotel LORENA FLAT



UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA
 E
 MEMORIAL
 fundação memorial da américa latina
 apresentam

JAZZ SINFÔNICA

OCTETO VOCAL DA ULM



Emilinha
 Borba

em

"CONCERTO DE CARNAVAL"

27 de Fevereiro de 1992

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA
 Diretor Artístico: Maestro Mário Valério Zaccaro
 OCTETO VOCAL
 Regente: Maestro Tasso Bangel

PROGRAMA

I - MOMESCA (Suíte Carnavalesca)

Arranjo e Regência: Maestro Cyro Pereira

Marchas:

Ô Abre Alas
 Eu Brinco
 Um Pierrot Apaixonado
 Linda Morena
 Lourinha
 A Mulata é a Tal!

Sambas:

Agora é Cinza
 Praça Onze
 Não Me Diga Adeus
 Trem das Onze
 Está Chegando a Hora

II - SELEÇÃO DE FREVOS

Regência: Maestro Cyro Pereira
 Ventania
 Frevo Louco
 Estrupias Elétricas
 Frevo de Orfeu

III - ABERTURA CARNAVALESCA

Arranjo e Regência: Maestro Mário Valério Zaccaro

IV - POUT-POURRI DE CARNAVAL

Arranjo e Regência: Maestro Mário Valério Zaccaro

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL: EMILINHA BORBA

Chiquita Bacana
 Tomara Que Chova
 Marcha do Remador
 Pó de Mico
 Can Can do Carnaval
 Mulata lê-lê-lê

UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA
 DIRETOR GERAL: MAESTRO JULIO MEDAGLIA
 COORDENADOR ADMINISTRATIVO: FERNANDO CALVOZO
 COORDENADOR DOS CORPOS MÚSICAIS: JÁCONO BISAGLIA

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA

Coordenada pela Universidade Livre de Música, a Jazz Sinfônica foi criada em 1990, com o objetivo de difundir, especialmente, a música popular de todos os tempos. Sob o comando dos Maestros Cyro Pereira e Nelson Ayres, a Jazz resgata a linguagem das grandes orquestras surgidas nos EUA e Europa, nos anos 30 e 40, reunindo o requinte do arranjo sinfônico e a riqueza da música popular. A Jazz recebe com frequência convidados ilustres como Zimbo Trio, Sivuca, Nivaldo Ornelas e Toquinho, entre outros, trabalhando suas composições dentro de uma perspectiva orquestral.

OCTETO VOCAL

O Octeto Vocal da Universidade Livre de Música foi formado em Julho de 1991, pelo Maestro Tasso Bangel e tem como meta a divulgação da música brasileira, contando com a experiência de seus componentes, com a seleção do repertório e com arranjos bem elaborados.

EMILINHA BORBA

Considerada um dos expoentes do carnaval brasileiro, Emilinha Borba, que está completando 50 anos de carreira, sempre teve seu nome vinculado às composições mais populares como, seu maior sucesso, "Chiquita Bacana", "Marcha do Remador", "Tomara Que Chova", entre outras. Ao lado de sua "rival" Marlene, tornou-se um dos primeiros produtos bem sucedidos da eficiente máquina de criação e divulgação de ídolos montada pelo rádio e depois pelo cinema, através das chanchadas.

MÚSICOS

<i>Primeiros Violinos</i> Maria Vischina - Spalla Caetano Finelli Igor Sarundianski Maurício Takeda Elias Sion Uwe Kleber Nadilson Gama Alexandre Brasolim de Magalhães David Grant Ricardo Morato	Julio Cerezo Ortiz Milene Jorge Alverti Ji Yon Shin <i>Contrabaixos</i> Maria Eugénia Cortés Ruy Arcélio Ducasth <i>Flautas</i> Antonio Carlos Carrasqueira Fabiola Alves Marta Regina Ozzetti <i>Oboé</i> Denito Soares Sanchez <i>Clarinetes</i> Luiz Antonio Alfonso Luca Racle <i>Trompas</i> Mário Sérgio Rocha Fernando de Moraes Daniel Iribosa <i>Trompetes</i> Scitimo Paloketti Dorival Júnior Naor Gomes de Oliveira Hélio Ramiro <i>Trombones</i> Walter Souza da Cruz Arlindo Bonadio Benedito Pereira dos Santos Iran Fortuna	<i>Saxofones</i> Dométrio Santos Lima - Sax Alto Paula Veneziano Valente - Sax Alto Carlos Alberto D'Alcântara - Sax <i>Tenor</i> José Roberto Prado - Sax Tenor Ubaldo Versolato - Sax Barítono <i>Perussado</i> Milton Ramos de Brito <i>Timpanos</i> Rogério Boccato <i>Bateria</i> Antonio de Almeida <i>Baixo Elétrico</i> Gabriel Jorge Bahlis <i>Guitarra</i> Antenor Gandra <i>Piano</i> Roberto Bomilcar
<i>Segundos Violinos</i> German Wajnor - Spalla Mayra de Oliveira Lima Lino Tanaka Maria Lucia Ramos Miriam Yoshimura Antonio Felix Ferrer Matheus Hélio de Araújo Denise Podrassoli Patrícia de Paiva Fante Blitsman Osias <i>Violas</i> Marcelo Jaffé Michel Verbees Newton José Carneiro Alejandro Laurayga Renato Kutner Estela Cerezo Ortiz <i>Violoncelos</i> Zygmund Kubala Robert John Susselholz Alexandre Diehl		<i>INSPECTOR</i> David Vila Chá <i>MONTADORES</i> João Blasio Sérgio Júnior

Anexo n.07 – Programa da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.
 Data: 23 / 02 / 1992 – utilizado no quadro comparativo de instrumentos da p.20.




THEATRO MUNICIPAL
DE SÃO PAULO
ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL
CORAL MUNICIPAL
(VOZES FEMININAS)
CORAL INFANTIL ECO
Preparador do coral infantil:
Maestro Teruo Yoshida
MAHLER
Maestro David Machado
Denise Sartori, meio-soprano

21 de fevereiro de 1992, 19h
22 de fevereiro de 1992, 20h
23 de fevereiro de 1992, 10h30

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 Prefeita Luiza Erundina
 SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
 Secretária Marieta Chassi
 TEATRO MUNICIPAL
 Diretor Emílio Káll


 Propriedade e impressão sob a direção do SMC

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Regente Titular: David Machado

Regente: Tullio Colacioppo

Primeiros-violinos: Alejandro R. de Vicente (spalla), Marie N. de Jory, Dinah Drebtchinsky, Clara A. Inoguti, Nair Rotman, Lucian Rogulsky, Victoria Rogulsky, Sara Szilagyí, Herta I. Jahnke, Ayres N. Garcia, Cíntia F. Nacarato, Cristina Rapp, Jean da S. Reis, Marluce Ferreira, Mateus H. de Araújo, Zhu X. Hao

Segundos-violinos: Dorisa T. de Castro, Guilherme K. Netto, Eliane M. Oliveira, Angelo Monte, Paulo S. da Silva Filho, Lorianio Rabbarchi, Alex B. Ximenes, Otávio S. Nicolai, Perci H. de Araújo, Anderson Rocha, Flávio Geraldini, Maurício Takeda

Violas: Geza Kiszely, Adriana de G. Pace, Akira Terazaki, Edith Perenyi, Klaus Hellner, Toshio Furihata, Marcos Fukuda, Gianni Visoná, Antonio C. de M. Pereira, Alejandro W. de L. Laumaga, Denise de Freitas, Tania C. Guarnieri

Violoncelos: Paulo Taccetti, Angela R. A. Metzler, Maria Elizabeth G. Borges, Nadir Tanus, Ricardo Fukuda, Cristina Marescu, Marisa Oliveira, Irai de P. Souza, Sandro C. Francischetti, Adriana Martin

Contrabaixos: Sandor Molnar Jr. Ivan D. Decloedt, Sérgio S. Nicolai, Mauro Domech, Alexandre S. Rosa, Ricardo Busatto, César L. de A. B. Vidal, Ney V. de Carvalho

Flautas: Grace Henderson, Edmund Raas, Marco A. G. Canello, Carmen Garcia, Maria C. P. Madeira

Oboés: Benito S. Sanchez, Gilson Barbosa, Joel Gisiger, Roberto A. R. de Araújo

Clarinetas: Eduardo Pecci, Otinilo M. G. Pacheco, Luís A. E. Afonso, Luís C. E. Raele

Clarone: Rafael G. Caro

Fagotes: Sérgio L. Gonçalves, Ronaldo A. Pacheco, Marcelo C. Toni, José E. Flores, Fernando Tancredi

Trompas: Mário Rocha, Daniel Misiuk, Angelino Bozzini, José D. Santos, Marcos

C. K. Bonna, Michael K. Alpert, Natal de Oliveira, Roberto Minczuk

Trompetes: Paul R. Mitchell, Breno F. de Negreiros, Sylvia V. Silva, Carlos A. Sulpício, Renato Misiuk

Trombones: Gilberto Gagliardi, Roney V. Stella, Gilberto Gianelli, Marcos M. V. Martin, Luís A. da Cruz

Tuba: Dráuzio Chagas

Harpa: Santa B. Valentini

Piano: Cláudio de Brito

Timpanos: Cláudio Stephan

Percussão: Djalma Colaneri, Nestor de F. Gomes, Carlos E. A. Tarcha, Reinaldo Calegari, Osmar da Cunha, Paschoal de L. Roma

Órgão: Dorotéa Kerr

Seção Administrativa: Maria Cândida Pires

Inspetor: Aroldo A. de Brito

Encarregado de Instrumentos: Armando F. Bugalho Filho

Arquivo Artístico: Nilceia C. S. Baroncelli

Arquivistas: Elizabeth Gottel, Amparsun Badiglian, Israel B. de Almeida, Osvaldo L. Mori, Waldemar P. Franceschini, Eddynio C. Rossetto

Copista Musical: Cássio Mendes Antas

Cópias/Reprografia: Nelson Lucas

Atendimento e Seção Administrativa: Fernando Antonio G. P. Nogueira

Manutenção: Izélia Aparecida Venturini

Redação Artística: Walter Lourenção, Wagner Padovani

Anexo n.08 – Programa de Estréia da “Suíte Brasileira n.1”.
 Data: 29 / 02 / 1992 – no Theatro Municipal de São Paulo.




PREFEITURA DE SÃO PAULO

teatro municipal



Distribuição Grátis * Março de 1963



EXCMO. SR. DR. FRANCISCO PRESTES MAIA
 DD. Prefeito do Município de São Paulo

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 Secretaria de Educação e Cultura
 Departamento de Cultura

CONCERTO VOCAL - SINFÔNICO

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Solista:
 Soprano **LIA SALGADO**

Regente:
ARMANDO BELARDI

São Paulo, 29 de Março de 1963 — às 21 horas

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
 Secretaria de Educação e Cultura
 Departamento de Cultura

CONCERTO VOCAL - SINFÔNICO

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Solista:
 Soprano **LIA SALGADO**

Regente:
ARMANDO BELARDI

Programa

1.ª Parte

HECTOR BERLIOZ Sinfonia Fantástica — op. 14 —
 «Um episódio da vida do artista»
 — Adagio — Sonhos e patótes
 — O Baile
 — Cena campestre
 — Marcha para o Suplicio
 — Sonho de uma noite no «Sabbat
 das feiticeiras»

2.ª Parte

JOHANN SEBASTIAN BACH Recitativo e Ária da «Cantata», n.º 105

ANTONIO VIVALDI «Chiare Onde» da ópera «ERCOLE SUL TREMODONTE»

ANTONIO VIVALDI «Da due Venti» da ópera «ERCOLE SUL TREMODONTE»

GIAN L. TOCCHI «Non é questo un morir»

GIAN L. TOCCHI «Né dolce umor»

GIAN L. TOCCHI «Sonvissimo bac'o»
 (Madrigal à maneira dos Séculos XVI, XVII e XVIII, sobre versos de Torquato Tasso).

VILLA-LOBOS Tande Azul

Solista:
 Soprano **LIA SALGADO**

CIRO PEREIRA BRASILIANA (Suíte n.º 1) 1.ª audição
 Menção honrosa do Concurso Nacional de Composição “Cidade de São Paulo”,
 promovido pelo Departamento Municipal de Cultura.

— Dobrado
 — Tenda
 — Valsa
 — Choro
 — Balão

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL
 Sólus de piano: **ALBERTO SALLES**

Regente:
ARMANDO BELARDI

PROFESSORES COMPONENTES DA ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

COORDENADOR DOS CORPOS ESTAVES: PROF. RAUL LARANJEIRA

Violino «Spalla» Clemente Capella	«Concertino» João Baptista Poffo	1.ªs Violinos Eduardo Migliorini Amadeu Barbi Natan Schwartzman Antonio Felix Ferrer Ornel de Campos José Giammarusti Cecília De Falso Sansigolo Vicente Scramuzza Emma Klein Miguel Caracolo Osvaldo José Sbarro	2.ªs Violinos Antonio Giannelli Nelson Bruscato Joel Tavares Eva Viana Geraldo Liserre Zilda Wolosker Armando Gagliardi Nelia Mahf Schaub Carlos Del Papa Manfredo de Vicoenzo Mario Tomazoni Dora Lobato e Silva Guilherme K. Netto	Violas Felix Dworecki Henry Muller Bela Mori Regis Duprat José D'Nunzio Mária Luiza Azevedo Francisco Torre Jefilo Battini	Violoncelos Cecília Zovary Frederico Capella	Regente Duprat Luiz Vianelli Lauro Del Claro Julius Neuhoff Edu Dal Pino	Contrabaixos Alexandre Moreira Alfredo Corazza Guido Bianchi Artur Ceilizo Nikolau Schevtschenko Mário Antonio Bruccoli	Flautas Salvador Cortesi Almeidar Dortolin	Flautim Rostrio D. G. de Cária	Oboé Walter Bianchi Salvador Ilson Maasom	Corão Inglês Francisco Puzella	Clarinetas Nabor Pires Camargo Leonardo Right Gil C. Silva	Claronas Nicola Antonio Gregorio	Fagotes José Antonio da Cunha George Olivier Tost Gustavo Busch	Contrabaixos Abramo Garini	Trompas Sívio Giliani Luiz Pedini Juliano Garini Ronaldo Bologna	Trompetas Dino Pedini Jorge Leão da Silva Haroldo Paladino Clovis Siqueira Mamede	Trombones Antonio Cecato Giacinto Puoti Giberto Gagliardi	Tuba Gasparo Pagliuso	Bateria Ela Guarneri Leda Guimarães Natal	Orgão Angelo Camin	Piano Alberto Salles	Timpanos Ernesto De Luca	Acordes Vicente H. L. Gentil Antonio Torchia	Fralo e Bumbo Aristinho D'Onofrio	Rebato Musical Judith Cabette	Arque Luís A. S. de Almeida Benedito T. de Mattos	Montagem Jodo Colomina Domenech Baldino de Andrade Adelmo Garabetti	Encarregado Humberto Checchia
---	--	---	--	---	---	---	--	---	--	--	--	--	--	---	--------------------------------------	---	--	---	---------------------------------	--	------------------------------	--------------------------------	------------------------------------	---	---	---	--	---	---

desde **FRALDAS**



ATE AOS MAIS LUXUOSOS CARRINHOS OU MOVES INFANTIS

Carac Lemcke
 RUA 24 de MAIO, 228

REFERÊNCIAS AO PROGRAMA

SINFONIA FANTÁSTICA — Esta obra resultou da paixão de Berlioz por Henrietta Smithson artista de teatro que mais tarde tornou-se esposa do compositor. Este amor teve início quando Berlioz, assistindo a uma representação de Hamlet, em Paris, na qual Henrietta se apresentava, sentiu-se subitamente tomado de ardente paixão.

Preocupado por diversos meios conseguir a moça e não o conseguindo, decidiu desabafar esse seu sentimento num trabalho de importância que pudesse chegar até ela. A obra foi composta em 1829, tendo por subtítulo «Um episódio na vida do artista».

Berlioz, raivoso depois com a fantástica notícia de que Henrietta nobrava outro homem, mudou em parte o curso de suas idéas musicais empregando na obra o movimento que descreve o «Sabbat das feiticeiras», afirmando, despetado, que sua querida deveria figurar entre as bruxas imaginadas.

Henrietta somente tomou conhecimento da obra dois anos após sua primeira audição (5 de Dezembro de 1830), na qual o compositor desejára ardentemente que ela comparecesse.

Até então, Berlioz conseguiu seu objetivo pois Henrietta, sensibilizada pela descrição da obra, interpretou o assunto na opinião de que o herói dera fim à vida por amor à ela.

Schumann, inseriu nos seus «Escritos sobre a música e os musistas» a seguinte narração sobre a obra:

«O próprio Berlioz indicou, no programa, aquilo que achou que se devia pensar durante a execução da sua sinfonia. Quiz caracterizar com música, alguns momentos da vida de um artista, pareceu-lhe necessário que a trama de um drama instrumental devesse ser esclarecida antes, com palavras. A descrição que se segue, deve, pois, ser considerada como uma introdução às partes musicais da obra.

1.º — SONHOS E PAIXÕES — O compositor: imagina que um jovem musicista atormentado pela moléstia moral que um escritor célebre designou com a expressão «le vague des passions», vê pela primeira vez uma criatura feminina que reúne em si tudo o que é necessário para encarnar o ideal pintado pela fantasia do artista. Por um estranho capricho do acaso, a figura amada lhe aparece sempre acompanhada de um pensamento musical, no qual ele encontra um certo caráter apaixonado, nobre e tímido como o próprio caráter do jovem; melodia e figura o seguem, como uma dupla idéia fixa. A sonhadora melancolia é interrompida apenas por alguns sons submissos de

TEATRO MUNICIPAL

REVISTA



Pinheiro - publicidade e editoria lida.

REDAÇÃO — ADMINISTRAÇÃO

PUBLICIDADE

av. Ipiranga, 795 - 1.º andar - cont. 1065
fone: 37-4841 — 545 paulo

Diretores

M. H. RIBEIRO
JOÃO B. RIBEIRO

Coordenação Artística

A. MENDES
Z. BRUCK

Coordenação Gráfica

ANTÔNIO I. SANTOS

Relações Públicas

VICTOR SCALABRINI

Colaboradores

JUDITH CABETTE
LUIZ ELLMERICH
OLÍVIA FLORENÇA
PAULO O. CERQUEIRA
RITA MARIANCI

Contatos

HEINZ WIDETZKY
IRENE HIPPIUS
CRISTINA VISSER
T. R. ALVARENGA
ADEMAR CASANOVA
O. QUIRINO
F. MENDES

Composta e impressa na

GRAFICA CINELANDIA LTDA.
Rua Vitória, 83 — Tel. 34.280/4

BRASILEANA — SUITE No. 1 — Cyro Pereira é natural do Rio Grande do Sul. Nasceu em agosto de 1929; iniciou seus estudos musicais no Liceu Salesiano Leão XIII, em sua cidade natal, Rio Grande.

Transferiu-se para São Paulo, no ano de 1950, ingressando na Rádio Record, como pianista profissional. Influenciado pelo maestro Gabri. el Migliori, que nele reconheceu talento, passou a orientá-lo, desenvolvendo seus conhecimentos musicais. Enveredando pelo caminho da orquestração e arranj. os, conseguiu desenvolver intenso trabalho que o levou ao sucesso na Televisão, no Rádio e no Disco.

O trabalho hoje apresentado, «Suite Brasileira» — n.º 1, foi premiada com Menção Honrosa no CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO «CIDADE DE SÃO PAULO», promovido pelo Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. É composta de cinco movimentos, conforme regulamento do concurso. Não será necessário afirmar que a música está construída sobre ritmos e melodias de caráter tipicamente nacional, embora os temas não tenham sido retirados do nosso folclore, mas sim, são originais do compositor.

O 1.º movimento «DOBRADO», consta de uma introdução livre e das três partes tradicionais do gênero. O autor procurou, neste movimento, ser fiel às características da banda, embora estilizando e tratando sinfonicamente a orquestração.

O 2.º movimento «TOADA», é composto de um único tema, onde o autor procurou descrever a solidão e a beleza do pampa Riograndense.

A «VALSA», 3.º movimento, também é composta sobre um único tema, iniciando-se com uma introdução onde as cordas ve-ladamente o anunciam. Escrita em tonalidade menor, notadamente, nela predominam os solos de piano, lembrando a melancolia própria dos nossos serões sentimentais e românticos.

Segue-se o «CHORO», 4.º movimento composto de uma introdução livre e dois temas, trabalho rítmico e melódico de influência popular. Na orquestração o plano é novamente posto em evidência pois o autor, intencionalmente rememora, Ernesto Nazareth, em toda sua simplicidade, e com todos os requiebrs de seus dengosos ritmos.

No 5.º movimento, «BALÃO», o compositor procurou conservar, na orquestração, os instrumentos usados nessa típica dança do Norte do Brasil. Construído também sobre um único tema, desenvolve-se amplamente e apresenta variações nos diversos mapeis da orquestra, com atingir crescendos, para, no final, atingir frenéticas proporções.

JUDITH CABETTE
— Redação Musical —

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA
 DIRETOR ARTÍSTICO: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO
 REGENTES: MAESTRO CYRO PEREIRA (SUPERVISOR) E
 MAESTRO NELSON AYRES

MÚSICOS

<i>Primeiras Violinos</i> Márcia Vasconcelos - Spalla Castano Finelli Igor Sarandjanski Maurício Takada Elias Sion Uwe Kieber Nadison Gama Alexandre Brasilim de Magalhães	<i>Segundas Violinos</i> German Wajnot - Spalla Mayra de Oliveira Lima Lino Tenaka Márcia Lucía Ramos Mitsum Yoshimura Antonio Fala Ferrer Mateus Hélio de Araújo Denise Pedrasoli Patrícia Casadei Faria Gisliana Cress Yves Marcelo Jaffé Michel Venêbo Newton José Carneiro Alejandra Lammaga Flavio Kutner Estela Cerezo Ortiz Violoncelos Zygmunt Kubala Robert Jehn Suetohz Alexandre Diel Julio Cerezo Ortiz Milton Jorge Aherst Ji Yun Shin Contrabaixos Márcia Eugênia Guimarães Ruy Araújo Dewatch Flautas Antonio Carlos Carrasqueira Fabiola Alves Marta Regina Ozetti	<i>Oboé</i> Benito Soares Sanchez Clarinetes Luiz Antonio Afonso Luca Raete Trompas Mário Sérgio Rocha Fernando de Moraes Deniel Barbosa Trompetas Flugelhorn Setimo Palolotti Júnior Lalante Nahor Gomes de Oliveira Hélio Ramus Trombones Walter Souza da Cruz Arlindo Brandão Benedito Pereira dos Santos Iran Fortuna Saxofones Demétrio Santos Lima - Sax Alto Paula Veneziano Valente - Sax Alto Carlos Alberto D'Alcântara - Sax Tenor José Roberto Prado - Sax Tenor Ubaldo Versolato - Sax Barítono Percussão Milton Ramos de Brito Tímpanos Rogério Bocatto Bateria Antonio de Almeida Bateria Elétrica Gabriel Jorge Bahia Guitarra Antonio Gandia Piano Roberto Borniclar Produção Administrativa Ulisses Quadros Max Schifan Montadores João Basilio Sérgio Júnior
--	---	---



SECRETARIA
DE ESTADO
DA CULTURA

GOVERNO DE SÃO PAULO
CONSTRUINDO UM FUTURO MELHOR

UNIVERSIDADE
LIVRE
DE MÚSICA

**UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA
E
MEMORIAL**

fundação memorial da américa latina

apresentam



05 DE MAIO DE 1992

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA E SIVUCA

PROGRAMA

- 1 – BAIÃO DA SUÍTE BRASILIANA
Composição: CYRO PEREIRA
Arranjo: CYRO PEREIRA
 - 2 – FEITIO DE ORAÇÃO
Composição: OSWALDO GUGLIANO (VADICO)
Arranjo: CYRO PEREIRA
Violoncelo: ZYGMUNT KUBALA
 - 3 – AQUARELA DE SAMBAS
Compositores: DIVERSOS
Arranjo: CYRO PEREIRA
Regente: MAESTRO CYRO PEREIRA
 - 4 – KILLER JOE
Composição: BENNY GOLSON
Arranjo: QUINCY JONES
Adaptação: NELSON AYRES
 - 5 – BACHIANA BRASILEIRA Nº 5
a. CANTILENA
b. MARTELO
Composição: HEITOR VILLA LOBOS
Adaptação: NELSON AYRES
Flauta: TONINHO CARRASQUEIRA
 - 6 – JOGOS DE DANÇA
Composição e Arranjo: EDU LOBO
Regente: MAESTRO NELSON AYRES
 - 7 – RAPSÓDIA GONZAGUIANA
Compositores: DIVERSOS
Arranjo: SIVUCA
 - 8 – QUANDO ME LEMBRO
Composição: LUPÉRCE MIRANDA
Adaptação: SIVUCA
 - 9 – CONCERTO SINFÔNICO PARA ASA BRANCA
Composição: LUIZ GONZAGA
Arranjo: SIVUCA
- Solista: SIVUCA
Regente: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO

UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

DIRETOR GERAL: MAESTRO JULIO MEDAGLIA
 COORDENADOR ADMINISTRATIVO: FERNANDO CALVOZO
 COORDENADOR DOS CORPOS MUSICAIS: JÁCOMO BISAGLIA

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA

Formada por setenta dos melhores instrumentistas de São Paulo, a Jazz Sinfônica é patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura e integra as atividades da Universidade Livre de Música. Com o objetivo de tratar sinfonicamente a música popular, principalmente a brasileira, a orquestra resgata a linguagem das grandes orquestras dos anos 30 e 40. Em seus quase dois anos de existência formou um grande e variado repertório através de seus regentes permanentes, além de contar com a colaboração de outros arranjadores como Roberto Sion, Chiquinho de Moraes, Paulo Bellinati, Amílson Godoy e Gil Jardim. Seus concertos mensais no Memorial da América Latina já se tornaram tradição na vida cultural da cidade e entre artistas que se apresentaram como convidados da orquestra destacam-se os nomes de Tom Jobim, Edu Lobo, Sivuca, Toquinho, Leila Pinheiro, Nivaldo Ornellas, Eugênia Mello e Castro, Zimbo Trio, Pau Brasil, Os Cariocas e Vânia Bastos.

SIVUCA

Severino Dias de Oliveira, – SIVUCA, – este sanfoneiro nordestino é hoje, sem dúvida, um dos maiores expoentes da música instrumental brasileira. Sua arte e genialidade são consagradas em todo o mundo. Aos quatro anos já tocava e cantava músicas com um grupo de maracatu que costumava passar próximo à sua casa. O som era tirado de uma harmônica rudimentar, feita de madeira, presente do pai. Aos nove anos ganhou, junto com seus irmãos, uma sanfona, início de sua carreira de músico. No princípio autodidata, teve as primeiras noções de teoria musical com o clarinetista Lurival de Oliveira. Mas foi o maestro e mestre Guerra Peixe quem conseguiu abrir seus horizontes musicais, tornando-o realmente um músico brasileiro. Com 49 anos dedicados à música instrumental e fiel às suas raízes nordestinas, SIVUCA é, hoje, solicitado por platéias estrangeiras, participando de festivais, realizando turnês pela Europa, fazendo programas para as TVs e gravando discos com artistas internacionais, mais recentemente com Toots Thielemans.

Anexo n.10 – Programa da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
Data: 07/07/1992

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA
DIRETOR ARTÍSTICO: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZACCÁRO
REGENTES: MAESTRO CYRO PEREIRA (SUPERVISOR) E
MAESTRO NELSON AYRES

MÚSICOS

Primeiras Violinas Márcia Wischnia – Spalla Castano Finelli Igor Szendriewski Mauro Toledo Elias Sion Uwe Kieber Nadilson Gama Alexandre Brasolin de Magalhães David Lourenço Ricardo Morato	Trompas Mário Sérgio Rocha Fernando de Moraes Daniel Barbosa Trompas Flugelhorn Sérgio Falcetti Júnior Lalarte Nabor Gomes de Oliveira Hélio Ramos
Segundas Violinas German Wajnszt – Gallo Mayra de Oliveira Lima Lino Tanaka Marta Lucia Ramos Mikem Yoshimura Antonio Tello Ferrer Mateus Hélio de Araújo Denise Pedrasoli Patrícia Casadri Fante Bilsmen Ozeas	Trombones Walter Souza da Cruz Arlindo Bonadio Benedito Pereira dos Santos Iran Fortuna Saxofones Demétrio Santos Lima – Sax Alto Paula Venâncio Valente – Sax Tenor Carlos Alberto D'Alcântara – Sax Tenor José Roberto Prado – Sax Tenor Ubaldio Versolato – Sax Barítono
Violas Marcelo Jullé Michel Verbeke Newton José Carneiro Alexandro Lauraga Fernando Kutner Estelita Cerezo Ortiz	Percussão Milton Ramos de Brito Tímpanos Rogério Boccato Bateria Antonio de Almeida Violoncelos Zygmunt Kubala Patrícia Mendonça Ribeiro Alexandre Diel Julio Cezar Ortiz Mílène Jorge Alvares Ji Yon Shin
Contrabaixos Mário César Andreotti Ruy Arcadio Deulath	Piano Roberto Benilcar
Flautas Antonio Carlos Carasqueira Fabiola Alves Marta Regina Dizzati	Produção Administrativa Marc Spillane Inspeção de Orquestra Ulisses Quadros
Oboé Benito Soares Sanches	Montadores João Bisio Sérgio Júnior Lourenço Perez
Clarinete Luiz Antonio Alonso Luca Paes	

MEMORIAL
fundação memorial da américa latina

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

GOVERNO DE SÃO PAULO
CONSTRUINDO UM FUTURO MELHOR

PARTICÍPE DO DESENVOLVIMENTO DE SÃO PAULO

UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

MEMORIAL
fundação memorial da américa latina

apresentam

Jazz Sinfônica

Amilton Godoy

Concerto em homenagem ao Maestro Arranjador Elcio Azevedo

07 DE JULHO DE 1992

PROGRAMA

- US
Composição: Thad Jones
Adaptação: Nelson Ayres
- KILLER JOE
Composição: Benn Golson
Arranjo: Quincy Jones
Adaptação: Nelson Ayres
- MILAGRE DOS PEIXES
Composição: Milton Nascimento
Arranjo: César Camargo Mariano / Nelson Ayres
Regente: NELSON AYRES
- STELLA BY STARLIGHT
Composição: Victor Young
Arranjo: Luiz Arruda Paes
- MÚSICA DE CINEMA
Composição: Autoras Diversas
Arranjo: Luiz Arruda Paes
Regente: MÁRIO VALÉRIO ZACCÁRO
- CONVIDADO ESPECIAL: AMILTON GODOY
- TANTAS LEMBRANÇAS
Composição: Amilton Godoy
- SOLO
- TEMPO E COMPASSO
Composição: Dulce Aurierno
Arranjo: Cyro Pereira
- VALSA DA SUÍTE BRASILIANA
Composição: Cyro Pereira
- CHORO DA SUÍTE BRASILIANA
Composição: Cyro Pereira
Regente: CYRO PEREIRA

AMILTON GODOY

Paulista de Bauru, Amilton Godoy iniciou seus estudos musicais com a professora Nida Marchione e Elísio Aneda completando sua formação musical em São Paulo, na Escola Magda Tagliaferro, na classe da professora Nellie Braga. Em 1964 foi convidado pelo baterista Rubens Barsotti, o Rubinho, e pelo contrabaixista Luiz Chaves, para formar o Zimbo Trio. O grupo consagrou-se como um dos principais conjuntos instrumentais brasileiros, desenvolvendo importante trabalho no cenário artístico musical, com 36 LPs gravados, discos editados em mais de 20 países, e apresentações por quase todas as partes do mundo. Em 1972 fundaram o CLAM – ZIMBO TRIO, Centro Livre de Aprendizagem Musical. Juntamente com Dulce Aurierno, produziu o primeiro álbum da coleção "Piano Solo Compositores Brasileiros", lançado em novembro do ano passado. Trabalho inédito, constitui-se de uma coleção de partituras com 12 composições de Dulce, arranjas para piano solo por Amilton. Em maio deste ano foi solista convidado do maestro Chico de Moraes para apresentação com a Orquestra Filarmônica de São Paulo.

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA


Formada por setenta dos melhores instrumentistas de São Paulo, a Jazz Sinfônica é patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura e integra as atividades da Universidade Livre de Música. Com o objetivo de tratar sinfonicamente a música popular, principalmente a brasileira, a orquestra resgata a linguagem das grandes orquestras dos anos 30, 40 e 50. Em seus quase dois anos de existência formou um grande e variado repertório através de seus regentes permanentes, além de contar com a colaboração de outros arranjadores como Roberto Sion, Chiquinho de Moraes, Paulo Bellinati, Amilton Godoy e Gil Jardim. Seus concertos mensais no Memorial da América Latina já se tornaram tradição na vida cultural da cidade e entre artistas que se apresentaram como convidados destacam-se os nomes de Tom Jobim, Edu Lobo, Sivuca, Toquinho, Leila Pinheiro, Nivaldo Ornellas, Eugênia Mello e Castro, Zimbo Trio, Pau Brasil, Os Cariocas e Vânia Bastos.


Anexo n.11 – Programa da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
 Data: 04/08/1992

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA
 DIRETOR ARTÍSTICO: MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO
 REGENTES: MAESTRO CYRO PEREIRA E
 MAESTRO NELSON AYRES

MÚSICOS

<i>Primeiros Violinos</i> Marta Wiltchins – Spalle Doriza A. Teixeira de Castro Altamir Teo Bueno Salinas Maurício Taleida Eliás Sion Eze Kieber Nadilson Gama Alexandre Bissoletti de Magalhães David Lourenço Ricardo Morato Segundos Violinos Mayra de Oliveira Lima – Spalle Lino Tanaka Marta Lucia Ramus Miriam Yoshimura Antonio Fiala Ferraz Mateus Hélio de Araújo Denise Pedrascoli Patrícia Casadei Fante Alex Braga Ximenes Flávia Cavallini Helena Akiko Inasato	<i>Clarinete</i> Luiz Antonio Almino Luca Raelle <i>Trompa</i> Mário Sérgio Rocha Fernando de Moraes Daniel Barbosa <i>Trombones</i> Sérgio Pugliesem Sérgio Piacenti Junior Lisardo Nahor Gomes de Oliveira Hélio Ramiro <i>Trombones</i> Walter Souza de Cruz Arlindo Bonadio Benedito Pereira dos Santos Iran Fortuna <i>Saxofones</i> Darmínio Gomes Lima – Sax Alto Paula Veneziano Valente – Sax Alto Carlos Roberto D'Alcântara – Sax Tenor José Roberto Prado – Sax Tenor Ubaldo Versolato – Sax Barítono
<i>Violões</i> Marcelo Jafé Glaucio Masahiro Inasato Newton José Camargo Alexandre Lauranga Renato Kuhnner Guani Vicentí <i>Violoncelos</i> Zygmunt Kubala Patrícia Mendonça Ribeiro Alexandre Diel Renato da Cunha Lemos Mônica Joyce Azeite Ji Yon Shin <i>Contrabaixo</i> Ruy Arcádio Deusch – 1º Baixo Mário César Andreotti – 2º Baixo	<i>Percurso</i> Milton Ramos de Brito <i>Timpanos</i> Rogério Boccato <i>Bateria</i> Antonio de Almeida <i>Baixo Elétrico</i> Gabriel Jorge Bahia <i>Guitarra</i> Antenor Gândia <i>Piano</i> Roberto Benimar <i>Produção Administrativa</i> Max Schiltan <i>Inspecção de Orquestra</i> Lúcia dos Quadros <i>Montadores</i> Joko Biaiso Sérgio J. G. Junior Lourenço Perez


MEMORIAL
 fundação memorial da américa latina


 GOVERNO DE SÃO PAULO
 GOVERNANDO UM FUTURO MELHOR

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

A
 SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
 apresenta

JAZZ SINFÔNICA

OCTETO VOCAL

"OITO EM PONTO"

04 DE AGOSTO DE 1992

PARTICIPAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO DE SÃO PAULO



PROGRAMA

- OLE
Composição: Nelson Ayres
- THE GREAT LOVER (Do ballet "On The Town")
Composição: Leonard Bernstein
Arranjo: Nelson Ayres
Sax: Carlos Alberto Alcântara
- KILLER JOE
Composição: Benny Golson
Arranjo: Claitor Jones
Trumpete: Dorival Junior
Clarinete: Luca Raelle

Regente: Maestro NELSON AYRES

- TOADA DA SUÍTE BRASILEIANA
Composição: Cyro Pereira
Trombone: Walter Souza Cruz
- VALSAS PAULISTAS
Composição: Autores Diversos
Arranjo: Cyro Pereira

Regente: Maestro CYRO PEREIRA

- SEND IN THE CLOWNS
Composição: Stephen Sondheim
Arranjo: Nelson Riddle
- SUÍTE "THE BEATLES FOR EVER"
Arranjo: Luiz Arruda Paes

Regente: Maestro MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO

OCTETO VOCAL "OITO EM PONTO"

- CASA FORTE
Composição: Edd Lobo
- AQUARELA BRASILEIRA
Composição: Ary Barroso
- CÔISA FEITA
Composição: João Bosco

Arranjos e Regência: Maestro TASSO BANGEL

- SUÍTE TOM JOBIM
Chovendo na Roseira/Luiza/Passarim/Borzeguin
Arranjo: Tasso Bangel

Regente: Maestro CYRO PEREIRA

OCTETO VOCAL "OITO EM PONTO"

O Octeto Vocal "Oito em Ponto" da Universidade Livre de Música, foi formado em 1991, pelo Maestro Tasso Bangel, e tem como meta a divulgação da música brasileira, contando com a experiência profissional dos seus integrantes, com o cuidado na seleção das músicas e na elaboração dos arranjos. O grupo tem se apresentado em diversos locais e cidades, sempre com ótimos resultados, devido à sua alegre força comunicativa, em que flui energia e transparece a felicidade de cantar a nossa música, em versão personalizada, como é próprio do conjunto de vocalistas e músicos do "Oito em Ponto".

Ficha Técnica

Sopranos: FÁTIMA COUTO
 VERA VERÍSSIMO
 Meio-sopranos: CLAUDIA FERRETE
 NADIJR CÂNDIDO
 Tenores: PAULO CAMPOS
 RUBINHO RIBEIRO
 Barítonos: LUIZ PASCOT
 EDSON MONTENEGRO
 Violão: VALDO GONZAGA
 Baixo: SABÁ
 Bateria: LILIAN CARMONA
 Piano e Regência: TASSO BANGEL

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA

Formada por setenta dos melhores instrumentistas de São Paulo, a Jazz Sinfônica é patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura e integra as atividades da Universidade Livre de Música. Com o objetivo de tratar sinfonicamente a música popular, principalmente a brasileira, a orquestra resgata a linguagem das grandes orquestras dos anos 30, 40 e 50. Em seus quase dois anos de existência formou um grande e variado repertório através de seus regentes permanentes, além de contar com a colaboração de outros arranjadores como Roberto Sion, Chiquinho de Moraes, Paulo Bellinati, Amílson Godoy e Gil Jardim. Seus concertos mensais no Memorial da América Latina já se tornaram tradição na vida cultural da cidade e entre artistas que se apresentaram como convidados destacam-se os nomes de Tom Jobim, Edu Lobo, Sivuca, Toquinho, Leila Pinheiro, Nivaldo Ornellas, Eugênia Mello e Castro, Zimbo Trio, Pau Brasil, Os Cariocas e Vânia Bastos.

Anexo n.12 – Programa da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
Data: 03/11/1992

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

GOVERNO DE SÃO PAULO
CONSTRUINDO UM FUTURO MELHOR

ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA

03 de Novembro de 92 - 21:00 h.

MEMORIAL
fundação memorial da América Latina



ORQUESTRA JAZZ SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

A Orquestra Jazz Sinfônica é uma grande orquestra formada por setenta dos melhores instrumentistas de São Paulo. É patrocinada pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, e integra as atividades da Universidade Livre de Música. Seu objetivo é tratar sinfonicamente a música popular principalmente a brasileira, renovando a linguagem das grandes orquestras que existiam no Brasil, nas décadas de 40 a 60. É provavelmente, a única orquestra do gênero em todo o mundo com atividades permanentes.

Em seus quase dois anos de existência formou um grande e variado repertório através de seus regentes permanentes Cyro Pereira, Nelson Ayres e Luiz Arruda Paes, além de contar com a colaboração de outros arranjadores como Roberto Sion, Chiquinho de Moraes, Paulo Belinati, Portinho, Amilson Godoy e Gil Jardim.

Esse repertório inclui obras inéditas desde valsas de Naxos e choros de Pixinguinha, até obras inéditas de jovens compositores, passando por Debussy, Duke Ellington, Piazzola, Milton Nascimento e Caymmi.

Seus concertos mensais no Memorial da América Latina já são tradição na vida cultural da cidade, e entre artistas que se apresentaram como convidados da orquestra, destacam-se Tom Jobim, Edu Lobo, Sivuca, Leila Pinheiro, Zimbo Trio, Pau Brasil, Nivaldo Ornelas, Eugênia Mello e Castro, Os Cariocas, Vânia Bastos, Ulisses Rocha e Toquinho.



REGINA ELENA MESQUITA - Mezzo-Soprano

Cantora paulista com atuações em recitais, óperas e concertos, REGINA ELENA MESQUITA traz em seu repertório uma grande variedade de papéis, em montagens como A Viúva Alegre, Don Giovanni, Die Fledermaus, Carmen, Rigoletto, Soror Angélica, Le Nozze Di Figaro, Così Fan Tutte, entre outras, além de destacadas participações em concertos como o Requiem (Verdi), o Oratório A Child of our Time (Tippett), Missa da Coroação e Requiem (Mozart). El Amor Brujo (De Falla), Nona Sinfonia (Beethoven), Sinfonia da Ressurreição e Kindertotenlieder (Mahler). Premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA - como melhor cantora erudita de 1988, REGINA ELENA MESQUITA participou ainda, com grande destaque, do I Prêmio Eldorado de Música, do XII Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, recebendo o Prêmio de melhor cantora brasileira participante e do II Concurso Internacional de Canto de Pretória - África do Sul.

No Brasil trabalha linha de canto com a Professora Leilah Farah e recebe orientação musical e de repertório do Maestro Bruno Roccella. Nos Estados Unidos aperfeiçoou-se com o Maestro Franco Iglesias.

ROBERTO CASEMIRO

Roberto Expedito Casemiro, detentor do Prêmio Governador do Estado (1976), cantor Revelação de 1982 (APCA) e Prêmio Zumbi dos Palmares (1983), iniciou seus estudos de canto em 1969, com a Professora Constanza Schiralli; cursou matérias complementares no Conservatório Musical Béla Bartók, onde, em 1976, concluiu o curso com Honra ao Mérito. Desde 1973, vem participando de diversos Festivais de Inverno de Campos do Jordão e Bienais de Música da USP, tendo como Professores, Hugh Ross, Klaus Dieter Wolff, Michael Philipot, Eleazar de Carvalho, Ronaldo Bologna entre outros. Em 1978, como integrante do CORALUSP, sob a regência de Benito Juárez, viajou pelos países africanos da costa Ocidental. Foi Regente assistido do CORALUSP e Regente do Grupo Indaka Mavula. Formado em composição e Regência na UNESP-Instituto de Artes do Planalto. De 1977 a 1984 foi cantor do Coral Paulistano, sendo seu Regente Titular. Atualmente é lotado no Coral Lírico do T.M., atuando como solista e Regente em diversos coros da cidade e Teatro Esperia entre outros.



Continuação do anexo n.12

MARIO VALÉRIO ZÁCCARO

Formado em piano no Conservatório Musical Beethoven, prosseguiu seus estudos com José Antonio Bezzán, e estudou canto com Ida de Barros, Marcel Kliass e Caio Ferraz. Nos Festivais de Inverno de Campos do Jordão estudou com os Maestros Eleazar de Carvalho (regência orquestral), Robert Shaw (regência e canto coral) e Cyro Pereira (orquestração). Em 1973, recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo.

Mário Valério Zaccaro foi o Regente Titular do Coral Lírico Municipal de 1985 a 1987, tendo atuado recentemente como Maestro Preparador do Coral nas óperas Norma, Lucia di Lammermoor, La Bohème e Turandot.

Em 1991 regeu a ópera Così fan Tutte, de Mozart, e as Quatro Peças Sacras, de Verdi, no Teatro Municipal de São Paulo.

Atualmente é professor de percepção, harmonia e teoria na Escola Municipal de Música e Diretor Artístico da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

CYRO PEREIRA

Instrumentista, arranjador, professor, compositor, Cyro Pereira é um dos regentes brasileiros de maior talento e reconhecimento - um mestre da nossa música popular.

Cyro Pereira foi arranjador, regente e diretor musical da Rádio e TV Record e da TV Tupi.

Entre 1966 e 1978 foi agraciado com diversos prêmios, principalmente no exterior, pela criação do ritmo Jequibau, cujas músicas foram gravadas em vinte e três países.

Atualmente é Professor de Orquestração na UNICAMP, e Regente/Diretor Musical da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo.

INTEGRANTES

Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo

1ºs. Violinos	Contrabaixos
Alexandre B. de Magalhães	Ivan Daniel Declodet
Doriza A.T. de Castro	Maria Eugênia Guimarães
Davi Lourenço	Mário Cesar Andreotti
Elias Slon	Ruy A. Deutsch
Maria Vischina	F l a u t a s
Maurício Takeda	Antonio C. Carrasqueira
Nadilson Gama	Fabiola Alves
Ricardo Morato	Marta Regina Ozzetti
Uwe Kleber	O b o é s
Altamir Tea B. Salinas	Benito S. Sanches
Audino Eliseu Nunes Aparício	Roberto A.R. de Araújo
Eliane de Mesquita Oliveira	Clarinetes
2ºs. Violinos	Luca Reale
Antonio Feliz Ferrer	Luiz Antonio Afonso
Alex Braga Gimenes	Sergio A. Burgani
Denise Pedrassoli	Trompa
Renata Jaffer	Ozeas Arantes
Lino Tanaka	Roberto Minczuk
Maria Lucia Ramos	Trompetes
Matheus Hélio de Araújo	Dorival Junior
Mayra de O. Lima	Hélio Ramiro
Inge Louise B.M. Araújo	Naor G. de Oliveira
Helena Akiko Imasato	Séttimo Pailolletti
Otário Scoss Nicosai	Trombones
Dinah D.H. Piotrowski	Arlindo Bonadio
V i o l a s	Bendito P. dos Santos
Akika Terazaki	Iran Fortuna
Alejandro Lanarca	Walter S. da Cruz
Antonio Carlos de M. Pereira	T u b a
Gianni Visoná	Drauzio Chagas
Glaucio M. Imasato	Saxofones
Marcelo Jaffé	Carlos A. Dalcantara
Newton J. Carneiro	Demétrio S. Lima
Renato Kutner	José Roberto Prado
C e l l o s	Paula V. Valente
Alexandre Diel	Gerson de L.A. Galante
Milene J. Aliverti	P i a n o
Marialbi Trisolio	Roberto Bomilcar
Patrícia Mendonça	Cuitarra
Renato Lemos	Antenor Gandra
Zygmund Kubala	

P R O G R A M A

SEND IN THE CLOWNS	- STEPHEN SOLDHEIM SOLO: NELSON RIDLE
BAIÃO DA SUITE BRASILIANA	- CYRO PEREIRA
EPONINA	- ERNESTO NAZARETH SOLO: LUIS REALE ARRANJO: CYRO PEREIRA
A MORTE DO JÉGUE	- CYRO PEREIRA
REGENTE : MAESTRO CYRO PEREIRA	
FUGA Nº 09	- ASTOR PIAZZOLA ARRANJO: NELSON AYRES
BEATRIZ	- EDU LOBO/CHICO BUARQUE DE HOLANDA SOLO: MARCELO JAFFÉ VIOLA ARRANJO: NELSON AYRES
REGENTE: Mº MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO	
GERSHWIN (SUITE)	- GEORGE GERSHWIN - ARRANJO: CYRO PEREIRA
REGENTE : MAESTRO CYRO PEREIRA	
PORGY AND BESS (SUITE)	- GEORGE GERSHWIN
CONVIDADOS : REGINA ELENA MESQUITA Mezzo Soprano ROBERTO CASEMIRO Baixo	
REGENTE: Mº MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO	

Baixo Elétrico	Tímpano
Gabriel Jorge Bahlis	Rogério Boccato
Bateria	Trompas
Antonio de Almeida	Daniel Barbosa
Percussão	Mario Sergio Rocha
Milton Ramos Brito	

REGENTES:

MAESTRO MÁRIO VALÉRIO ZÁCCARO
MAESTRO CYRO MARIN PEREIRA

Equipe Técnica de Apoio

Ubiratan Quadros - Inspetor
João Blásio - Montador
Sérgio Grané Jr. - Montador
Lourenço Perez - Montador



Anexo n.13 – Partitura do samba “Sem Ela” – 1ª página
Autores: Djalma Ferreira e Luiz Bandeira
Arranjo de Pixinguinha – citada na p.29.

Manisa

9.727

SEM ELA
samba

CARNAVAL DE 1957

Djalma Ferreira
Luiz Bandeira

Sol
Honor

9727

Piano

C. Baixo 8ª alta

PROPRIEDADE

012197PI/2

Anexo n.15 – Partitura de “Garota Bossa Nova” – 1ª página
Autores: Wilson Batista de Oliveira, Antônio Almeida e J. Castro
Arranjo de Pixinguinha

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Garota bossa nova" is written in a cursive hand, with "marchê" underneath. To the right, the number "11289" is prominently displayed. Above the title, "CARNAVALES" is faintly visible. The score is arranged in several staves. The top staff is for the vocal line, with the word "CANTO:" written to its left. Below it are staves for various instruments, including guitar, piano, and bass. The piano part includes a chord progression: E^b, B^b, C, and F. The score is heavily annotated with handwritten notes and corrections. On the right side, the name "ALENCAR" is written vertically. At the bottom right, the number "014914" and the name "PILLO" are visible. The overall appearance is that of a working draft or a personal manuscript.

Anexo n.16 – Partitura de “Mal me quer...Bem me quer” – 1ª página
Autores: Newton Teixeira e C. Alencar
Arranjo de Pixinguinha

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there is a header with the title "Mal me quer... Bem me quer" and the subtitle "SONO EM MÚSICA". To the right, there are fields for "GÊNERO: Marcha", "DURAÇÃO: 3:00", "TOM: Sol", and "DATA:". The score itself consists of multiple staves. The first staff is the vocal line, followed by staves for various instruments including guitar (Guitarra), piano (Piano), and double bass (Bateria). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. On the right side of the page, the number "9382" is written vertically. At the bottom right, there is a stamp that reads "PROPRIEDADE DA RADIO NACIONAL - RIO" and a handwritten number "0121291/4". The word "ORQUESTRADOR" is printed at the bottom left.

Anexo n.17 – Partitura de “Minha marcação” – 1ª página
Autores: Ozias da Silva, Aurélio Cavalcanti e José Gomes Silva
Arranjo de Pixinguinha

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, there is a stamp that reads "CORREIO ALMIRANTE" and "11.292". The title "Minha marcação" is written in the center. To the right, the authors are listed: "Ozias da Silva", "Aur. Cavalcanti", and "J. de Paqueta 1". The score is arranged for a band with the following parts: Flautim, Alto, Trompa, Clarinetto, Saxofoni, and Piano. The piano part includes a bass line with notes like Cb, Cdi, Gb, Eb, Gb, Cb, Gb. At the bottom, there is a signature "Pixinguinha" and the number "04429 A13". A large "11292" is stamped in the middle of the score, and a circled "45" is written on the right side.

Anexo n.18 – Partitura de “Turuna” – Tango – 1ª página
Autor: Ernesto Nazareth
Arranjo de Pixinguinha

TURUNA - TANGO

PIANO

BPT...

BPT...

07726 21/2

Anexo n.19 – Partitura de “Velho Gagá” – 1ª página.

Autor: Altamiro Aquino Carrilho

Arranjo de Pixinguinha

1ª Cópia
Canta: Almirante
Jackson e Almirante
arr. Pixinguinha
Carnaval 11304
Velho Gagá
marcha
Altamiro Carrilho

Sax
Guitarra
Piano

arr: Pixinguinha
OKTIN 1914

Anexo n.20 – Partitura de “Nervos de aço” – 1ª página
Autor: Lupicínio Rodrigues
Arranjo de Radamés Gnattali

D-1826 Nervos de aço D 1826

13 partes
16 páginas

PROPRIEDADE DA RÁDIO NACIONAL RIO

03300 P1/4

Anexo n.21 – Partitura de “Tenebroso” – 1ª página
Autor: Ernesto Júlio de Nazareth
Arranjo de Radamés Gnattali

The image shows a handwritten musical score on aged, stained paper. The title "Tenebroso" is written at the top. The score consists of multiple staves of music, with various notes, rests, and markings. There are handwritten annotations, including "delicato" and "D 805 19". A circular stamp is visible in the middle of the page. The bottom right corner has the handwritten number "01843 2/13".

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)