



Universidade  
de Aveiro  
Ano 2021

**Cláudio César** “Canção da nossa estrada”: composição e  
**Lima Ribeiro** performance para Guitarra jazz e Orquestra  
Sinfónica, Orquestra Jazz e Ensemble Vocal



**Universidade  
de Aveiro  
Ano 2021**

**Cláudio  
Lima Ribeiro**

**César “Canção da nossa estrada”: composição e  
performance para Guitarra jazz e Orquestra  
Sinfónica, Orquestra Jazz e Ensemble Vocal**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica de Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação de Carlos Alberto Possidónio da Silva Azevedo, Professor adjunto e coordenador do curso de composição da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.

**o júri**

Presidente

**Prof. Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana**

professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal

**Prof. Doutor José Paulo Vaz de carvalho**

professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

**Prof. Doutor Ricardo Nuno Futre Pinheiro**

professor adjunto da Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa

Vogal - Orientador

**Prof. Doutora Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro**

professor auxiliar da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Agradeço e dedico este trabalho à minha esposa Lilian Raquel pelo grande incentivo à entrada para o universo acadêmico, além do incansável apoio em todos os momentos; aos meus amados pais, pela importantíssima parcela de responsabilidade no meu crescimento; aos meus filhos e filha, pelo constante aprendizado que tenho convosco no dia a dia; aos meus queridos professores que de alguma forma passaram pelo meu caminho de eterno aprendiz; por fim aos meus colegas e amigos músicos, com os quais partilhei os melhores momentos na minha vida musical, numa troca contínua de saberes. Agradeço também à professora Helena Caspurro pelo empenho e carinho nas orientações desta dissertação, ao professor e amigo Carlos Azevedo, incansável nas orientações durante o processo de criação das peças assentes neste trabalho.

**palavras-chave**

Performance; Guitarra Jazz; Orquestra Sinfónica, Orquestra Jazz; Ensemble Vocal; Jazz; Composição;

**resumo**

Não obstante a vasta produção de obras musicais para guitarra jazz e orquestra, a grande maioria constitui-se em adaptações de composições populares para orquestra, nas quais a guitarra jazz tem o papel de solista, existindo uma grande lacuna, no que se refere a utilização da guitarra jazz em outros contextos de música orquestral. Raramente, para não dizer nunca, para grupos corais, nomeadamente no papel que neste trabalho se intentou privilegiar: a guitarra jazz como instrumento solista – e não como instrumento de acompanhamento. Este trabalho, sendo de natureza artística, tem como objetivo principal a criação, composição e interpretação, pelo autor, de obras originais para guitarra jazz para três tipos de formações instrumentais e corais existentes no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro: Orquestra Sinfónica, Orquestra Jazz e *Ensemble Vocal*. Associado a este desejo estão ainda os seguintes propósitos: desenvolver e expandir o repertório jazzístico deste instrumento para géneros ou formações instrumentais menos utilizados pelos compositores, e, desta forma, explorar e partilhar outras possibilidades tímbricas, texturais e expressivas, inclusive no plano da interpretação e improvisação solística; analisar musicalmente as obras propostas e criadas, tendo em vista o desenvolvimento e discussão crítica, bem como, o aperfeiçoamento do próprio processo criativo, improvisativo e performativo. ” Canção da Nossa Estrada”, composto para *Ensemble Vocal*, constitui o trabalho que mais parece representar a inovação ou originalidade pretendida, tendo sido escolhido, por essa razão, para intitular também este documento.

**keywords**

Performance; Jazz guitar; Symphonic Orchestra, Jazz Orchestra; Vocal Ensemble; Jazz; Composition;

**abstract**

Despite of the vast production of musical works for jazz guitar and orchestra, the vast majority consists of adaptations of popular compositions for orchestra, in which the jazz guitar plays the role of soloist, with a large gap in terms of use of the jazz guitar in other contexts of orchestral music. Rarely, if not never, for choral groups, namely in the role that this work was intended to privilege: the jazz guitar as a solo instrument – and not as an accompaniment instrument. This work, being artistic in nature, has as its main objective the creation, composition and interpretation, by the author, of original compositions for jazz guitar for three types of instrumental and choral formations existing in Department of Communication and Art at the University of Aveiro: Symphonic Orchestra, Jazz Orchestra and Ensemble Vocal. Associated with this desire are the following purposes: to develop and expand the jazz repertoire of this instrument to genres or instrumental formations less used by composers, and, in this way, to explore and share other timbral, textural and expressive possibilities, including in terms of interpretation and solo improvisation; musically analyze the proposed and created works, with a view to the development and critical discussion, as well as the improvement of the creative, improvisational and performative process itself. Being the composition involving Ensemble Vocal, perhaps the most experimental procedure, since I haven't found something like that in my researches.

## Índice

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>2</b>
<b>A GUITARRA JAZZ</b> .....	<b>8</b>
<b>1 - JAZZ, UM UNIVERSO EM CONSTANTE MOVIMENTO E DEVIR</b> .....	<b>9</b>
1.1 - ISSO É JAZZ? .....	9
1.2 - A GUITARRA DESAFIANDO NOVOS ESPAÇOS .....	12
<b>2 - METODOLOGIA: SOBRE AS COMPOSIÇÕES - ELABORAÇÃO</b> .....	<b>16</b>
2.1 - RECURSOS TÉCNICOS – EQUIPAMENTOS .....	17
2.2 - TÉCNICA DA MÃO DIREITA.....	18
2.3 - SOBRE “345” .....	20
2.3a - <i>Conceito</i> .....	20
2.3b - <i>Logística</i> .....	21
2.4 - SOBRE “JAZZ AVERIUS” .....	22
2.4a - <i>Conceito</i> .....	24
2.4b - <i>Ensaios</i> .....	24
2.4c - <i>Logística</i> .....	25
2.5 - SOBRE “CANÇÃO DA NOSSA ESTRADA” .....	25
2.5a - <i>Conceito</i> .....	26
2.5b - <i>Ensaios</i> .....	27
2.5c - <i>Logística</i> .....	28
2.6 - ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A ELABORAÇÃO MUSICAL.....	29
2.7 - 345 – CONSIDERAÇÕES MUSICAIS .....	29
2.7.1 - <i>Macroestrutura</i> .....	29
2.7.2 - <i>Laboratório musical - Comentários a respeito de alguns seguimentos</i> .....	30
2.7.2a - <i>Primeiro Movimento</i> .....	30
2.7.2b - <i>Segundo Movimento</i> .....	39
2.7.2c <i>Terceiro Movimento</i> .....	44
2.7.2d - <i>Quarto Movimento</i> .....	49
2.7.2e - <i>Quinto Movimento</i> .....	52
2.8 - JAZZ AVERIUS - CONSIDERAÇÕES MUSICAIS .....	55
2.8.1 - <i>Macro estrutura</i> .....	55
2.8.2- <i>Laboratório musical - Comentários a respeito de alguns seguimentos</i> .....	55
2.8.2a - <i>Introdução</i> .....	55
2.8.2b - <i>Parte A</i> .....	56
2.8.2c - <i>Parte B</i> .....	58
2.8.2d - <i>Parte C</i> .....	60
2.8.2e - <i>Improvisação e reexposição</i> .....	61
2.9 - CANÇÃO DA NOSSA ESTRADA .....	62
2.9.1 - <i>Macroestrutura</i> .....	62
2.9.2 - <i>Laboratório musical – Comentários a respeito de alguns seguimentos</i> .....	63
2.9.2a - <i>Introdução</i> .....	63
2.9.2b - <i>Parte A 1</i> .....	66
2.9.2c - <i>Parte A2</i> .....	69
2.9.2d - <i>Parte B1 e B2</i> .....	71
2.9.2d - <i>Parte C - Interlúdio</i> .....	73
2.9.2e - <i>Improvisação</i> .....	77
2.9.2f - <i>Reexposição</i> .....	78

2.9.2g - Codeta - Final.....	79
<b>3 - SOBRE TODAS AS COISAS - CONCLUSÃO.....</b>	<b>80</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>87</b>
<b>LINKS DOS MATERIAIS AUDIOVISUAIS .....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXOS (PARTITURAS) .....</b>	<b>90</b>
345 .....	91
JAZZ AVERIUS .....	171
CANÇÃO DA NOSSA ESTRADA .....	201



## Introdução

Este trabalho constitui a súmula de um percurso musical e curricular que germinou na minha infância, quando nas férias de verão, costumava passar algum tempo com a minha madrinha numa cidadezinha chamada, Rio Tinto, localizada no interior da Paraíba, Estado do Nordeste do Brasil. Tinha como cicerone, meu primo adolescente, músico pertencente a um grupo musical dedicado à “música de baile” que me levava às suas atuações nas festas populares e que também me ensinou os primeiros acordes no violão. Minha primeira tentativa de aprendizado no meio musical formal, foi de certa forma, decepcionante, pois para ter aulas de violão ou guitarra no Conservatório, teria que, nos primeiros dois anos, frequentar as aulas de formação musical para poder ter aulas práticas no instrumento, requisito este que me fez abandonar o curso após seis meses de aulas... pouco estimulantes. Desse modo a minha trajetória no aprendizado passou pelo caminho mais solitário, entre audições de discos e partilhas informais com alguns amigos músicos, além da experimentação prática com os grupos e artistas que ao longo dos anos tive o privilégio de interagir. Já em Portugal e depois de alguns anos, minha companheira de vida e música resolve ingressar no curso de Educação Musical da Escola Superior de Educação do Porto e um ano depois, me “puxa” para o mesmo curso. Posso dizer, utilizando o velho clichê que, “uma nova luz brilhou no meu horizonte”, abrindo novas perspectivas e novas ambições que culmina, por ora, na Universidade de Aveiro com este projeto musical e artístico desenvolvido no âmbito do Mestrado em Música, no ramo da Performance em Jazz, na especialidade de Guitarra Jazz, naquela instituição.

Com a minha produção crescente de composições musicais, inevitavelmente surge o desafio e o desejo de ampliar a área de atuação estilística que por muito tempo circulou entre o formato canção na parte vocal e o formato *Jazz Standard*, no formato instrumental. Com algum aprendizado formal adquirido, tanto o recurso técnico como o setor criativo foi ficando diversificado entre arranjos e outras composições por caminhos ainda não explorados, como o erudito. As composições passaram a estar presente e terem início na pauta da partitura ao

invés do programa de áudio no computador. O ato de compor passou a ter a mesma importância que o ato de tocar e improvisar. Nada mais coerente para o meu momento que juntar num só projeto, de uma forma mais desafiadora no que se refere à composição e improvisação e, mesmo porque, não sendo um Mestrado em Composição e sim um Mestrado em Performance na vertente de Jazz, deixa implícito que o improvisado é uma composição em tempo real, da mesma forma, alguém já disse que compor é uma improvisação desacelerada.

O presente texto, constituindo um Documento de Apoio à Performance (DAP), apresenta em formato descritivo e crítico, bem como em partitura, o trabalho musical e artístico concebido, desenvolvido, apresentado e gravado em formato audiovisual. Por esta última razão, contempla os registos efetuados com as formações instrumentais para que foi destinado: Orquestra Sinfónica da Universidade de Aveiro, nomeadamente no Pavilhão Desportivo da Universidade, no dia 18 de Junho; Orquestra de Jazz da Universidade de Aveiro, ocorrido no Auditório do Departamento de Comunicação e Arte, no dia 22 de Junho; Ensemble Septeto Vocal, com apresentação no Auditório da Reitoria da Universidade de Aveiro, no dia 15 de Julho; Os registos das respetivas apresentações podem ser acedidos via links dispostos no final da dissertação, com título próprio no índice.

Dadas as intenções referidas, privilegiaram-se os processos e vivências criativas e performativas, bem como o que isto significou enquanto motor de exploração, comunicação, crescimento e partilha musical entre vários músicos da comunidade do DeCA, UA, bem como da ESMAE, IPP, nomeadamente o professor Carlos Azevedo, cujo papel de coorientador neste DAP, é imperioso destacar.

Como a minha formação cultural é obtida através do universo da cultura ocidental, as vertentes musicais estabelecidas na música “erudita”, no jazz e na música popular aparecem claramente em primeiro plano. Logicamente eu colocaria a maior parte da minha influência musical brasileira sob as diversas ramificações ou orientações da música Jazz e da música popular. No entanto, é preciso ter em conta o que temos à nossa disposição para eventualmente utilizar em nosso favor. A Universidade de Aveiro através do seu curso de música tem vindo a dar resposta naquelas duas primeiras direções, ainda que com uma

história mais recente no que toca ao jazz. A escolha dos agrupamentos instrumentais, para os quais as peças foram criadas e compostas, teve em consideração a realidade e vivência daquela instituição, concretamente do DeCA e sua comunidade musical.

Uma das razões pela escolha de tal temática deve-se à necessidade de estender a utilização da guitarra jazz em terrenos pouco ou nada explorados, principalmente nas formações sinfónicas e nas formações coralísticas. Dessa forma, parecia-me pertinente explorar e estimular caminhos pouco ou nada percorridos no que se reporta ao universo das criações para a guitarra jazz. No que diz respeito às formações em contexto das orquestras de jazz, a guitarra jazz, grosso modo, integra a maioria desses *ensembles*, ainda que com uma produção não muito relevante como solista. A guitarra, ao meu ver, a seguir ao piano, talvez seja o instrumento mais versátil que temos no mundo ocidental. Sua ampla extensão sonora, sua polifonia, suas funcionalidades, facilidade de transporte e por fim, suas possibilidades de amplitude tímbrica conjugadas com uma infinidade de recursos de processamento de efeitos, transformam-na numa fonte quase inesgotável de comunicação, criação e realização artística para praticamente todos os géneros musicais. Porque, então, não alargar esses recursos e explorar novas estradas?

É um facto que o mundo contemporâneo se caracteriza pela circunstância de globalização, por todos conhecida, que se reporta ao conhecimento, interação social e cultura. Assim se assiste, por exemplo, a trocas de ideias, artefactos, modos de estar e viver, antes dificilmente conseguidas num ápice ou à distância de um mero clique. E, do mesmo modo que se vai buscar inspiração numa terra remota para se construir um móvel para uma sala em Nova York, também na criação e produção musical se caminha, cada vez mais, em busca de encontros, cruzamentos e diálogos de âmbito multicultural e global. Os exemplos, repletos de desenhos e configurações, são fecundos: no fado, no rock, na bossa nova, na música popular, na world music, na música dita “erudita”, ... Enfim, no jazz, como não podia deixar de ser.

Ora, numa época em que tudo é velozmente transmitido de um extremo ao outro do globo, é difícil não olhar para a facilidade dos meios de comunicação e conhecimento disponíveis, sem deixar de usá-los em prol da imaginação, criatividade e conhecimento dos músicos e intérpretes. Enfim, em prol da própria música enquanto arte. A guitarra, seu desenvolvimento enquanto instrumento ou ferramenta de cultura – sob o ponto de vista musical, performativo, técnico, tecnológico, idiossincrático, etc. – não apenas faz parte, já, desse mundo cruzado, como, por essas circunstâncias, continua em incessante movimento e devir.

Uma segunda questão, que de certa forma está implícita no meu envolvimento acadêmico, relaciona-se com a minha evolução como músico, quer como instrumentista, quer como criador, nomeadamente na área da composição e da orquestração. Estes últimos aspetos, de um valor inegável, paralelamente à improvisação, para a consolidação de um músico de jazz, como é o meu caso. Desde o ponto de partida deste DAP à sua apresentação final, que trilhei um caminho de progressos em todas estas áreas práticas, depositando muita dedicação em todos os momentos, com um resultado que considero bastante satisfatório. Aqui, especificamente, numa autoavaliação sobre mim como músico, entre o antes e o depois. Não necessariamente uma avaliação sobre o produto final apresentado, pois esse é um julgamento que não me cabe, mas sobre o que realmente constituiu a minha trajetória na direção de um crescimento e consolidação. Como músico, como guitarrista, como pessoa.

Face às circunstâncias atrás enunciadas, nomeadamente a relativa escassez de música criada e escrita para guitarra jazz no contexto de formações instrumentais diferenciadas, como as que se escolheram para o presente projeto, a última questão deste DAP prende-se, por conseguinte, com a intenção de obter algum acréscimo de repertório para o instrumento em estudo. Uma intenção que visa concretizar-se em acréscimo cultural, tanto para os cursos de música da Universidade de Aveiro, como para o meio académico nacional, global, conservatórios, academias de música ou outros territórios ou palcos artísticos. A ressaltar, não deixo de frisar, que, um dos critérios que concorreu para a escolha das formações instrumentais trabalhadas e apresentadas foi o facto desses

mesmos ensembles integrarem as estruturas curriculares dos cursos de Licenciatura em Música da Universidade de Aveiro.

Neste documento não se considerou oportuno discutir sobre definições de jazz ou de música “erudita”, ou mesmo apresentar alguma narrativa de natureza histórica ou musicológica sobre a fusão entre os dois caminhos musicais no passado ou no presente. Do mesmo modo, não pretendo referenciar ou expandir sobre uma terceira corrente, nomeadamente entre o jazz e a música “erudita”, como já foi referido pelo compositor, Gunter Shuller (1925 - 2015), nem mesmo refletir sobre os domínios da música, entre onde começa a música jazz ou a música “erudita”, aspetos já devidamente estudados, mesmo que ainda não tenham alcançado uma definição consensual.

São assim objetivos deste projeto, como atrás referido: desenvolver novas ou existentes ideias em áreas de atuação criativa e performática da guitarra jazz que se consideram que estão menos exploradas ou representadas musicalmente, principalmente na área das orquestras sinfónicas, e dos *ensembles* corais. Também falar sobre questões que fazem parte da composição, sejam elas de natureza hermenêutica ou analítica, bem como de técnicas mais específicas do instrumento, no caso, a guitarra jazz e ideias utilizadas para a improvisação nas peças.

Como se caracteriza e define a guitarra que melhor representa o universo da cultura jazzística, qual a correta denominação, etc. constituem elementos de discussão numa das secções do texto apresentado, justificando também, de forma provavelmente subjetiva, mas não menos pragmática, a escolha da designação que apresento em todo o documento: *guitarra jazz*.

O primeiro capítulo deste documento, “Jazz, um universo em constante movimento e devir”, foi dividido em duas partes. A primeira expõe algumas ideias sobre o enquadramento do trabalho desenvolvido no contexto das questões que se prendem com o jazz enquanto gênero musical e com a guitarra em linguagem jazzística. Ainda, porque considero essas composições como sendo peças intrinsecamente jazzísticas, apesar de duas das composições elaboradas para formações estarem enraizadas na música dita “erudita”. A segunda parte relata a

guitarra como instrumento desafiador de novos espaços, onde também cito alguns exemplos de compositores que utilizaram ou utilizam a guitarra em contextos, de certa forma, análogos aos deste documento.

O segundo capítulo aborda as questões da metodologia utilizada, como as questões conceituais, que, na minha ótica, se associam a considerações acerca da elaboração musical das peças, tanto no plano hermenêutico, como no plano da análise musical formal. Também aborda o processo criativo desenvolvido desde o início da construção compositiva das diferentes peças, até à sua apresentação final. Demonstra além disso, algumas observações sobre os caminhos trilhados no seguimento dos improvisos realizados e explorados, bem como, informações no âmbito da tecnologia utilizada no processamento de sinal da guitarra durante as apresentações e ensaios.

O terceiro capítulo conta com as considerações finais com uma visão crítica sobre todo o processo acadêmico trilhado no curso de Mestrado até à apresentação das obras, sua compilação e apresentação neste documento, bem como a descrição dos objetivos artísticos definidos antes e durante esse percurso, incluindo os que passaram a ser considerados a partir dos resultados entretanto obtidos.

Por fim, foi elaborada uma secção destinada a bibliografia, seguida de um conjunto de três anexos onde podem ser consultadas as pautas das três peças, na forma de partitura de maestro.

Resta reforçar, em jeito explicativo, o título escolhido, nomeadamente “Canção da Nossa Estrada”, que, como referi, apelida também o tema que considero, não sem algum resguardo, mais inédito. Por isto, e ainda pelo facto de ter exigido, sob o ponto de vista criativo, performativo e até ao encontro do resultado final, uma abordagem e procedimento mais dialogado, participativo e exigente, quis associar ao projeto desenvolvido, seu caminhar por universos em perpétuo movimento, o sentido metafórico daquele título e tema.

## A Guitarra Jazz

Quando se ouve a palavra "jazz", é quase natural pensar em instrumentos como saxofone, trompete, clarinete ou contrabaixo. Como acontece com qualquer forma de música sofisticada, o jazz nunca se limitou a apenas estes instrumentos. Em muitos casos, é a interação entre os músicos do *ensemble*, além das ideias originais e técnicas do solista, que produzem uma ampla gama de estilos e estados de espírito refletidos no repertório de jazz. A guitarra, em particular, é um exemplo interessante devido à sua capacidade de apresentar-se tanto como acompanhante quanto como instrumento solo (Crawford, 2002). Como é que se define o conceito de guitarra jazz? Seria pelo tipo de guitarra mais tradicionalmente relacionada ao jazz como as guitarras chamadas de *Archtop guitar* (Guitarra elétrica de corpo oco e de tampo arqueado como os cordofones utilizados nas orquestras)? Ou seria pelo gênero musical, no caso o jazz, expressado por alguém com qualquer tipo de guitarra? Não se define. Existem guitarristas diretamente associados ao jazz, que empregam diversos tipos de guitarras, da mesma forma, também é fácil encontrar guitarras que estão conectadas ao jazz em gêneros dissociados deste. Realmente são questões difíceis de serem colocadas, pois quando se trata de dar uma definição fechada seja do que for, é necessário um consenso crítico entre os muitos fatores envolvidos. Um ponto predominante na escolha dos variados tipos de guitarra elétrica, é que quem dentro da linguagem jazzística utiliza na execução dos temas ou improvisos, principalmente o timbre "limpo", ou seja, sem o desempenho com o timbre "distorcido", valendo-se apenas do som puro da guitarra, tem a predileção por uma guitarra *archtop* ou semiacústica. Enquanto no contrário, optam por uma guitarra de corpo sólido.

A escolha da nomenclatura, "Guitarra Jazz", que neste trabalho é exercida, deve-se exclusivamente ao nome do curso em questão: Performance em Jazz na especialidade de Guitarra Jazz. Preferiria talvez nomear como guitarra em linguagem jazzística, por considerar que eventualmente essa questão não deveria estar encerrada. Porém essa também é uma categorização um tanto complexa, já em outro sentido, pois da mesma forma que é um trabalho árduo definir o jazz,

igualmente será determinar o que será uma linguagem jazzística, além de ser um pouco extensa para estar sempre a referenciá-la. Relacionar o trabalho a, simplesmente, guitarra elétrica, seria abrir as portas a um universo quase inesgotável de recursos a serem investigados, dentre todos os estilos musicais onde a guitarra trafega, até mesmo dentre todas as variedades do próprio instrumento, no que diz respeito à sua construção. O termo “Guitarra Jazz”, mesmo que não entremos em maiores didatismos ou maiores explicações, indubitavelmente no próprio pensamento de quem lê essa definição, já seleciona e ao mesmo tempo exclui determinados símbolos que estão ou não estão implícitos no próprio termo. Mesmo que seja algum preconceito, não necessariamente seria um preconceito no sentido pejorativo, mas apenas uma visão automaticamente mais seletiva. Como foi dito anteriormente, não me considero um guitarrista de jazz, no meu modo de pensar, apenas por não ser esse o gênero principal ao qual estou mais envolvido. E da mesma opinião, um guitarrista de fado só o é se for por meio deste, a sua principal fonte de expressão artística musical.

## 1 - Jazz, um universo em constante movimento e devir

### 1.1 - Isso é Jazz?

Músicos e editores musicais apontam rotineiramente a improvisação e capacidade de “swingar” como características do jazz. O intercâmbio dos termos, 'jazz' e "improvisação" é comum no mundo da música. Uma breve leitura do registo e resenhas de concertos ou comentários entre músicos também revela que a dimensão da qualidade e sensação de swing é frequentemente o tópico de discussão entre os ouvintes, descrevendo uma performance de jazz. Este é, aliás, um tópico popular entre os professores e alunos que estão envolvidos no ensino e aprendizagem do jazz. É amplamente assumido, portanto, que há algum acordo geral sobre o significado e a utilidade desses termos (Gridley, Maxham, Hoff, 1989).



Uma das principais razões da discussão sobre os conceitos do jazz, deve-se ao cuidado dos autores em desejar manter a excelência artística do jazz e, deste modo, evidenciar a intenção de defendê-lo do comercialismo banal, colocando em lados opostos várias correntes críticas sobre o que poderia ser considerado jazz. Se é provável que no início da sua história, o jazz fundia-se constantemente com a música popular, no decurso da sua constante transformação, nomeadamente com o aparecimento do Bebop, passa a haver alguma necessidade de conceber enquadramentos para melhor definir os seus âmbitos e limites. É um facto que, paralelamente ao seu contínuo movimento de mudança e aculturação, se assiste à proliferação das muitas definições de jazz, suas subdivisões e atributos, o que contribuiu para a intensificação de debates, sobretudo porque o fenómeno da música popular também se adensa e numa direção por muitos identificada, criticamente, de certo simplismo. O grande desafio é, pois, conseguir definir um género no qual a sua essência é a experimentação e o sucessivo absorvimento de mediações externas que torna complexa essa delimitação (Dinis, 2019, p.322).

No contexto do presente documento, parece-me importante falar sobretudo e genericamente sobre o que constitui, hoje, o fenómeno do jazz enquanto espaço de, digamos, metamorfoses. Isto é tal como assistimos no dia-a-dia: abrangendo estilos, linguagens, culturas, instrumentos e formatos instrumentais diversos. Casos, como, em Portugal, Mário Laginha, que, em piano e como solista, compôs obras para orquestra sinfónica, integrando repertório e intérpretes do universo “erudito”; internacionalmente, nomes de pianistas como Brad Mehldau, Herbie Hancock Uri Caine, Hermeto Pascoal, multi-instrumentista; Rabih Abou-Khalil, oud; Tom Jobim, como compositor e intérprete tem grande parte do seu repertório presente na “bíblia” do jazz, o Real Book. Todos poderiam ser apontados como exemplos do que é criar, hoje, no jazz, fazendo alargar a sua identidade ou conceito, até mesmo para lugares dificilmente delimitados por um nome ou entidade objetiva. Como, aliás, praticamente toda a música que se faz atualmente, como o rock, a world music, a própria música dita “erudita”. Dentro do rock temos um grande exemplo de um concerto memorável do grupo Deep Purple com a Royal Philharmonic Orchestra em 1969; ou mesmo o rock progressivo do teclista

Rick Wakeman, com o seu disco “Journey to the Centre of the Earth”, editado em 1974. Digamos que a música do nosso tempo, enquanto matéria de tratamento criativo, parece ser um livro ou campo aberto às mais arriscadas colaborações, cruzamentos e metamorfoses estilísticas, caracterizando-se, por vezes, pela indefinição ou consenso quanto à maneira como pode ser catalogada. Esta mundividência, que caracteriza como disse, o rock, outros estilos e culturas (veja-se o caso dos projetos de Fado, ou da música indiana, libanesa, etc..), coloca os instrumentistas, como o meu caso, numa atitude de procura de desafios, explicando projetos surgidos no contexto da guitarra e do jazz, como os que exponho. É, pois, nesses contextos, que podem ser enquadrados os exemplos e histórias de guitarristas que aqui são referidos.

Outro fator preponderante para a opção por este trabalho, e, que, por isso vale a pena ressaltar, é o meu grande interesse pelo improviso, pelo desafio inerente a este recurso. Pelo enorme aprendizado que se obtém com a sua exploração, seja a nível técnico, seja pelo conhecimento do instrumento e de toda a teoria que está por trás das combinações dos acordes, ou seja, pela evolução da comunicação no que se quer transmitir simbolicamente em cada improviso. Já sabemos que a improvisação na música não é exclusiva do jazz, na verdade tem uma profunda representatividade a todos os níveis durante a história das tradições musicais, e não apenas no ocidente (Marino, 2019). Evidentemente, na recente história da música nenhum outro estilo musical explorou tão exaustivamente tudo o que compreendemos como improvisação na música, como o jazz. De tal modo que deixa implícita esta constatação: jazz é música com improviso, seja a música livremente improvisada ou em estruturas formais, sob as quais sempre haverá espaço para alguma improvisação.

Como guitarrista que sempre navegou por águas profundas, entre “oceanos, rios e lagos”, também não me sinto à vontade para ser catalogado como um guitarrista de jazz. Mesmo porque, sendo natural do Brasil é muito raro encontrar um músico brasileiro que toque exclusivamente o jazz produzido nos Estados Unidos, tal a diversidade cultural deste país continental e a sua pluralidade musical. Igualmente interessa refletir sobre toda a mistura musical do Brasil, que assimila e

transforma o que é absorvido num novo produto, como por exemplo a Bossa Nova, que é um somatório de absorções, como o samba, o jazz, e o Impressionismo de Debussy (Naves, 2004). Estaria mais à vontade sendo relacionado com uma definição proferida por Bezerra (2001, p. 9) sobre uma forma de descortinar o jazz brasileiro como uma “música improvisada segundo uma sintaxe jazzista, entretanto com inflexão e ritmos brasileiros”. Talvez, e aqui ainda entra o “talvez”, seja essa a música que produzo.

Quão extensa deve ser a improvisação para qualificar uma performance como jazz? Qual quantidade mínima de improvisação deve ser necessária em uma apresentação antes de podermos chamá-la de "jazz" (Marino, 2019)? Partindo desse compromisso com a improvisação, resolvo compor peças que também poderiam enquadrar-se em outros estilos musicais. Mas talvez a amplitude do universo do que hoje em dia chamamos de jazz, torne esse enquadramento que proponho mais adequado. Nas três peças do programa que apresento, as parcelas de improvisação fazem parte de estruturas completas das mesmas e não apenas em pequenas quantidades de compassos isolados. Sendo assim e além de tudo, arrisco-me a catalogá-las como, no primeiro caso, peça de Jazz Sinfônico, peça de Jazz e Orquestra jazz (*Big Band*) e peça de Jazz Coral. Isto, caso seja necessário deixar fechada uma caracterização de gênero musical de forma a que essas três peças adquiram um maior significado ou relevância.

## 1.2 - A guitarra desafiando novos espaços

A partir do final da década de trinta do século passado, a guitarra elétrica, que é desenvolvida com o intuito de aumentar a capacidade de projeção sonora das guitarras acústicas e das guitarras havaianas, está estabelecida nas práticas da indústria, no que diz respeito à música popular, e da mesma forma, presente na indústria de instrumentos musicais. É referenciado como um marco histórico, no que tange a eletrificação e a sua utilização prática satisfatória, as gravações do guitarrista Charlie Christian com a orquestra de Benny Goodman, datada de 1939

(Rocha, 2011). Enquanto em seus primeiros dias, a guitarra de jazz era considerada um instrumento de ritmo ao lado do banjo de orquestras *Dixieland*. Charlie Christian e sua Gibson ES-150 mudaram isso e elevaram a guitarra ao status de instrumento principal ao lado do saxofone e do trompete (All About Jazz, Net).

Durante a fase mais contemporânea da música ocidental e com a sua popularização, muita coisa já se compôs em torno desse instrumento. Com o passar dos anos a guitarra elétrica fica com a sua imagem muito mais vincada na música rock e no pop, que na música jazz. Quando pensamos numa guitarra, para a maioria das pessoas, a imagem refletida é provavelmente a de um guitarrista de rock, pois o rock trouxe consigo, além de uma nova cultura, entre novos hábitos e atitudes, um grande mercado vincado na indústria musical. A guitarra elétrica ligada ao rock torna-se num símbolo de toda essa efervescência cultural, devendo-se este facto, logicamente à massificação da cultura rock (Rocha,2011). Pelo contrário, o guitarrista de jazz está de certa forma mais ligado a uma certa intelectualidade ou a uma música elitista, no sentido de que geralmente, a apreciação dessa música é mais difícil e requer algum esforço para a sua compreensão.

Nesse curto percurso da guitarra elétrica, podemos citar uma quantidade infindável de guitarristas que marcaram e transformaram a história da guitarra elétrica, mas vamos referenciar apenas alguns que estão associados às formações que fazem parte do conceito deste programa, apesar de não ser diretamente influenciado por nenhuma deles, talvez o guitarrista, Wes Montgomery, de uma forma indireta, através do seu legado de seguidores mais contemporâneos.

**Wes Montgomery** – Orquestra de Cordas e Big Band.

1923 – 1968. Guitarrista de jazz americano que foi provavelmente o improvisador mais influente em seu instrumento no pós-guerra. Montgomery improvisava com uma imaginação harmônica do Bebop. Em vez de usar uma palheta ou dedos, ele tocou guitarra com a parte macia do polegar, resultando em um ataque suave especialmente apropriado para suas linhas líricas. Inicia em 1964 uma série de gravações com orquestra de cordas e acompanhamentos de *big band* (Bouer, 2021).

### **Frank Zappa (1940 – 1993) – Sinfónica**

Compositor e guitarrista norte americano. Autodidata e provocador, compositor orquestral contemporâneo enraizado na vanguarda do século 20. Ao longo da década de 1970, editou álbuns instrumentais que apresentavam música orquestral, jazz, improvisações e por fim, sintetizadores e sequenciadores. Desde o seu primeiro álbum com orquestra, Lumpy Gravy de 1967, Zappa edita mais dois álbuns com essa formação. O seu quarto álbum com orquestra, London Syphony Orchestra, Vol. I e Vol. II, editado em 1983 e 1987, respetivamente, a partir de sessões com a London Symphony Orchestra, será dos mais referenciados no que diz respeito a sua veia orquestral (Murray, 2020).

### **Mahavishnu Orchestra – John McLaughlin**

A Mahavishnu Orchestra, formada em 1971, foi indiscutivelmente o mais influente e certamente um dos melhores grupos do gênero de *jazz fusion* de todos os tempos. Ao formar a Mahavishnu Orchestra, John McLaughlin reúne uma combinação sem precedentes de elementos - do jazz e blues, do rock e da música oriental (particularmente indiana) que define o padrão para bandas de fusão para anos seguintes. O grupo atinge um rápido sucesso com sua junção de sons orientais e ocidentais chamando a atenção dos especialistas do jazz e do rock. Seu disco, *Apocalypse*, de 1974 com a Orquestra Sinfônica de Londres, talvez tenha seja o que mais corresponde aos critérios estabelecidos no contexto deste trabalho (Encyclopedia.com, 2021).

### **Terje Rypdal – Sinfônica**

O guitarrista e compositor norueguês, Oslo, 1947. Rypdal começa a estudar piano aos cinco anos e a tocar trompete três anos depois. Aos doze anos, ele inicia o aprendizado da guitarra de forma autônoma. Com influências ecléticas: ele se sente atraído pela música de Ligeti e Penderecki, bem como de Coltrane e Miles Davis. Ele relembra em entrevista ao Notes on the Road: "Ouvi a música de Ligeti e decidi então tentar ganhar a vida como compositor e guitarrista." No entanto, tendo estudado composição com Finn Mortensen, é também um compositor prolífico, que inclui seis sinfonias, música coral e de câmara e peças para grupos mistos de instrumentistas clássicos e improvisadores (ECM Records Home Page).

### **Gavin Bryars** (contrabaixista) – Sinfônica e Câmara

Este compositor está aqui presente pelo facto de utilizar na maioria das suas composições eruditas, a guitarra elétrica. Yorkshire, 1943, baixista de jazz e compositor. Nos anos 60, trabalha por um período nos Estados Unidos com John Cage. De 1969 a 1978, ele leciona em departamentos de Belas Artes em Portsmouth e Leicester, e é peça fundamental na criação da lendária *Portsmouth Sinfonia*. Ele compõe abundantemente para teatro e dança, bem como para salas de concerto, e escreve cinco óperas completas. Entre as outras obras de Gavin Bryars estão quatro quartetos de cordas e uma grande quantidade de música de câmara, grande parte para seu próprio conjunto. Entre suas composições, sob as quais a guitarra elétrica está inserida, estão “Lauda Rubata a Tre”, “Lauda 39”, “Lauda 40”, “Lauda 41”, “After The Requiem” entre outras (Bryars Home Page, 2021).

### **John Scofield** (1951)

O disco “Blood On The Floor”, inspirado na pintura homônima de Francis Bacon, composto por Mark Anthony Turnage, (1960), com a ajuda de Scofield e do baterista Peter Erskine, o resultado do disco talvez seja uma das melhores combinações entre o jazz e a sonoridade orquestral contemporânea (Service, 2014).

## 2 - Metodologia: sobre as composições - Elaboração

Todas as composições foram pensadas sem um modelo ou ideia pré-concebida sob o ponto de vista da criação e composição, apesar da peça para Orquestra Sinfónica apresentada e gravada ter sido moldada, de certo modo, na forma sonata, optou-se por privilegiar a construção de estruturas frásicas e temáticas com base no desenvolvimento de ideias ao longo da peça, isto é, não foi pensada como Movimentos ou partes isoladas.

A peça sinfônica teve a direção de Juliana Sousa e constituída pelos alunos de Licenciatura e Mestrado em Música no ramo da Performance. A peça da Orquestra de Jazz, contou com a direção do Professor João Martins, responsável pela disciplina sob a qual a orquestra está inserida e que leva o nome da mesma. Alicerçada pelos seus alunos que também fazem parte da Licenciatura em Música, porém provenientes de alguns ramos diferentes, teve a sua apresentação no dia 22 de Junho, no Auditório do Departamento de Comunicação e Arte. A terceira peça, relativa ao ensemble vocal, composto por um septeto, teve a direção de Miguel Vasconcelos e a sua arregimentação organizada pelo Professor Vasco Negreiros tendo na sua formação alunos dos cursos de Licenciatura em Música e de Mestrado da UA, vindos de diversos ramos destes cursos. A atuação que serviu para registo ocorreu no dia 15 de Julho, no Auditório da Reitoria da UA.

As peças foram compostas uma após a outra, em ordem cronológica: sinfónica, *big band* e coro. O processo de criação foi relativamente rápido, iniciando-se no início de novembro de 2020 e finalizado em meados de janeiro, entre dias intercalados, pausas de férias e dias com menos disposição. A parcela de tempo mais prolongada deveu-se ao estudo e ensaios das peças, especificamente na guitarra, antes dos ensaios com as respetivas formações.

A primeira peça, a “345” foi inicialmente composta através do programa de notação musical, “Muscore”, concluída com a utilização do programa de notação, “Sibelius”, assim como as peças seguintes. Nas duas primeiras peças, a “345” e a “Jazz Averius”, a guitarra foi muito pouco utilizada como suporte harmónico ou melódico, pois uma das vantagens dos programas de notação é

usufruir da audição do resultado da escrita em tempo real, permitindo algumas experimentações impossíveis de serem feitas caso não fosse possível uma escuta por orquestra, mesmo sendo virtual. A exceção foi feita à “Canção da Nossa Estrada”, não propositadamente, mas talvez por se tratar de, na minha visão, ser uma peça que se encaixa mais dentro de um formato canção, ao estilo “voz e guitarra”, a guitarra se fez presente de forma natural. Só após a assunção de alguns trechos ou frases como concluídos, nesse caso foi transpassada para o programa de notação.

## 2.1 - Recursos técnicos – Equipamentos

Para as três peças, os equipamentos envolvidos foram sempre os mesmos. Optei por essa solução para conseguir uma sonoridade homogênea com a guitarra, igualmente nas três peças. Como guitarra utilizada, a Gibson modelo 335, de construção semiacústica, no seu caso corresponde a um corpo com um bloco sólido ao meio do corpo de com as laterais do corpo, ocas, possuindo as típicas aberturas em “f”, que são igualmente encontradas nos violinos, violoncelos, etc. As cordas usadas foram às D’addario de espessura 0.011 (polegadas). A palheta empregue, Dunlop, modelo Tortex, feitas a partir de um polímero, polióxido de metileno, com medida de 1.11mm. Na questão da amplificação foi empregue um amplificador da marca Fender do tipo “combo”, que é constituído no mesmo bloco sonoro de amplificador e altifalante. Modelo, *Bassbracker*, de amplificação e pré amplificador à válvula, possuindo 30 Watts de potência RMS. Sobre o processamento do áudio, foi empregue o processamento através de pedais de efeitos. Os pedais estavam dispostos numa bandeja própria, conhecida por “pedaleira”, a qual continha: um “afinador” Boss; um compressor Barber; um overdrive T-Rex, modelo Dr. Swamp; um pedal de efeitos de modulações (*Chorus, Phaser, Flanger, Tremolo*) da marca TC Electronic, modelo Nova Modulation; um pedal de *loop* (que não foi utilizado) da marca TC Electronic; dois delays, um deles sendo um simulador de pedais de delay antigos da marca TC Electronic, modelo Alter Ego e o outro, o modelo Nova Delay, com efeito *reverse* (repetição a partir da última nota tocada à primeira) da marca TC Electronic; dois de reverberação da



marca TC Electronic, modelos Hall Of Fame e Hall of Fame 2, respetivamente, o segundo foi utilizado o efeito *Shimer*, utilizado na introdução da peça “Canção da Nossa Estrada”; por fim, o último pedal da cadeia de pedais, da Electro Harmonix, modelo Pog 2; utilizado nas partes solísticas, fossem nos temas ou nos improvisos, com característica única de um ligeiro atraso no ataque das notas, o que faz com que o som fique mais “doce e aveludado”, se situando entre o som de um clarinete e do violoncelo.

Para os ensaios, tanto em casa, dos quais alguns foram também registados, como *in loco* com as formações trabalhadas no projeto, foi utilizado como pedal apenas o Pog2 da Electro Harmonix. Os outros efeitos foram obtidos através da pedaleira de efeitos integrados, da marca Headrush, modelo Gigboard. A preferência por esse modelo deve-se a sua simulação muito superior de amplificadores e altifalantes, o que torna possível a sua ligação diretamente à interface áudio do computador, dessa forma facilitando toda a ação do registo audiovisual, além de, pelo seu tamanho reduzido, a sua facilidade de transporte na deslocação para os locais de ensaio.

Os ensaios em casa que fizeram parte da avaliação da disciplina de Laboratório, bem como anexos audiovisuais deste projeto, foram registados pelo telemóvel, Huawei P30, enquanto os ensaios com os ensembles nos locais próprios foram registados pela câmara Zoom, modelo Q2n.

## 2.2 - Técnica da mão direita

Todas as composições foram interpretadas com a utilização da técnica “híbrida”, que consiste em utilizar a palheta e o dedo em simultâneo ou em conjunto. Essa técnica permite alguns movimentos solísticos e rítmicos, facilitando a execução de intervalos distantes, bem como de determinados ritmos de padrões melódicos e acordes que de outra forma, o uso restrito da palheta seria mais complexo ou até impossível.

A técnica híbrida, refere-se à ação atacar ou beliscar (expressão mais tradicional para os cordofones) as cordas da guitarra, neste caso, com a mão direita (destros) com a palheta presa entre o dedo polegar e o indicador, e da

mesma forma, atacar as outras cordas com alguma combinação dos dedos médio, anelar ou mesmo, mínimo. No meu caso, utilizo majoritariamente o dedo médio para processos melódicos sem acompanhamento em conjunto e os dedos médio e anelar para ritmos com acordes. Essa escolha, naturalmente, é pessoal, de acordo com a facilidade que cada um encontra nesse procedimento.

Essa técnica relativamente recente, que em inglês chama-se *hybrid picking*, tem origem nos Estados Unidos, entre os guitarristas de música *country* (Gold, 2004). Empregar apenas a palheta, limita o toque entre intervalos distantes e certos movimentos rítmicos, já a utilização apenas dos dedos dificulta ou impossibilita a exploração de outros recursos na guitarra como a palheta alternada, *sweep picking* (aproveitar o movimento descendente ou ascendente da palheta em conjugação com determinada quantidade de notas por corda) e exploração de ritmos, como o funk, por exemplo (Assis-Brasil, 2005).

As figuras abaixo demonstram as duas formas que foram utilizadas.



Figura (a) Técnica híbrida utilizada nos solos.



Figura (b) Técnica híbrida utilizada em acordes.

## 2.3 - Sobre “345”

### 2.3a - Conceito

Com um procedimento típico de muitas composições construídas a partir da guitarra, essa peça surge a partir de um *riff* minimalista em ostinato em um ritmo ternário, funcionando como uma pequena introdução. Basicamente duas notas, uma delas em duas alturas diferentes (fig. 1). Nota-se que o início do *riff* a medida que é repetido varia de posição no compasso quaternário. Primeiro tempo, quarto tempo, terceiro tempo, segundo tempo e finalmente completa o ciclo a recomençar no primeiro tempo.



Figura 1 Ostinato ternário, Guitarra, compasso 1.

No mesmo instante surge a ideia desafiadora e que se torna no ponto chave de quase toda a peça, que é construir melodias paralelas de frases em compassos diferentes, entretanto escritas num mesmo tipo de compasso, neste caso o quaternário em 4/4. Deste modo resolvo denominar a peça de “345”, baseado nos tempos melódicos das frases que supostamente estariam num compasso ternário, quaternário ou quinário. Como o outro fator importante seria evidentemente as partes para a improvisação, esses pontos foram aparecendo naturalmente de acordo com as partes compostas. Algumas vezes com uma harmonia a partir do campo harmónico das melodias, outras vezes com a harmonia inicialmente pensada para o caminho melódico.

Aos poucos a textura ou trama melódica vai ganhando uma intensa densidade propositada entre temas sobrepostos com a harmonia que é criada a partir dessa mesma sobreposição.

Seguindo a orientação de uma peça típica de concerto para guitarra, em alguns movimentos surgem partes de execução mais laboriosa, ou seja, é

necessária uma certa dedicação à alguma especificidade técnica do instrumento no seu estudo para a sua interpretação.

O teor melódico é constituído por frases simples que evidenciam a sua quadratura nos compassos, para que não haja dúvidas sobre a sua duração, bem como na sua aplicação junto às outras melodias de quadraturas diferentes.

### 2.3b - Logística

Durante o último semestre, entre os meses de Janeiro e Maio, as minhas aulas presenciais corresponderam apenas às da disciplina de Laboratório, com o professor de guitarra Mário Delgado, em aulas de 5 horas de duração. Dispus de uma aula em Janeiro e logo a seguir houve mais uma interrupção nas aulas presenciais, tendo retornado presencialmente no dia 25 de março. A última foi realizada no dia 26 de Maio. Essa disciplina serviu literalmente como um laboratório performativo, no qual a principal intenção optada por mim era, de certa forma, investigar um pouco sobre a peça 345, mas apenas sobre os seguimentos de improvisação, visto inicialmente, no decorrer da composição não terem sido analisados ou observados sobre esse prisma. Posteriormente é que percebo algumas harmonias mais complexas de alguns desses seguimentos, portanto essas aulas serviram para esse fim. Verificámos juntos algumas possibilidades e enquadramentos harmónicos, com ênfase para o setor de improvisação do primeiro Movimento. Por volta do final do mês de Maio, dou início aos meus ensaios particulares com a orquestra virtual do programa de notação musical, Sibelius. Estes ensaios identicamente serviram de avaliação para a supracitada disciplina mediante o registo audiovisual decorrente dos estudos de improvisação sobre as partes relacionadas com essa finalidade nas três obras.

### 2.3c - Ensaios

Os ensaios com a Orquestra Sinfónica, e da mesma forma, a apresentação, foram agendados pelo António Lourenço Vassalo, responsável pelo Curso de Música da UA. A apresentação foi marcada para o dia 18 de Junho, às 18h no Pavilhão Desportivo da UA com presença limitada de público e testagem de todos,

músicos e plateia. Os ensaios para o programa integral transcorreram nos dias 14, 15 e 16 de Julho, entre as 09h e 12h, no próprio Pavilhão Desportivo sendo dividido em duas partes entre os dois roteiros que constavam na programação para o concerto do dia 18 de Junho.

A composição teve a direção de Juliana Sousa, aluna de Mestrado em Direção da UA, sendo esta uma das peças que fez parte do programa do seu recital de fim de curso, sob as quais seria avaliada. Algumas questões práticas relativas a algumas dinâmicas de determinadas partes foram colocadas pela Juliana, assim como foi lhe dada alguma explicação sobre o conceito da peça e como seria importante essas dinâmicas para uma melhor audição dos temas polirrítmicos e dos timbres mais graves a fim de que sobressaíssem em determinados setores. Infelizmente a acústica do Pavilhão e a forma possível do seu registo, tanto em áudio como em vídeo, tornou impercetível as nuances da polirritmia, e do mesmo modo a performance da guitarra nos fragmentos de improvisação. A captação foi efetivada por três câmaras fixas. Ficaram a cargo do Serviço de Apoio aos Serviços Audiovisuais através do Sr. António Veiga e Sr. Leonel Soares. Com as câmaras posicionadas à frente da orquestra, à direita, esquerda e centro. O áudio do som ambiente foi recolhido, com o recurso a um gravador estéreo.

#### 2.4 - Sobre “Jazz Averius”

Esta composição tinha inicialmente outro nome, mais espirituoso, quando inicialmente proposta para uma Big Band tradicional, ao fazer a adaptação para os instrumentos presentes na Orquestra de Jazz da UA, esse nome deixou de fazer sentido. A inclusão das flautas, violoncelo, trompa e vozes, deu o que chamaria de um “ar mais solene”. O que imediatamente me trouxe um pensamento ligado ao ensino, ao estudante. Dessa forma resolvo fazer uma alusão ao ensino do jazz na UA, pois mesmo com as dificuldades encontradas na adaptação do curso aos instrumentos que na teoria não fazem parte do universo jazzístico, a Orquestra transforma esse suposto problema, numa diferença em seu favor, tanto na originalidade dos arranjos como nas novas sonoridades obtidas com essa mistura.

Além disso, refuta qualquer preconceito que possa haver entre as classes dos instrumentos ao agregá-los num mesmo projeto, assim como imagino esse tipo de integração com a guitarra em outros espaços.

A peça foi inicialmente composta para uma *big band* típica, isto é um naipe com quatro trombones, quatro trompetes e cinco saxofones mais a secção rítmica: piano, contrabaixo (neste caso, baixo elétrico) e bateria. A formação da orquestra de Jazz da Universidade de Aveiro é bastante variável de ano para ano, pois como corresponde a uma disciplina opcional para o curso de licenciatura em música, pode abranger os seus vários cursos, desde o Canto à Formação Musical, passando evidentemente pelo curso de Performance na vertente dos instrumentos de uma orquestra, digamos “clássica”. Deste modo a probabilidade de encontrar instrumentos que estão fora dos padrões de uma Big Band é bastante elevada. No ano passado, no segundo semestre do ano letivo de 2019/2020, em um projeto para a disciplina de Combo do meu mestrado, compus uma peça intitulada “Belo Horizonte”, para o combo do mestrado e Orquestra de Jazz da UA. A formação da orquestra na altura era composta por: cinco violinos, Tuba, Eufónio, Clarinete, Sax Alto, Sax Barítono, dois trompetes e duas vozes femininas, além da secção rítmica vinda do mestrado. Este ano a orquestra teve novamente muitos instrumentos alheios à formação tradicional de uma orquestra de jazz, obviamente pelo motivo já mencionado. A formação deste semestre de 2021, contemplou os seguintes instrumentos:

Secção rítmica - Contrabaixo; Bateria; Piano; Guitarra; Guitarra Jazz;

Cordas - Violoncelo

Metais - Trombone baixo; Eufónio 1 e 2; Trompa em Fá; Trompete 1, 2 e 3;

Madeiras - Sax alto; Sax soprano; Clarinete; Flauta alto; Flauta e Flauta *piccolo* (a flauta *piccolo* no primeiro ensaio foi substituída pela flauta de tessitura padrão, mantendo-se as mesmas notas, porém em uma oitava abaixo);

Vozes: -Soprano 1 e 2; Contralto;

Como dito anteriormente, a seguir a composição, deu-se o processo de adaptação do que estava escrito para uma *Big Band*, para a formação em questão. Com alguns instrumentos esse procedimento foi simples, outros tive que adaptar

a tessitura ou a oitava, outros mudar algumas frases que não resultavam tão bem para aquele instrumento e outros como as vozes, tiveram partes que não existiam na composição original e foi acrescentada partes compostas especificamente para elas.

#### 2.4a - Conceito

Quando pensei nesta peça, pensei em algo com bastante espaço melódico, para que os instrumentos da orquestra, e não a guitarra, pudessem densificar ou enriquecer a peça. A guitarra seria apenas mais um instrumento e não teria um sobre posicionamento hierárquico, a não ser no improviso, por ser apenas a guitarra a ter esse papel. A música inteira foi pensada principalmente e primeiramente na harmonia. A harmonia deveria funcionar por si só e a melodia seria apenas um embelezamento ou mesmo uma afirmação da mesma. Com o tema com notas longas, permitiu-me preencher esses espaços com alguma densidade melódica e harmónica pelos conjuntos de instrumentos. A intenção em algumas partes, por exemplo na introdução é criar uma textura harmônica densa, onde propositadamente ocorre a sobreposição de acordes ou *clusters* entre os conjuntos de instrumentos. Então cria-se um ambiente vazio melodicamente, mas cheio em contra melodias e harmonias.

#### 2.4b - Ensaios

A Orquestra de Jazz da UA tem as suas aulas às terças-feiras das 17h às 19h, estas aulas, como na verdade são aulas práticas, foram aproveitadas para os ensaios para a apresentação de fim de curso do dia 22 de Junho. Os ensaios que antes da pandemia ocorriam na Sala do Estúdio do DeCA, passaram a realizar-se no Auditório do DeCA, que é onde a orquestra sinfónica ensaia sem limitações nos distanciamentos. Os ensaios a partir dos quais foram trabalhadas as obras para o recital de fim de ano letivo aconteceram nos dias, 18 e 25 de Maio, 08 e 15 de Junho, e ensaio geral, assim como a apresentação no dia 22 de Junho.

#### 2.4c - Logística

O áudio e vídeo ficaram a cargo do Serviço de Apoio aos Serviços Audiovisuais através do Sr. António Veiga e Sr. Leonel Soares. Foi gravado em multipistas, mas de forma limitada: dois microfones do tipo condensador em estéreo colocados à frente dos metais e das madeiras captando o som ambiente desses instrumentos; três microfones do tipo dinâmico para as três vozes femininas; um microfone do tipo dinâmico posicionado dentro do piano que estava quase todo fechado; um microfone a somar com uma *Direct Box* ou *D.I Box* (caixa de entrada direta) para o contrabaixo; um microfone dinâmico para a segunda guitarra elétrica; Um microfone para o violoncelo; apenas um microfone para a bateria, colocado no bombo da mesma. A guitarra foi captada através da saída direta do amplificador. As imagens foram registadas por três câmaras fixas, duas Sony FDR-AX43 e uma Blackmagic Cinema Pocket. Editado por via do programa Adobe Premiere CC. Posteriormente, por iniciativa própria, também foi utilizado uma câmara ZoomQ2n, com microfone estéreo incorporado que ficou ao fundo da orquestra, além do meu próprio telemóvel que estava fixo na minha estante de partitura voltado apenas para mim. Com edição posterior feita por mim pelo programa de edição de vídeo, Filmora.

#### 2.5 - Sobre “Canção da Nossa Estrada”

Peça que surge para o desfecho dessa trilogia, se é que posso chamar assim, pois as mesmas não têm nenhuma ligação conceituais entre elas, são peças isoladas, a não ser o facto de as composições terem o mesmo propósito, num mesmo período e estarem sob o mesmo contexto académico, ou seja, vinculadas às formações vigentes na UA. Naturalmente o termo trilogia, seria no sentido do triplo desafio, talvez...

Essa peça foi a última a ser composta, o conceito imaginado inicialmente seria de uma peça para um coro de média dimensão. A mudança para um coro de vozes únicas deu-se por um fator categórico: pandemia. A tal situação, provavelmente já exaustivamente referenciada em todos os trabalhos académicos



deste ano letivo de 2020 / 2021, deixou a classe de Coro da Universidade de Aveiro sem disponibilidade para aulas presenciais e foi das últimas disciplinas a terem um retorno, mesmo condicionado pelo distanciamento e por todas as medidas de segurança que não vale mais a pena reportar. Como não teriam tempo de aula para o seu próprio plano curricular, seria impossível dedicar esse tempo escasso para um programa fora da esfera da disciplina. A solução encontrada foi de arregimentar alguns bons alunos que tivessem também o interesse em realizar algo “fora da caixa”, ou alunos que se sentissem desafiados pelo projeto e que também se superassem a si mesmos. Desta forma o coro seria reduzido para um elemento por voz. Essas pessoas, logicamente, também teriam que ter algum tempo para dedicarem ao estudo da peça e a forma encontrada foi em protelar um pouco a apresentação da peça para que já tivessem concluído, pelo menos as disciplinas e respetivas avaliações dos seus cursos e desse modo, já estivessem sem aulas na UA.

#### 2.5a - Conceito

Ao pensar nessa peça, evidentemente fui a procura de exemplos em plataformas de partilha de vídeo ou áudio, mas o que consegui encontrar não tinha a ver com o projeto que idealizava. Quase tudo que encontrei estava relacionado com interpretações de peças adaptadas para coro e guitarra clássica ou grupos jazzísticos de ensembles vocais, seja com banda ou só o piano. O que tinha em mente era algo com uma sonoridade vocal “clássica”, até porque sabia da procedência dos cantores que estão colocados em cenário de ensino erudito. Acrescentando a isso, os fonemas de inspiração indígena que trouxe da minha bagagem brasileira, somada com a guitarra jazz, mas que também admitisse a improvisação dentro dos moldes de uma peça igualmente jazzística. Obviamente teria que ser uma composição original e não uma adaptação de alguma obra ou alguma canção popular.

Assim como a peça, “Belo Horizonte”, acima mencionada, que é uma canção esperançosa, de vislumbre de dias melhores a partir do início da primeira vaga pandémica (dias melhores que não aconteceram) e que foi apresentada no

contexto da disciplina de Combo do mesmo Mestrado, essa peça também traz uma alusão implícita à música de Minas Gerais, não da sua música tradicional, mas da música que grandes compositores da MPB, com origem naquele Estado Brasileiro, compuseram. A harmonia e a melodia, suas cadências ou não cadências, tudo isso, evidentemente está no meu ADN, apesar de não ter origem nesse Estado, mas por ser grande apreciador desses tais compositores que ficaram conhecidos por pertencerem ao “clube da esquina”.

O título da peça é uma alusão à trajetória musical que tenho em comum com a minha companheira de vida. Sobre todo o nosso caminho musical, na maioria trilhado juntos, no nosso crescimento musical, nos nossos momentos menos bons e no nosso desenvolvimento interpessoal e também sobre o somatório de todas as interações que compuseram e continuam a compor a “nossa estrada”.

Um dos pressupostos para essa obra era que a parte vocal seria a responsável pela harmonia e sustentação harmônica também nos momentos de improvisado da guitarra, além é claro, de contrapor com frases melódicas os temas apresentados por esta.

Uma grande mudança na ideia original aconteceu no decorrer dos primeiros ensaios. No pensamento inicial a guitarra apenas tocaria a melodia nas partes dos temas, enquanto o vocal sustentaria toda a harmonia. Entretanto a melodia como estava muito definida na “ponta” (nota mais alta ou mais aguda para os leigos) dos acordes, aos poucos fui sentindo a necessidade de tocar também os acordes. Após conversa com o grupo ficou definido que tocaria os acordes na exposição do tema e que faria apenas a melodia na reexposição do tema, algo que colaborou para uma dinâmica diversificada na peça.

#### 2.5b - Ensaios

Em relação aos ensaios, foram ao todo nove períodos, mas só em apenas um, verificado no dia 01 de Julho no horário noturno, foi possível contar com a presença de todos os elementos do ensemble vocal, por incapacidade de conciliar dias e horários entre todos. Durante os mesmos, o piano elétrico serviu de suporte

para o Miguel Vasconcelos trabalhar as vozes, fossem individuais, em naipes ou em grupo.

Os ensaios aconteceram nos seguintes dias, horários e localizações:

17 de Junho, das 21:30 às 23h na Capela de São Braz, em Aveiro;

24 e 25 de Junho, às 21:00 na sala do Senado na Reitoria da UA;

01 de Julho, das 13h às 15h na sala do Estúdio do Departamento de Comunicação e Arte da UA, das 17h às 19h na mesma sala e das 21h às 23h no Auditório da Reitoria da UA;

14 de Julho, das 11h às 13h na sala dos Reitores, na Reitoria da UA;

15 de Julho das 11h às 13h, das 17h às 19h e apresentação para registo às 21h no Auditório da Reitoria da UA;

#### 2.5c - Logística

A organização e orientação nos ensaios da peça ficou a cargo de Miguel Vasconcelos, aluno de direção coral da UA, que também se responsabilizou pela sua direção na apresentação registada. Ele organizou a disponibilidade dos dias e horários dos ensaios para todos, a logística dos locais a ensaiar, bem como as partituras e apoios de áudio. Junto comigo, resolvemos e organizamos a data e local para a apresentação. Para a captação do áudio foi contratado um técnico com equipamento para gravação ao vivo, assim como para a captação e edição das imagens, uma equipa especializada em produção audiovisual que contava com três elementos. Na captação do áudio foi empregue o programa Logic Audio para a gravação em multipistas, no caso uma para cada elemento do coro, todos através de microfone dinâmico da marca, Shure modelo SM58, mais uma pista para guitarra, captada pelo microfone dinâmico da marca Sennheiser modelo MD441, além de dois microfones condensadores em estéreo, para captar o som ambiente, da marca Shure, modelo SM81. Para a obtenção do suporte visual, a equipa recorreu à duas câmaras estáticas da marca Sony, modelo Alpha 6300 e uma móvel, da marca Sony, modelo Alpha 6500. A edição das imagens foi realizada por intermédio do programa Adobe Premier 2020.

## 2.6 - Algumas observações sobre a elaboração musical

Poderia chamar essas observações de análise musical, mas não considero que tenho um entendimento formal a fundo sobre análise musical, no que toca à visão puramente analítica. As minhas observações são consideradas levando em conta o meu processo autônomo nessas questões. A minha primeira tendência é analisar os acordes ou passagens como um improvisador. Então o raciocínio será o que estou a considerar no momento para o improviso. Se numa sequência, por exemplo, aparecem os acordes A7, C#m7, Fmaj7, Dmaj7, Csus7(9) vou analisar pensando nos caminhos que posso seguir num eventual improviso. As vezes misturo funções tonais e modos, ou cadências decetivas e intercâmbio modal, porque foi de acordo com a meu senso particular na escolha dos rumos num primeiro impulso para um sentido de improviso. Poderia dizer que os acordes acima estão em vários modos, ou considerar, para facilitar e agilizar o meu pensamento, que de alguma forma foi moldado nesse sentido, em alguma função tonal, mesmo que não esteja necessariamente seguindo alguma cadência, ou meia cadência, ou uma cadência evitada ou uma cadência decetiva modulante. Os termos aqui utilizados não refletem uma visão formalizada oficialmente pelos académicos da análise musical, apenas uma visão particular de um pensamento mais empírico para facilitar o meu resultado final.

## 2.7 - 345 – Considerações musicais

### 2.7.1 - Macroestrutura

Nesta obra há o que chamaria de cinco Movimentos, com o último Movimento se caracterizando por uma reexposição com uma re-harmonização do primeiro tema do primeiro Movimento. Nestes cinco Movimentos, há também cinco seguimentos para o improviso da guitarra. Os exemplos abaixo estão em

tom de concerto, ou seja, sem a devida transposição dos instrumentos transpositores, para uma rápida compreensão por todos.

As secções dos Movimentos foram separadas por marcas de ensaio (Letras ou letras e números). Uma nova letra corresponde a uma característica diferente da secção anterior, seja um tema, motivo, andamento, harmonização ou mesmo uma variação de grupos de instrumentos. Quando acontece apenas uma mudança de número a manter-se na mesma letra, significa que a ideia inicial da estrutura melódica/harmônica/rítmica permaneceu inalterada com alguma pequena mudança que por si só não justifica uma secção diferente. Segue abaixo a descrição dos Movimentos e das respectivas secções:

Primeiro Movimento – Introdução à secção F2

Segundo Movimento – Secção G à secção M

Terceiro Movimento – Secção N à secção S

Quarto Movimento – Secção T1 à secção V2

Quinto Movimento – Secção X à secção Z2

## 2.7.2 - Laboratório musical - Comentários a respeito de alguns seguimentos

### 2.7.2a - Primeiro Movimento

Como referido acima, a pequena introdução é constituída pela frase minimalista da guitarra, acompanhada apenas pela bateria num ritmo ternário. O primeiro tema aparece na secção A1, compasso 10, em quaternário iniciado pelas trompas e com os trompetes a complementar a frase tendo os mesmos como instrumentos principais (fig. 2).

Figura 2 Trompas e Trompetes, compasso 10.

A guitarra e a bateria continuam com o mesmo ostinato em ternário e entra também o piano com outro ostinato, alicerçado a partir das notas tocadas pela guitarra, mas com outra subdivisão mais rápida no intuito de dar algum ritmo e brilho de um “nascer do sol” à composição (fig. 3). O Ostinato do piano, assim como o da guitarra, são repetidos de três em três compassos.



Figura 3 Ostinato do Piano, compasso 10.

Neste momento da composição ainda não foi idealizado algum conceito harmónico ou mesmo alguma tonalidade, apesar da melodia e ostinato poderem estar entre várias tonalidades ou modos como, Si bemol maior, Fá maior, modo de Sol Eólio ou mesmo no modo Mi bemol Lídio, entre outras. A partir do primeiro tema, neste primeiro movimento há um pequeno separador com um compasso que aparece entre todas as secções deste mesmo movimento, que também pode ser verificado no último compasso da secção apresentada na figura 2. São oito compassos com mais um como separador.

Na secção A3, compasso 28 (fig. 4), a guitarra repete o primeiro tema enquanto os violinos e violas tocam o mesmo ostinato tocado anteriormente pela guitarra, da mesma maneira o piano também continua com o seu ostinato, mas variando a altura. Também acontece a entrada do contrabaixo e violoncelo a assumirem intencionalmente algum ambiente tonal, criado a partir do campo harmónico formado entre a melodia do tema, o ostinato dos violinos e violas e as notas do contrabaixo e violoncelo.

Figura 4 Guitarra, tema 1 e Contrabaixo e Violoncelo, ambiente tonal, compasso 28.

Na secção A4, compasso 37, aparece finalmente uma harmonia intencional, a partir do movimento cromático do contrabaixo que já vinha da secção anterior, de Dó à Mi bemol e de Fá a Lá bemol (fig. 5). As outras cordas assumem as notas da escala de Si bemol maior, criando com isso harmonia, respetivamente com oito acordes:

Sétima e quarta suspensa com décima terceira;

Alterado ou Menor de sétima menor e nona com baixo na quarta aumentada;

Menor de sétima com baixo na nona;

Maior de sétima maior;

Maior de sétima menor com nona e décima terceira;

Maior sétima maior e décima primeira aumentada;

Menor de sétima menor;

Maior com baixo na sétima menor;

Figura 5 Harmonia com as Cordas, compasso 37.

O trompete passa a fazer uma nova frase (fig. 6), a trompa e o piano continuam com o primeiro tema e a guitarra passa a fazer o mesmo ostinato do piano (fig. 7).

Figura 6 Tema Trompete, compasso 37.

Figura 7 Piano e Guitarra, compasso 37.

Na secção B1, compasso 46 os trombones começam um novo tema, desta vez numa quadratura quinária (fig. 8). A bateria também passa de ternário para quinário (fig. 9).

Figura 8 Segundo tema: Trombone, compasso 46.

Figura 9 Bateria acentuação quinária, compasso 46.

Com os dois temas sobrepostos e a harmonização melódica do primeiro tema, é gerado um campo harmónico que compete ao piano executar. O ciclo de acordes formados a partir dessas notas está em quadratura quinária e tem a seguinte ordem de aparição (fig. 10):

Cm7(9) – Dó menor com sétima menor e nona;

Dbmaj7(#11) – Ré bemol maior com sétima maior e décima primeira aumentada;

Bbmaj7/D – Si bemol maior com sétima maior com baixo em Ré;

Ebmaj7 – Mi bemol maior com sétima maior;

Am7(11) – Lá menor com sétima e décima primeira;

Bbmaj7(#11) – Si bemol maior com sétima maior e décima primeira aumentada;

Cm7(9) – Dó menor com sétima e nona;



Dm7 – Ré menor com sétima;

Fm7(9) – Fá menor com sétima e nona;

Eb/G – Mi bemol com baixo em Sol;

Abmaj7 – Lá bemol maior com sétima maior;

Am7(11) – Lá menor com sétima e décima primeira;

Bbmaj7 – Si bemol maior com sétima maior;

Cm7 – Dó menor com sétima;

Eb7/Db – Mi bemol maior com sétima com baixo em Ré bemol (sétima menor de Mi bemol);

The image shows a piano score for measure 46. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, a series of chords are written: Cm11, D7(b9), Bbmaj7/D, Ebmaj7, Am11, Bbmaj7(b9), Cm9, Dm7, Fm9, Eb/G, Abmaj7, Am11, Bbmaj7, Cm7, and Eb7/Db. Dynamics are indicated as *mf* and *mp* for various chords. The bass staff contains a melodic line with notes and rests, corresponding to the harmonic structure.

Figura 10 Harmonia B1 Piano, compasso 46.

O contrabaixo, a tuba e o violino 1 passam a tocar o primeiro tema. Nesse caso, as notas do contrabaixo, no contexto das inversões, não são consideradas para a harmonia (fig. 11).

The image shows a musical score for 'Tema 1' involving five instruments: Violino 1 (Vlins. 1), Violino 2 (Vlins. 2), Viola (Vlas.), Cello (Vcs.), and Contrabaixo (Cbs.). The score is divided into two systems. The first system is marked with a box containing 'B1'. Dynamics are marked as *p* for the violins and *mp* for the cello and contrabass. The violins play a melodic line with slurs, while the cello and contrabass play a more rhythmic, sustained line.

Figura 11 Tema 1: Contrabaixo e Violinos

No fim da secção B1, compasso 54, no separador que corresponde ao nono compasso de cada secção é empregue uma sequência de acordes com quarta suspensa, sétima menor e nona. A aplicação dessa tipologia de acorde acontece

durante todos os próximos separadores das secções seguintes deste movimento, variando apenas a altura dos acordes. Nesta secção foi colocado os acordes de: G/A; Ab/Bb; Bb/C; Gb/Ab. Note que foi utilizada uma maneira simplificada de cifrar estes acordes, pois como foi dito, são acordes com a tipologia acima referida (fig. 12). No fim da secção B2, compasso 63, há uma repetição do separador com alteração harmónica verificada apenas em suas alturas (fig. 13 e 14). A seguir os separadores permanecerão como exemplificado na figura 12 até a secção F1, compasso 145, que corresponde a uma secção apenas de separadores e suas variações.

The image displays three musical figures. Figure 12 (left) shows a piano score for measures 54-57, featuring a guitar part with a complex rhythmic pattern and a bass line with sustained chords. Chords are labeled G/A, Ab/Bb, Bb/C, and Gb/Ab. Dynamics include *f* and *mf*. Figure 13 (middle) shows measures 63-66, with a similar guitar part and a bass line. Chords are G/A, Ab/Bb, Bb/C, and Gb/Ab. Dynamics include *f* and *mp*. Figure 14 (right) shows measures 67-70, with a guitar part that is mostly silent and a bass line with sustained chords. Chords are F/G, Ab/Bb, Bb/C, and C/D. Dynamics include *mp*, *mf*, and *ff*.

Figura 12 Separador B1, comp. 54. Figura 13 Separador B2, comp. 63. Figura 14 Separador B2 Repetição com variação

Na secção B2, compasso 55, a guitarra passa a igualmente executar com os trombones o segundo tema. Um novo tema, dessa vez ternário, aparece na secção C1, compasso 65, executado pela guitarra em companhia dos fagotes e

dos clarinetes. Agora com uma frase um pouco mais complexa, ocupando seis compassos para a primeira quadratura e mais três compassos para a sua “resposta”, completando nove compassos no total, aproveitando inclusive o separador, já mencionado, que corresponde ao nono compasso (fig. 15 e 16). Essa secção servirá de estrutura rítmica e harmónica para a primeira secção de improviso.



Figura 15 Tema 3: Guitarra + Fagote e Clarinete, compasso 65.



Figura 16 Tema 3 “Resposta”, compasso 71.

As secções C2 a C4, compasso 74 ao compasso 100, corresponde a primeira secção de improviso. Aproveita a estrutura quinária e tipologia harmónica da secção anterior, com a aplicação do mesmo conceito em relação aos compassos 5+4. O nono compasso aparece sempre como separador (fig. 17 e 18).

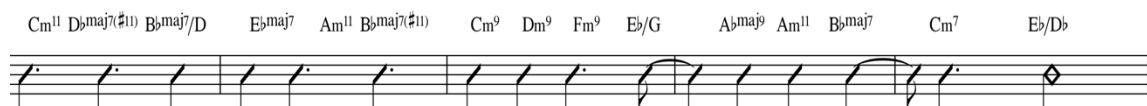


Figura 17 Estrutura e tipologia harmónica, compasso 74.



Figura 18 Continuação, compasso 79.

Secção D1, compasso 101, volta o tema 3 executado pela guitarra, trompete 1 e oboé 1, com a imitação do mesmo tema em *Canon* correspondente

à primeira parte do tema pelo fagote 1 (fig. 19). Harmonização da parte final da melodia pelos segundos respetivos instrumentos.

The image displays a musical score for two instruments: Oboe 1 and Bassoon 1. The score is arranged in two staves. The Oboe 1 staff (top) begins with a rest, followed by a melodic line starting in measure 3 with a dynamic marking of *mf*. The Bassoon 1 staff (bottom) also begins with a rest, then enters in measure 3 with a melodic line that includes a dynamic marking of *fff*. The score spans five measures, with the final measure showing a *ff* dynamic marking for both instruments. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 19 Oboé 1, tema 3 e Fagote 1 Canon do tema 3, compasso 101.

Secção E1, compasso 119, surge o quarto tema trazido pelo clarinete 1 e pelas violas (fig. 20), em quinário. Esse quarto tema é tocado em simultâneo com o terceiro que está em ternário, apresentado pela guitarra, oboé 1 e flauta 1. Ainda nessa secção, o fagote 2 continua com o *Canon* do terceiro tema, enquanto o clarinete 2 e o fagote 2 passam a imitar o quarto tema em *Canon* a partir da secção E2, compasso 128 (fig. 21).

Também na secção E2 e igualmente na secção E3, compasso 137, as trompas, trompetes e trombones executam uma melodia com estrutura harmônica, ou harmonizada, que poderia chamar de harmonia melódica, em quaternário (fig. 22). Já na secção E3, a guitarra junta-se ao clarinete 1 e violas para a interpretação do quarto tema.

Figure 20 shows a musical score for measures 119-122. The score is for Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), and Bassoon 1 (Bsn. 1). The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal mark 'E1' at measure 119. The dynamics are *f* for Flute 1 and Oboe 1, *ff* for B♭ Clarinet 1, and *mp* for Bassoon 1. The music features a canon with various melodic lines and rests.

Figura 20 Quarto tema, Clarinete 1, terceiro tema, Oboé 1 e Flauta 1. Canon, Fagote 2, compasso 119.

Figure 21 shows a musical score for measures 123-126. The score is for Clarinet 2 (Cl. 2) and Bassoon 2 (Bsn. 2). The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal mark 'E1' at measure 123. The dynamics are *mp* for Clarinet 2 and *f* for Bassoon 2. The music features a canon with various melodic lines and rests.

Figura 21 Canon quarto tema, Clarinete 2 e Fagote 2, Canon terceiro tema, Fagote 1, compasso 128.

Figure 22 shows a musical score for measures 137-140. The score is for Trombones (Tbn.), Trumpets (Trp.), and Trombones (Tbn.). The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal mark 'E1' at measure 137. The dynamics are *pp* for Trombones and *mp* for Trumpets. The music features a quartet harmony with various melodic lines and rests.

Figura 22 Harmonia melódica quaternária, Trompas, Trompetes e Trombones, compasso 137.

As secções F1, compasso 145 e F2, compasso 149, funcionam como separadores, na verdade são um conjunto de separadores com uma lógica harmônica de acordes de sétima, nona e quarta suspensa, que vão criando uma coerência melódica pela própria harmonia. Neste ponto os separadores criam a densidade tímbrica, juntamente com os *clusters* harmônicos idealizados para a chegada do novo movimento e acréscimo dinâmico (fig. 23).

Figura 23 Separador, tipologia harmônica, compasso 149.

### 2.7.2b - Segundo Movimento

A secção G, compasso 153, significa o início do segundo Movimento com uma quebra nos motivos conceituais e mudança de andamento. A harmonia do último acorde mantém-se com o naipe das cordas, porém aos poucos, metais e madeiras vão assumindo o novo *cluster* harmônico, formando o acorde de Ré bemol com sétima, nona e quarta suspensa juntamente com Dó com sétima, nona quarta suspensa e décima terceira. Ao fim da secção é assumida uma tonalidade, ou melhor uma postura harmônica de tons inteiros e *cluster* de segundas maiores entre violas, violinos 2 e violinos 1 (fig. 24). Este pequeno segundo movimento, conta apenas com uma interpretação de frases de relativa dificuldade técnica para a guitarra elétrica. As frases escritas para a guitarra prendem-se apenas pela execução de tríades abertas de acordes maiores aumentados (fig. 24).

The image shows a musical score for guitar. At the top, there is a single staff with a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Below this are six staves, each representing a different string of the guitar. Each staff contains an open major triad, indicated by a bracket above the notes. The dynamics for these triads are marked as *pppp* (pianissimo) at the beginning and *ff* (fortissimo) at the end of the measure.

Figura 24 Tríades abertas de acordes maiores aumentados pela Guitarra. *Cluster* com as Cordas, compasso 153.

A secção I1, compasso 176, tem início com um novo ostinato minimalista executado pela guitarra. Do mesmo modo a funcionar como um exercício técnico para a guitarra. No modo de Fá Lídio, a guitarra efetua um movimento melódico composto por intervalos de nonas ascendentes e a seguir, quintas descendentes e assim por diante seguindo a lógica intervalar até a nota Mi da terceira oitava, quando regressa com o mesmo princípio ao ponto de partida. A começar pela nota Fá da sexta corda no primeiro trasto (fig. 25).

The image shows a musical score for guitar. It consists of a single staff with a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The line features a sequence of intervals: ascending ninths and descending fifths, as described in the text.

Figura 25 Terceiro Movimento, ostinato guitarra, compasso 176.

O piano, o clarinete e a flauta efetuem em uníssono, uma melodia em Lá maior. Dando entrada no conceito das sobreposições harmônicas que preencherá esse segundo movimento (fig. 26).

The image shows a musical score for piano. It consists of a single staff with a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The line features a sequence of intervals: ascending ninths and descending fifths, as described in the text.

Figura 26 Piano (uníssono com Clarinete 1 e Flauta 1), compasso 176.

Na secção I2, compasso 192, aparece a tonalidade de Dó sustenido maior, trazida pelos fagotes e oboés com uma melodia no quadrante quinário, completando a sobreposição harmônica com Fá Lídio, Lá maior e Dó sustenido maior. A flauta 2 e clarinete 2 imitam a melodia dos respectivos congêneres em *Canon* (fig. 27).

The image shows a musical score for measure 192. It features seven staves: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, and Bsn. 1 & 2. Fl. 1 starts with a piano (p) dynamic and plays a melodic line. Fl. 2 and Ob. 1 play a similar melodic line with mezzo-piano (mp) dynamics. Bsn. 1 and Bsn. 2 also play this melodic line with mp dynamics. B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2 enter later in the measure with mezzo-forte (mf) dynamics, playing a melodic line that imitates the others.

Figura 27 Fagotes e Oboé 1, em Dó sustenido, Canon Clarinete 2 e Flauta 2, compasso 192.

Secção J1, compasso 205, dessa vez com um motivo harmônico em estrutura ternária, também conduzido pela guitarra (fig. 28). Três notas por acorde utilizando uma ou duas notas pertencentes a tríade original e uma ou duas notas de sua extensão. Apesar da sonoridade dissonante, são apenas resoluções de V7 para I, em movimentos de terceiras menores ascendentes. Traduzindo em acordes simples: Dó com sétima e quarta suspensa para Fá maior, Mi bemol com sétima para Lá bemol maior, Fá sustenido com sétima e quarta suspensa para Si maior e finalmente Lá com sétima e quarta suspensa para Ré maior. Esse ciclo será repetido até o final deste Movimento, assim como servirá de estrutura harmônica para a segunda secção de improviso da guitarra.

The image shows a musical score for measure 205, specifically for the guitar. It features a single staff with a complex harmonic motif. The motif consists of a series of chords and melodic lines, characterized by dissonant sounds. The chords are described as resolutions of V7 to I in ascending minor thirds: D7 to F major, E7 to A major, F#7 to B major, and G7 to C major.

Figura 28 Motivo harmônico, Guitarra, compasso 205.



Na secção J3, compasso 217, a bateria assume a quadratura em quaternário, mantendo-se dessa forma até o fim do Movimento (fig. 29).

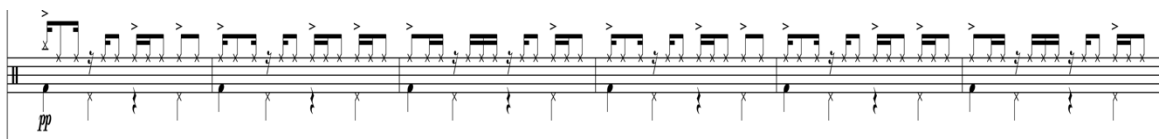


Figura 29 Bateria, quadratura quaternária, compasso 217.

Na Secção K1, compasso 223, a guitarra expõe o tema referente a este Movimento, em quadratura ternária. O violino 1, piano e fagotes juntam-se à bateria com uma idêntica melodia e com a mesma quadratura quaternária (fig. 30). As flautas e os oboés aderem ao mesmo padrão melódico logo a seguir, na secção K2, compasso 229, com os oboés a harmonizarem este mesmo padrão (fig. 31).



Figura 30 Tema ternário, Guitarra. Padrão melódico quaternário, Violino 1 e Piano, compasso 223.

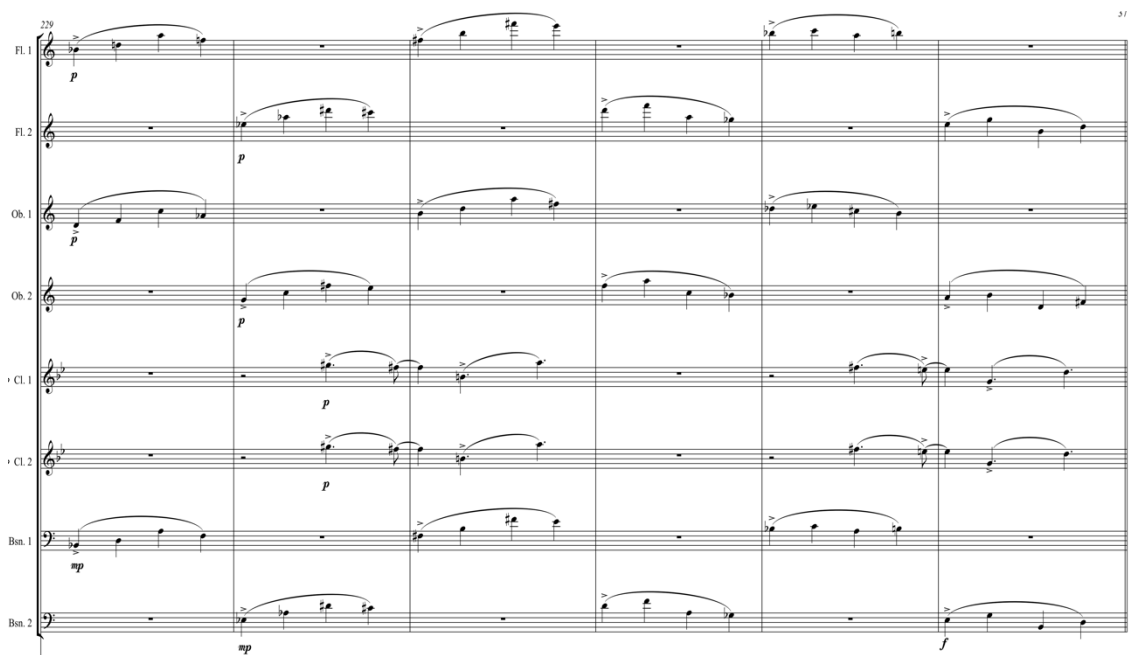


Figura 31 Fagotes, Flautas em mesma melodia quaternária. Os oboés a harmonizarem, compasso 229.

A partir da secção K4, compasso 241, até a secção M compasso 259, temos o segundo seguimento designado para improviso da guitarra. A estrutura, como mencionado anteriormente, conserva a mesma estrutura tanto da quadratura de seis compassos, como da harmonia, ocorrendo apenas variações rítmicas em *staccato* intercalando entre o conjunto das cordas e dos metais. No exemplo abaixo é demonstrado a variação do conjunto das cordas (fig. 32).

Figura 32 Variação rítmica do conjunto das Cordas, compasso 241.

A harmonia utilizada (fig. 33) exhibe-se no mesmo conceito já exposto, de cadências perfeitas V7-I, porém, acordes com algumas extensões e inversões, progredindo em terças menores até completar o ciclo: Fá, Lá bemol, Si, Ré...

Figura 33 Harmonia, segunda secção de improviso, compasso 241.

### 2.7.2c Terceiro Movimento

A secção N, compasso 264, assim como a secção H do segundo Movimento, serve como uma introdução para o Movimento seguinte, no caso, o terceiro Movimento. A guitarra efetua frases intencionalmente técnicas, principalmente explorando grandes distâncias intervalares (salto intervalar) (fig. 34, 35, 36, 37, 38 e 39), assim como a técnica de palhetada híbrida, na qual as cordas são tocadas tanto pela palheta como pelo dedo médio ou anelar, enquanto a palheta é sustentada da mesma forma pelo dedo polegar e dedo indicador. Foram empregues notas referentes às escalas provenientes de acordes dominantes e diminutos dominantes.



Figuras 34, frase Guitarra, comp. 265.



Figura 35, frase Guitarra, comp. 267.



Figura 36, frase Guitarra, comp. 269.



Figura 37, frase Guitarra, comp. 271.



Figura 39, frase Guitarra, comp. 273.



Figura 39, frase guitarra, compasso 275.

Na secção O1, compasso 281, é apresentado o primeiro tema do terceiro Movimento, em quadratura quaternária, pela guitarra, fagotes e oboé 1. Havendo uma ligeira diminuição de andamento que já vem desde a última frase da guitarra, na secção anterior, a preparar para assumir o novo Movimento, mais para o *adagio*. As frases são executadas em unísono, porém em oitavas diferentes (fig. 40). Sucedendo na secção posterior, O2, compasso 289, o que chamaria de resposta ou complemento a esse tema, entretanto triplamente, também com a guitarra com a mesma quadratura quaternária (fig. 41), como com os violoncelos em frases de quadratura quinária (fig. 42) e com as flautas em frases de quadratura ternária (fig. 43).



Figura 40 Guitarra, primeiro tema do quarto Movimento, compasso 281.

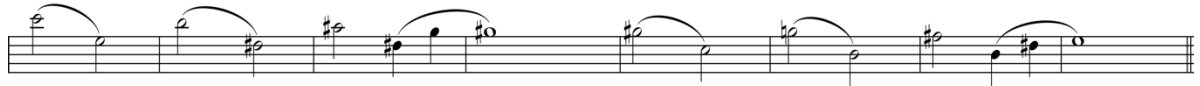


Figura 41 Guitarra, resposta ao primeiro tema, compasso 289.



Figura 42 Violoncelos, resposta em quadratura quinária, compasso 289.



Figura 43 Flautas, resposta em quadratura ternária, compasso 289.

A harmonia segue o mesmo padrão cadencial, tanto na secção O1, como na O2. Ou seja, tonalidade menor, baseada no campo harmônico menor melódico. É aplicada a cadência  $ii^\circ - V7 - i$ , caminhando para um  $V7$  secundário. O segundo grau menor com quinta diminuta, sétima e décima primeira; quinto grau dominante; primeiro grau com sétima maior; quinto grau dominante secundário que ao invés de ir para o suposto primeiro grau menor que seria Dó menor, interrompe a série e dirige-se diretamente ao acorde de Dó sustenido menor com quinta diminuta e sétima menor. Seria o quinto de uma tonalidade menor um tom abaixo da que estamos, por isso a utilização de extensões dessa referida tonalidade, mas ao contrário de resolver na nova tonalidade, ele funciona como um acorde para facilitar e suavizar a modulação para um tom um pouco mais distante, que será exatamente um tom e meio abaixo, e continua com esse padrão simétrico de

distanciamento nas modulações subsequentes, segue abaixo o exemplo piano (fig. 44):

Em<sup>11</sup>(b5)    A<sup>7</sup>(b13)    Dm(maj9)    G<sup>7</sup>(b13)    C<sup>#m</sup>11(b5)    F<sup>#7</sup>(b13)    Bm(maj9)    E<sup>7</sup>(b13)

Figura 44 Harmonia secção O1, Piano, compasso 281.

A<sup>#m</sup>11(b5)    D<sup>#7</sup>(b13)    G<sup>#m</sup>(maj9)    G<sup>#m</sup>7/C#    F<sup>#m</sup>11(b5)    B<sup>7</sup>(b13)    Em(maj9)    Em<sup>7</sup>/A

Figura 45 Harmonia secção O2, Piano, compasso 289.

Na secção P1, compasso 297, composta por nove compassos, surge um novo tema e um novo procedimento harmónico em cadências ii – V, com o quinto grau na primeira inversão na primeira frase. Essa primeira frase de cinco compassos é apresentada pelos clarinetes (fig. 46) e a frase conseqüente de quatro compassos, a começar em anacruse, pelas trompas e pelos fagotes (fig.47). Na parte conseqüente, considerando o compasso da anacruse que também funciona como resolução do segundo seguimento da primeira frase, é empregue três compassos no modo lídio, separados por tom e meio. Nos dois últimos compassos da secção aparece um acorde alterado VII7(b9/#11/#5) no sétimo grau de Dó menor, com um ligeiro retardo (fig. 48). O violoncelo, assim como o contrabaixo executam arpejos com notas de passagem. A guitarra utiliza essa secção como introdução para início do terceiro segmento de improviso, a construir novas melodias sobrepostas.



Figura 47 Tema, Clarinetes, compasso 297.



Figura 48 Tema consequente, Trompas, compasso 302.

Cm<sup>9</sup> F/A Bbm<sup>9</sup> Eb/G F#maj<sup>9</sup> A maj<sup>9</sup> Cmaj<sup>9</sup>(11) B<sup>7</sup>(9)

Figura 49 Harmonia, Piano, compasso 297.

Na secção P2, compasso 306, em uma quadratura quinária e sobreposto ao primeiro tema, surge uma segunda melodia, trazida pelos oboés (fig.50). Segue a mesma estrutura harmónica e mesma quantidade de compassos da secção anterior.



Figura 50 Tema quadratura quinária, Oboés, compasso 306.

A secção O1, compasso 315, é o início propriamente dito do terceiro momento de improviso da guitarra. É nesta secção que é mais caracterizado o que nos vem à mente quando pensamos na palavra “jazz”. É assumido o *swing* pela secção rítmica e com isso um rompimento com o padrão *straight* de toda a peça

até este ponto. A guitarra, logicamente, utiliza-se deste mesmo balanço também durante as próximas duas secções. As secções da terceira sequência de improviso, são na verdade reexposições das secções O1, O2 e P1, despidas de ornamentos ou melodias e realizado em modo *swing*. O retorno ao modo *straight* acontece na secção S, compasso 340, com a guitarra a executar o mesmo tema quinário desempenhado pelos Oboés na secção P2, da mesma forma, os clarinetes e trompas, interpretam em sobreposição o tema da secção P1. Nesta mesma secção S, com início no compasso 349, apesar de não estar sinalizado, ocorre um tipo de codeta. Desponta uma repetição em cânon de três vozes pelos oboés, clarinetes e guitarra, da última frase de quadratura quinária tocada pelo oboé 1 no compasso 348 (fig. 51). Posteriormente apresentada pelas flautas, fagotes e guitarra, mas já não mais em cânon, e também acentuações rítmicas pelo conjunto dos metais, pelos tímpanos desde o compasso 347 (fig. 52), do ritmo que se segue no próximo Movimento. Este pequeno trecho de codeta serve, além de demonstrar uma mudança de intenção harmônica, rítmica e crescimento dinâmico, similarmente como preparação para um andamento mais rápido e mais forte, o quarto Movimento.



Figura 51 Cânon, Oboés e Clarinete 1, compasso 348.



Figura 52 Tímpanos, ritmo do quarto movimento, compasso 347.

### 2.7.2d - Quarto Movimento

O quarto Movimento, com início na secção T1, compasso 356, é propositadamente idealizado na esfera da sonoridade tipicamente do nordeste brasileiro. Há uma mudança de andamento, o tempo que no terceiro Movimento ronda os 74 bpm, neste Movimento passa para o dobro, 148 bpm. Com a base na bateria (fig. 53) e nas acentuações em colcheia dupla no segundo e quarto tempo do compasso, pelo contrabaixo, tuba e tímpanos, como é demonstrado na figura 52, é proposto um ritmo muito popular no Brasil denominado Afoxé, também conhecido por Ijexá. Ritmo, de origem africana, popularizado e difundido primeiramente através das crenças religiosas dos escravos e posteriormente pela música popular brasileira.



Figura 53 Afoxé ou Ijexá, Bateria, compasso 356.

O início do quarto Movimento é harmonizado pelo modo Super Lócrio ou pelo Acorde Alterado, ou seja, o sétimo grau da escala menor melódica, neste caso, Fá Super Lócrio dominante como sétimo grau de Fá Sustenido menor melódico, utilizando a devida enarmonia, seria na verdade um Mi Sustenido Super Lócrio (fig. 54). A harmonia mais completa tem seu começo no segundo compasso da secção, de número 357, será principalmente apresentada pelo conjunto dos metais. Com a entrada das frases da guitarra a harmonia passa a estar no modo Lídio Dominante (fig. 55), pertencente ao quarto grau de uma escala menor melódica, neste âmbito, Dó Menor Melódica. A sonoridade sugerida por este modo nos remete à canção nordestina, particularmente nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Alagoas e sertão da Bahia, regiões que fazem parte da minha origem e vivência. É um ambiente sonoro cortante e árido, mas ao mesmo tempo com melancolia e dor. Universo presente nas canções populares dos vaqueiros, nos forrós tradicionais, nas feiras populares, etc. A harmonia empregue é o que eu



chamaria de harmonia aberta, isto é, permite várias opções de escalas ou modos, dando muita liberdade a quem improvisa ou compõe.

Figure 54 shows a musical score for six staves. Each staff begins with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and ends with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The notation includes various rhythmic values and rests, indicating a complex harmonic structure.

Figure 55 shows a musical score for six staves. The first three staves begin with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano), and the last three staves begin with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic values and rests, indicating a complex harmonic structure.

Figura 54 T1 Harmonia Início Metais, comp. 356. Figura 55 T1 Harmonia frases pelos Metais, compasso 357.

Com características propositadamente nordestinas, as frases são inspiradas nos desafios dos repentistas, na literatura de cordel. Os “desafios” aqui, acontecem entre a guitarra e alguns instrumentos de característica virtuosa: clarinete, fagote e violinos 1, na forma de resposta à frase da guitarra, também em frases harmonizadas em seus pares. A guitarra exibe uma frase em quadratura quaternária (fig. 56, 57 e 58), os clarinetes em quadratura quinária (fig. 59), os fagotes (fig. 59), flautas (fig. 60) e violinos 1 e 2 (fig. 61) em quadratura ternária. As frases harmonizadas aparecem com as flautas (fig. 62) e clarinetes (fig. 63) na secção T2 e violinos na secção U2. O piano e as flautas, durante este Movimento têm um papel rítmico importante, tocam um pequeno riff com base na clave do Ijexá ou Afoxé, a imitar um agogô, e assim como este, numa região mais alta (aguda).

Figure 56 shows a musical score for a single staff. The notation includes various rhythmic values and rests, indicating a complex harmonic structure. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the phrase.

Figura 56 Frase 1, Guitarra secções T1 e T2, compasso 362 e 386.



Figura 57 Frase 2, Guitarra secções T1 e T2, compasso 367 e 39.



Figura 58 Frase Guitarra secções U1 e U2, compasso 374 e 398.



Figura 59 Clarinete em quadratura quinária e Fagotes em ternária, compasso 379.



Figura 60 Flautas, quadratura ternária, compasso 398.



Figura 61 Violinos 1 e 2, quadratura ternária, compasso 398.

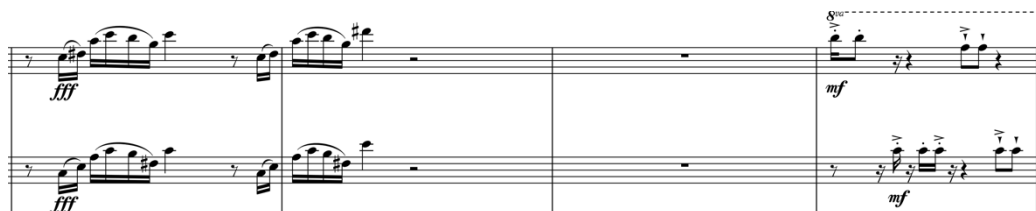


Figura 62 Flautas, frase harmonizada, compasso 391.



Figura 63 Clarinetes, frase harmonizada, secção U2, compasso 391.

As secções deste quarto Movimento são intercaladas por uma modulação modal, ou melhor, são intercaladas por Fá lídio dominante para as secções de letra “T” e Lá bemol lídio dominante para as secções de letra “U”. São também as secções utilizadas para o momento de improviso desse Movimento, momento este, separado por uma ponte com marcação de ensaio com a letra “V”, em compassos ternários com sobreposição harmônica de acordes maiores do campo harmônico diminuto. Os três conjuntos (Cordas, Metais e Madeiras), executam acordes diferentes em sobreposição. No primeiro acorde as cordas tocam Fá maior, uma parte dos metais (tuba e trombones) tocam Lá Bemol maior, os trompetes e as trompas tocam, Si maior, igualmente nas madeiras, uma parte com os fagotes e os clarinetes tocam Ré maior enquanto as flautas e os oboés tocam uma frase diminuta harmonizada entre os seus pares e em cânon entre eles. Esta secção serve identicamente para finalizar o quarto Movimento e dar início a introdução do quinto Movimento.

### *2.7.2e - Quinto Movimento*

O quinto e último Movimento, com início na secção X, compasso 474, será na verdade uma reexposição das partes iniciais do primeiro Movimento, com alguma reharmonização e algumas frases novas, além de conceber um último momento de improvisação. A secção X, visto que não existe pausa entre os Movimentos, exerce a função de introdução, auxiliando na modulação para a nova tonalidade, assim como na mudança de andamento para o tempo do início da peça. A reapresentação do tema ocorre a partir da secção Y, compasso 486, com as variações nas secções seguintes e entrada de um novo tema em quadratura quinária, na secção Y3, com os trompetes (fig. 64), clarinetes e flautas. Uma nova

harmonia surge na secção Y4, compasso 513, com as frases referidas anteriormente adaptadas à nova harmonia (fig. 65). Essa nova cadência, igualmente servirá de base para o último segmento de improviso, na secção Y5, compasso 523 (fig. 66 e 67).



Figura 64 Frase em quadratura quinária Trompetes, compasso 486.



Figura 65 Frase quadratura quinária Trompetes com adaptada à harmonia da secção Y4, compasso 513.

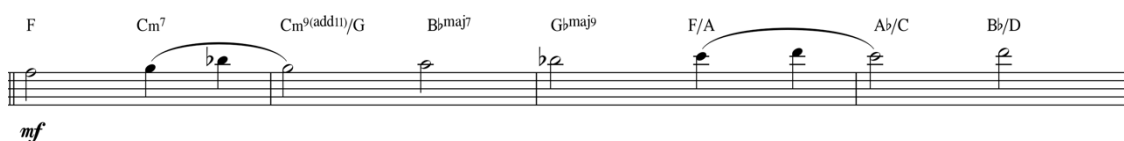


Figura 66 Nova harmonia, secção Y5, Guitarra primeiros quatro compassos, compasso 523.

Na figura acima temos os dois primeiros compassos na tonalidade de Si bemol maior, com o Dó menor com sétima e o Dó menor com sétima, nona e décima primeira podendo ter a função de substituto do V7 ou do IV. Particularmente considere a primeira opção. No terceiro compasso temos o primeiro acorde de empréstimo modal, no caso, o VI do modo menor Eólio de Si bemol, logo em seguida o seu dominante na primeira inversão. O primeiro acorde do terceiro compasso (Lá bemol com baixo em Dó), podemos pensar de duas maneiras, como uma sexta Napolitana, considerando o acorde anterior como v (quinto grau menor) de Sol menor, se considerarmos o acorde seguinte (Si bemol com baixo em Ré) como uma inversão do Sol menor ou como um IV de Mi bemol maior, na sua primeira inversão e o acorde seguinte como um V, também na primeira inversão, que foi como preferi pensar no seguimento do improviso.

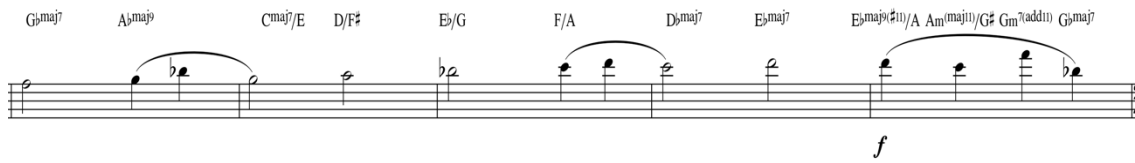


Figura 67 Nova harmonia, secção Y5, Guitarra continuação da secção, compasso 527.

Na continuação da harmonia da mesma secção Y4 da figura acima, temos o primeiro e segundo acorde a funcionarem como VI emprestados do modo menor de Si bemol menor e Dó menor, respetivamente. No segundo compasso, uma cadência IV – V em Sol maior e repetição da cadência no terceiro compasso, mas na tonalidade de Si bemol maior. No quarto compasso, dentro da minha conceção para a construção das frases e do improviso, aparecem dois acordes do IV grau, de empréstimos de Lá bemol maior e Si bemol maior respetivamente. Já o último compasso funciona, de acordo com a estrutura da música, como uma pequena ponte de retorno ou mudança de secção, tem os acordes formados a partir do cromatismo do contrabaixo. A começar pela melodia do tema, acrescentando terças ou quartas sobrepostas de acordo com o campo harmónico de Si bemol maior e por último o cromatismo do contrabaixo a partir da nota, Lá em caminho descendente até o reinício da secção, em Fá.

A secção Y5, compasso 523, mantém a mesma estrutura e mesmas frases da secção anterior, com o único acrescento do improviso da guitarra utilizando-se da harmonia já referenciada acima.

Por fim, as secções Z1, compasso 529 e Z2, compasso 535. São na realidade, duas pontes que atuam como um pequeno momento com mais movimento e força num crescente para o acorde final da peça, um Sol bemol maior com sétima maior, décima primeira aumentada e baixo em Si bemol [Gbmaj7(#11/Bb)].

## 2.8 - Jazz Averius - Considerações musicais

### 2.8.1 - Macro estrutura

A peça, apesar das marcas de ensaio, tem em sua estrutura formal, introdução, A, B e C1, C2 e C3. No improviso repete-se a estrutura, acrescentando uma repetição no A e B, e a reexposição do tema acontece apenas nas partes C1, C2 e C3 com uma pequena codeta a seguir a parte C3 como final da obra.

### 2.8.2- Laboratório musical - Comentários a respeito de alguns seguimentos

#### 2.8.2a - Introdução

Introdução ou secção A, com ostinato no contrabaixo e violoncelo (fig. 68) em conjunto com outro ostinato apresentado pelas guitarras, utilizando-se do som abafado com a palma da mão, em Fá no modo mixolídio demonstrando a característica rítmica desta parte. A cargo dos metais e das madeiras fica a função de intensificar alguma densidade harmônica com crescentes de harmonias sobrepostas, como se os grupos deixassem o seu rastro harmónico por algum momento em cada intervenção, como demonstrado no exemplo abaixo do quarto compasso pelos metais entre o primeiro grupo composto pelo trombone baixo, eufónios e trompa e o segundo grupo, pelos trompetes (fig. 69).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the double bass and cello, and the bottom staff is for the guitar. The top staff starts with a dynamic marking 'mf' and a box labeled 'A'. The bottom staff has chord markings 'F9(sus4)' and 'F7(b9sus4)' and includes a slash symbol indicating a break in the music.

Figura 68 Ostinato rítmico, Contrabaixo e Violoncelo, compasso 2.

Figura 69 Sobreposição com “rastros” harmônico, exemplificado pelo grupo dos metais, compasso 2.

No fim da introdução, no compasso 18 aparecem algumas frases executadas pela guitarra jazz junto com as madeiras, sobre quatro acordes alterados em intervalos de tom e meio ou terça menor entre eles (fig. 70). Essas frases caracterizam-se por grandes saltos entre alguns intervalos e têm a dinâmica crescente para dar início ao tema.

Figura 70 Frase sobre acordes alterados, Guitarra Jazz, compasso 16.

### 2.8.2b - Parte A

Secção C, compasso 22. Como a composição foi pensada primeiramente na harmonia, é importante estruturar o caminho harmónico das secções. Nesta primeira secção temática a ideia é percorrer roteiro de cadências interrompidas em ii – V trilhando um conjunto de modulações cromáticas. A começar em Fá de

sétima (subentende-se sétima menor quando não for especificada a palavra, “maior”), este pensado como um modo mixolídio, os outros acordes seguem a meia cadência ii-V, neste caso a sequência será Si bemol menor de sétima (Bbm7) e Mi bemol maior de sétima e nona (Eb7(9)), interrompendo a resolução e começando um novo ii- V, agora em Lá menor de sétima (Am7) seguindo-se Ré de sétima e nona (D7(9)), agora a mesma função a começar em Sol sustenido menor de sétima e Dó sustenido com sétima e nona. Esta sequência harmônica preenche a primeira parte do tema da forma A (como um contexto macro, formal) (fig. 71). Repare que a melodia começa na sétima de Fá, seguindo-se um movimento intervalar de quarta aumentada (ou quinta diminuta) descendente para a nota, Lá e repousando em Ré bemol, terça menor de Si bemol menor, ou seja, sétima para a terça do próprio acorde, resolvendo na terça do acorde seguinte. Segue-se o mesmo movimento descendente com notas secundárias encaminhando a melodia para a sétima Ré bemol), neste caso de Mi bemol seguindo-se a terça (Sol) do mesmo acorde e repousando na terça (Dó) do novo segundo grau (Lá menor), agora mantendo-se como a sétima de Ré com sétima e nona. Ainda nesta parte, no compasso 28, temos uma frase estilo *Bebop*, exposta pelo grupo das madeiras enquanto a nota da melodia repousa na sua nota de resolução (fig. 72).

Figura 71 Tema principal, primeira parte, guitarra jazz, compasso 22.

Figura 72 Frase das Madeiras: Saxofone Alto, Saxofone Soprano e Clarinete, compasso 28.



A resposta à primeira parte do tema A, ou poderia chamar-lhe simplesmente de segunda parte, conserva um pouco o mesmo princípio sobre a amplitude dos intervalos melódicos. Intervalo de quinta ascendente e terça menor descendente; intervalo de segunda maior e quinta descendente, seguindo-se três motivos idênticos (fig. 73). A harmonia ainda continua com o ii-V com Sol sustenido menor de sétima e Dó sustenido com sétima e nona, a resolverem com uma aproximação cromática no baixo ou um retardo na resolução, ou seja, o acorde de Sol meio diminuto é, entretanto, o acorde que vem a seguir, Fá sustenido com sétima maior alterando o baixo. Os acordes seguintes, Si com a quarta suspensa, sétima e décima terceira e Mi com a quarta suspensa, sétima nona e décima terceira têm a função dominante, também poderiam chamar-se de acordes maiores de sétima maior com o baixo na segunda maior, Lá maior de sétima maior com baixo em Si e Ré maior de sétima maior com o baixo em Mi, respetivamente. São dois V, o segundo encaminha para a parte B, modulando momentaneamente para Lá menor.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, the following chords are indicated: G#m7, C#9, G#7, F#maj7(#11), B13(sus4), and E9(sus4). The melodic line consists of eighth notes with stems pointing down. The notes are: G#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D#3, C#3. There are two slash marks (//) indicating a double bar line after the B13(sus4) and E9(sus4) chords.

Figura 73 Segunda parte do tema A, Guitarra jazz, compasso 30.

### 2.8.2c - Parte B

A parte B ou secção D, compasso 38, segue o mesmo motivo da parte A que é de espaço na melodia com a opção por notas longas e a não utilização de graus conjuntos emprego de saltos intervalares. A primeira parte do tema B começa com um intervalo de sétima maior descendente e sexta maior ascendente, continuando com um salto de sétima menor descendente e depois, quarta perfeita (fig. 74). Na questão harmônica temos a tonalidade de Lá menor nos dois primeiros compassos, modulando logo depois para a tonalidade de Ré menor, com o acorde abaixo escrito como uma primeira inversão de Sol meio diminuto com nona, quando também poderia ser um Si bemol menor com sétima maior e sexta ou mesmo como uma inversão de Lá de sétima com nona menor e décima terceira menor. Neste caso, apesar de não fazer diferença no processo teórico, no

momento prático do improviso decido optar por considerá-lo como um acorde dominante V com uma variação cromática no baixo, visto que o próximo acorde é um acorde menor com sétima maior, porém com a nota final do seu compasso sendo, Si natural. Então considero esse trecho como pertencente ao campo menor harmônico para depois ter a liberdade de optar pelo menor melódico já no acorde de Ré menor. Para finalizar o trecho, dá-se uma modulação cromática direta, isto é, de Ré menor vai diretamente à Dó sustenido menor sem nenhum caminho cadencial, facilitada pela melodia com notas pertencentes ao acorde (Si e Mi).



Figura 74 Tema B, primeira parte, Guitarra Jazz, compasso 38.

Na continuação da parte B, temos, da mesma forma que a parte A, a sua conclusão ou resposta com o motivo também idêntico ao da parte A (fig. 75). Note que a melodia repousa nas notas fortes dos acordes. O primeiro repouso, na sétima maior de Fá sustenido, o segundo repouso, na nona menor e o terceiro repouso na terceira maior. Há a intenção de manter o acorde variando o tipo junto com a nota da melodia, Acorde menor de sétima, acorde maior de sétima maior, acorde dominante com a nona menor e finalmente o repouso no acorde perfeito maior, apesar da melodia repousar em sua terça e não na tônica ou na sua nona, como sugere o caminho melódico. Essa última nota terá a sua resolução na primeira nota da parte seguinte que será a quinta do acorde de Ré bemol, talvez a tenha escolhido de uma forma inconsciente, pois resolveria melhor a próxima modulação na secção posterior, ainda que numa dimensão metafísica tivesse esse objetivo. Age como uma cadência plagal, que no meu modo de sentir é a cadência mais romântica, no sentido poético da palavra ou poderia afirmar de um modo mais fácil de todos entenderem como a cadência mais “doce”.



Figura 75 Conclusão do primeiro tema na parte A, Guitarra Jazz, compasso 46.

### 2.8.2d - Parte C

Segue-se a última parte, em termos de macroestrutura, pois as próximas serão repetições das secções, porém adaptadas na sua textura e densidade para o improvisado da guitarra e por fim reexposição do tema. Essa secção está denominada como secção E, compasso 54. Um pouco diferente das secções anteriores, essas próximas partes correspondentes ao C1, 2 e 3, acrescentam algum movimento melódico, com mais densidade harmônica. Numa música tipicamente popular, essa parte seria, por exemplo, o refrão dessa canção, e foi precisamente essa a ideia na sua composição, algo cantável, por isso mesmo é apresentada três vezes, com variações de densidade e acompanhamento, assim como um encaminhamento da melodia para o retorno à introdução. Repetindo o processo das melodias temática das partes anteriores, essa parte também está dividida em “pergunta” e “resposta”, ou simplesmente primeira e segunda parte. A primeira parte, composta por cinco compassos, continua com alguns saltos intervalares na sua melodia, e quanto às cadências completas quase não existem, mas sim cadências decetivas modulantes, sem acorde auxiliar ou cadencial, exceto do terceiro compasso para o quarto, onde ocorre uma meia cadência ii - V (fig. 76).

Chords:  $D_b\text{maj}7/F$   $B_b\text{maj}7/D$   $C\#9(\text{sus}4)$   $Dm7$   $G13(b9)$   $A_b\text{maj}7/C$   $G\#13(\text{sus}4)$

Figura 76 Tema C, Guitarra Jazz, compasso 54.

Na parte seguinte do tema ou, na sua conclusão (fig. 77), transcorre o mesmo motivo rítmico das segundas partes dos temas anteriores, com duas semicolcheias e repouso numa nota mais longa, para finalmente ter uma frase com um encaminhamento para um final suspensivo, ou que sugere fortemente uma conclusão. Esta conclusão verifica-se tanto na repetição dessa parte na secção F, quanto no retorno da introdução na secção H, utilizando-se da mesma frase final. Repare que a característica do acorde final, embora possa ter uma função de tônica, é neste contexto, um acorde dominante. Ele tanto pode ser uma inversão de Sol de sétima (nota implícita), nona e décima terceira menor com baixo nessa

respetiva extensão ou um Si de sétima, quinta aumentada e nona aumentada, ambos assim como o acorde original pertencente ao campo de Dó menor melódico. Já na conclusão da primeira repetição da secção F ou C2 da macroestrutura, no compasso 72 (fig. 78), verifica-se um encaminhamento harmônico, bem como melódico, diferente nos acordes finais, mantendo-se, contudo, o mesmo procedimento das cadências decetivas modulantes com modulações diretas sem acordes auxiliares. Igualmente há uma frase no final que encaminha agora para o retorno ao tema.



Figura 77 Conclusão do tema da secção E, Guitarra Jazz, compasso 60.



Figura 78 Conclusão do tema da secção F, Guitarra Jazz, compasso 72.

### 2.8.2e - Improvisação e reexposição

Finalmente na secção G, compasso 76, temos a repetição integral do tema da secção E, exceto pela variação melódica no primeiro compasso, porém com uma instrumentação da orquestra mais completa e mais densa.

Com o retorno à introdução dá-se o início dos seguimentos de improvisação com algumas intervenções da guitarra jazz, executando a frase final da introdução junto com o conjunto das madeiras. Essa peça segue o padrão comumente sistematizado nas peças dentro de contexto jazzístico, isto é, exposição do tema, improvisação e reexposição. Em termos de macroestrutura, a improvisação desenrola-se nas partes A e B (secções J, K, L e M) com repetição das mesmas, e retornando à reexposição do tema apenas a partir da parte C1 (secção N), isto é, sem reexpor o tema das partes A e B, visto que já foram repetidas durante a improvisação da guitarra, o que tornaria a peça demasiado extensa desnecessariamente. A peça é finalizada na parte C3, porém com uma pequena

codeta, sustentando o acorde Mi bemol maior de sétima maior, quinta aumentada e décima primeira aumentada, que é utilizada para um último arremate de improviso da guitarra (Fig. 79). Dessa forma é apresentada toda a peça em sua macroestrutura.

Figura 79 Codeta – conjunto das madeiras, compasso 206.

## 2.9 - Canção da Nossa Estrada

### 2.9.1 - Macroestrutura

A peça, “Canção da Nossa Estrada”, está toda apresentada em compasso ternário, exceto em dois pequenos apontamentos em compasso quaternário na parte da introdução. A sua macroestrutura comporta os seguintes pontos:

Pequeno prelúdio ou introdução que corresponde às secções A (com repetição), B, C e D, Compasso 01 - 59;

Parte A temos o primeiro tema, com a secção E, compasso 60 - 83;

Parte A' com reexposição do tema, entretanto com nova harmonia e acréscimo de um pequeno complemento, compasso 84 - 115;

Parte B1 e B2, que corresponde às secções G e H, compasso 116 - 155;

Interlúdio como parte C, correspondente às secções I, J e K, compasso 156 - 213;

Improvisação nas partes A, A', B1 e B2, equivalente às secções, L, M, M e O e P compasso 214 - 309 com a reexposição da pequena ponte, semelhante a secção K, compasso 310 - 317 que antecede ao improviso e que, neste caso, será a secção P;

Reexposição das partes A', B1 e B2, que coincide com as secções Q, R e S respetivamente, compasso 318 - 389;

Pequena codeta como secção T, com um trecho inicial adaptado das pequenas secções K e P, e trecho final adaptado da introdução, compasso 320 - 424.

## 2.9.2 - Laboratório musical – Comentários a respeito de alguns seguimentos

### 2.9.2a - Introdução

A primeira parte da introdução apresenta entradas da guitarra em anacruse a dar o tempo para as entradas sequenciais de cada voz por cada tempo do compasso. Com isso, criando o efeito que, comumente no meio musical denominamos de “tapete” ou “cama”, e que geralmente na ausência de um naipe de cordas é executado por um sintetizador em som tipicamente denominado de *pad* (almofada). A guitarra aproveita esse “tapete” para “tecer” algumas frases improvisadas (fig. 80).

Figure 80 shows the introduction of voices and a guitar improvisation in measure 1. The score is for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music starts with a box labeled 'A'. Dynamics range from *mp* to *f*. The lyrics "Na ia nê i ô" are written under the Soprano 1 staff, and "Na" is written under the other staves.

Figura 80 Introdução, entradas sequenciais das vozes e trecho de improviso da Guitarra, compasso 1.

Secção B, compasso 37, uma pequena alusão a sonoridade da Bossa Nossa com o balanço desta pela guitarra ao mudar o tipo de compasso de ternário para quaternário, nos dois últimos compassos da frase harmônico-melódica (fig. 81). No primeiro acorde da figura abaixo, a nota Dó do acorde de Lá menor está suprimida na armação harmônica da guitarra. Essa nota é executada pelo tenor 1 e pela soprano 1. É possível considerar os dois primeiros acordes como uma cadência ii-I ou segunda sequencial, pois apesar da nota Dó do primeiro acorde,

posso imaginar como o segundo grau menor sendo a sexta menor a nota Dó em questão ou mesmo considerar todos os acordes como cadências deceptivas modulantes. Na verdade, o acorde Dmaj7(b13) é um poliacorde com Ré maior e Fá# maior em sua formação. A pensar de uma maneira mais simplificada, que foi o caso, essa sequência seria, com exceção do último acorde, composta inteiramente por acordes substitutos com as notas “estranhas” ao acorde como notas de “embelezamento” emprestadas de outros modos próximos. Então os acordes seriam Em7(b13) como ii, indo diretamente para o Dmaj7(b13) como I, G13(#11) como o IV de Ré menor melódico ou o V7 do ii, caminhando para o C13sus4 que seria o ii e assim o B7alt seria o substituto do Fá dominante. seria ii – I, V7, ii – SubV7 – I.

Am<sup>9(add11)/E</sup> D<sup>Δ7(b13)</sup> G<sup>13(#11)</sup> C<sup>13(sus4)</sup> B<sup>7alt.</sup> B<sup>bΔ13</sup> /:

Figura 81 Alusão à Bossa Nova pela Guitarra, compasso 37.

A continuação harmônico-melódica, no compasso 47, revela mais algumas meias cadências que é uma das principais características desta peça (fig. 82). As meias cadências apresentadas serão V – IV, ii° – V7, esse como quinto secundário e V7 – iv, assumindo aqui, a tonalidade de Mi bemol menor. Por fim, uma cadência suspensiva com V7 nos dois últimos compassos, o acorde anterior também poderia ser uma inversão do Sol com o baixo na nona bemol.

F/A Eb/G C<sup>ø7/Gb</sup> F<sup>7(sus4)</sup> B<sup>b7(b9sus4)</sup> Abm<sup>6(add9)</sup> G<sup>7(b13)</sup> /:

Figura 82 Meias cadências, Guitarra, compasso 47.



A secção D, compasso 52, comporta-se como sendo o final das três secções da introdução a preparar diretamente para o primeiro tema, correspondente a parte A, no olhar da macroestrutura. A secção apresenta todos os acordes dentro do campo harmônico de Dó menor melódico i - III - vi° - VII7 (fig. 83).



Figura 83 Campo harmônico menor melódico, Guitarra, compasso 52.

### 2.9.2b - Parte A 1

Primeiro tema, parte A, secção E, a começar no compasso 60. A guitarra apresenta o tema enquanto as vozes cantam igualmente o tema e a harmonia, dando o ritmo e algum movimento harmônico-melódico. Note-se que a melodia da guitarra é composta na sua maioria por notas brancas, e com isso é dado algum protagonismo para as vozes que assim preenchem os espaços e ao mesmo tempo dão o balanço necessário ao tema. As meias cadências estão bastante presentes, como já referido, por toda a música. Na figura abaixo está representada uma das duas partes da primeira frase melódica (fig. 84). As funções harmônicas correspondentes são: I -vi/ii – V7, IV – I (na primeira inversão), aqui acontecendo uma cadência plagal.

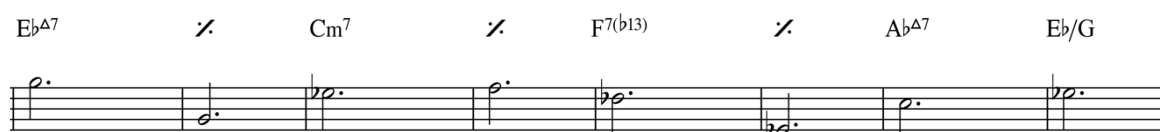


Figura 84 Meia cadência e cadência plagal, Guitarra, compasso 60.

Ainda o primeiro tema, no qual as vozes além de apresentarem o tema junto com a guitarra por meio das vozes, alto 1 e tenor 1 (fig. 85), apresentam o “balanço” e o ritmo. Com isso, um dos aspetos importantes consiste na

sustentação rítmica pelo *ensemble*, neste caso, as pausas e os *staccatos* são propositados, permitindo um melhor agrupamento rítmico entre todos.

*mp* **E**

Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

*mp*

Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

*mf* *p*

Na nê na nê na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

*mp*

Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

*p* *mp*

Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na nê iê

*p*

Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

*mp*

Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

Figura 85 Tema e “balanço”, Ensemble Vocal, compasso 60.

Na figura abaixo está representada a continuação da primeira frase do primeiro tema (fig.86). Considero uma passagem típica IV – iii, ou no modo Lídio e modo dórico respetivamente, por conta da nona maior como extensão do acorde de Fá menor de sétima, finalizando com dominantes secundários. O último acorde da figura já pertence à segunda parte do primeiro tema.

$G\flat\Delta^7$   $Fm^7(add9)$   $E^7(sus9)$   $A^7(\flat 13)$   $A\flat^7(add13)$

Figura 86 Segundo seguimento da primeira frase do primeiro tema, Guitarra, compasso 68.

Abaixo, a figura demonstra o complemento da primeira frase do tema da guitarra, novamente com a voz, agora com a soprano 2, enquanto o ensemble assume um ritmo com característica de compasso composto em 6/8 (fig. 87).

*p* *mf*  
iô na iê re iá na iá ne

*mf*  
iô iê iá ne

*mp*  
iô na iê re iá na iá ra ne

*mp*  
iô iê re iá na iá na ra ne

*p*  
iô iê re iá na iá na ra ne

*p*  
iô na iê re iá na iá na ra ne

*p*  
iô na iê re iá na iá na ra ne

Figura 87 Ensemble com divisão rítmica de compasso em 6/8, e voz Alto 1 junto com a Guitarra, compasso 68.

Resposta à primeira frase melódica do primeiro tema (fig. 88). Aqui é proposto um padrão harmônico simétrico, apesar das sequências deceptivas modulantes. Se fôssemos exemplificar com funções tonais, seriam: V7 – V7 – ii/i – V7 – V7 – ii/i – V7.

$A\flat 7(\text{add}13)$   $G\flat 7(\text{add}13)$   $E\text{m} 7(\text{add}9)$   $F 7(\text{add}13)$   $E\flat 7(\text{add}13)$   $C\sharp\text{m} 7$   $A 7(\text{sus}9)$

Figura 88 Padrão harmônico simétrico, Guitarra, compasso 74.

O mesmo procedimento pelo ensemble, contudo, o tema agora aparece na voz soprano 1 (fig. 89).

ne iê rê ô na iê ne iê rê ô na iá na iá

*mp* ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na iá

ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na iá

ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na iá

ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na iá

Figura 89 Conclusão da frase do primeiro tema pela Soprano 1, compasso 74.

### 2.9.2c - Parte A2

Na figura a seguir, está representado o segundo A, secção F, com início no compasso 84 (fig. 90). Trata-se de uma repetição da melodia do primeiro tema, entretanto com uma nova harmonização, fazendo uso novamente de quintos secundários. Como função harmônica, foi considerado, V7 – V7 – ii, o Fá sustenido poderia ser eventualmente também considerado uma substituição do Dó diminuto ou mesmo uma inversão do próximo acorde (Fá de sétima) com a nona bemol no baixo e uma décima terceira bemol como extensão.

D<sup>7(sus9)</sup>    /    G<sup>7(b13)</sup>    /    F<sup>#m6</sup>    /    F<sup>7</sup>    /

Figura 90 Repetição da primeira frase do primeiro tema, Guitarra, compasso 84.

Logo abaixo (fig. 91), está demonstrada a continuação da nova harmonia relativa ao primeiro tema. Da mesma forma, posso considerar a harmonia estando pertencente a alguns modos, nesse caso, Lídio, Mixolídio, Dórico e novamente, Lídio ou em cadências deceptivas modulantes. É importante novamente referir que tenho a tendência a considerar em função subdominante ou IV de uma tonalidade maior, ou estando no modo Lídio, os acordes maiores de sétima maior que aparecem isolados num contexto cadencial deceptivo modulante. Da mesma forma, considero os acordes menores de sétima menor como pertencentes ao modo Dórico ou o ii de alguma tonalidade maior. Seguindo princípio tonal as funções seriam: IV – V7, em uma meia cadência e o ii isoladamente em cadência deceptiva modulante para o suposto IV, ou modo Lídio.



Figura 91 Continuação da nova harmonia sobre a repetição do primeiro tema, Guitarra, compasso 92.

Nas figuras a seguir (fig. 92 e 93), aparece o complemento da primeira frase, isto é, a segunda parte da frase do A2. Mantém-se a lógica da simetria, desta vez prolongando ainda mais esse caminho simétrico, concluindo com uma pequena codeta para a conclusão desta parte A2. Como funções tonais, na figura 92 teríamos alguns dominantes do quinto grau isolados: V7 – V7 – ii – V7 – V7 – ii. Enquanto na figura 93 temos: V7 – V7 – ii – V7 – V7 – i – VII (na primeira inversão) – V7 – IV (Na primeira inversão) – V (Na primeira inversão). O Ensemble Vocal permanece com as mesmas ideias da parte anterior, entretanto adaptados para a nova harmonia. Na codeta assumem o caminho melódico enquanto a guitarra apenas sustenta a nota resolutive.

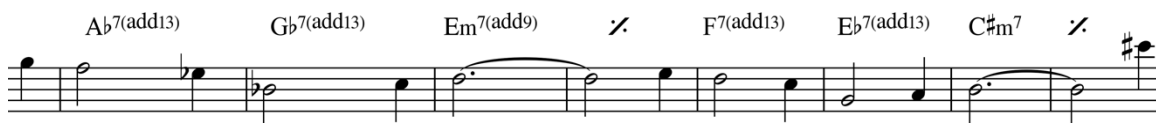


Figura 92 Caminho harmônico simétrico, Guitarra, compasso 98.

D7(add13) C7(add13) Bbm7 / B7(add13) A7(add13) Gm7 F/A Bb7(sus9) Ab/C Bb/D

Figura 93 Caminho harmônico simétrico e codeta, Guitarra, compasso 106.

### 2.9.2d - Parte B1 e B2

A parte B, secção G, compasso 116, do mesmo modo que numa composição típica de uma canção popular, funciona como refrão. O pensamento ao compor foi exatamente esse, algo em que a melodia ficasse de alguma forma presente na mente das pessoas ao ouvir essa parte. Neste caso em particular o protagonismo melódico passa para as vozes soprano 1 e soprano 2 (fig. 94).

*mf* G

Na ia na na na iê na na iá na ia na na na iê ra na iê iê na ia

Na ia na na iê na iê re na na iê iê rê nê iê rê na na

Figura 94 Parte B, Sopranos 1 e 2, primeiro seguimento melódico, compasso 116.

Logo a seguir, o segundo seguimento melódico da parte B é também dividida entre as sopranos 1 e 2 com a soprano 1 a executar finalmente as mesmas notas que a guitarra, nos últimos três compassos da figura abaixo (fig. 95).

*ff*

na ia nê nê nê iá ra na na ia nê nê nê iê rê na iá na iá na iá na iá

na na ia nê iê rê iá na na na na iá

Figura 95 Sopranos 1 e 2 segundo seguimento melódico da parte B, compasso 124.

Ainda nesta secção, sucede uma troca de vozes na parte final, antes da codeta, que passa pelos dois tenores, pela voz alto 1 e soprano 2. Identicamente ao A2, aparece a mesma codeta nos últimos quatro compassos como resolução da parte B, que é repetida com o diferencial do pequeno ralentado no final para o final da secção (fig.96).

The figure displays seven staves of musical notation, each with lyrics underneath. The notation includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, *mp*, and *f*. The lyrics are:   
 Staff 1: *ff* iá na iá na iá na iá *mf* na na na na *f* ia   
 Staff 2: *mp* iá na *f* na na iá na *mp* na na na na *f*   
 Staff 3: *mp* iá na *f* iá na na *mp* na na na na *f* ia   
 Staff 4: *mp* iá na *f* na na na na na na *mp* na na na na *f* ia   
 Staff 5: *f* iá na iá na na na na na na na *mp* na na na na *f* ia   
 Staff 6: *f* iá ra iá na na na na na na na na *mp* na na na na *f* ia   
 Staff 7: *mp* iá na na na na na na na na *f* ia

Figura 96 Melodia com troca de vozes entre as vozes dos Tenores, Alto 1 e Soprano 2, compasso 128.

Abaixo, a figura demonstra a parte inicial correspondente à guitarra no primeiro seguimento melódico mais tonal da parte B (fig. 97). As funções abaixo

são: IV – iii – vi, interrompendo a cadência, para supostamente uma cadência ao quarto grau que também é interrompida com ii, seguindo-se o ii° - V7, numa meia cadência, iniciando outra meia cadência, se considerarmos o Ré de sétima e nona menor como um substituto do quinto de Ré bemol.



Figura 97 Parte B, primeira frase melódica, Guitarra, compasso 136.

Abaixo está exposto a complementação da primeira frase (fig. 98). As funções tonais correspondentes são: iii – ii – V (Na primeira inversão) – IV (Na primeira inversão) – I – IV – V7 – V7 – i – VII (Na primeira inversão) – V7 – IV – V.



Figura 98 Segundo seguimento melódico da parte B, Guitarra, compasso 144.

### 2.9.2d - Parte C - Interlúdio

Início do pequeno interlúdio correspondente a parte C, na secção I, compasso 156, com uma preparação pela guitarra para uma secção na qual o *ensemble* aparece como intérprete principal (Fig. 99). Essa preparação também serve para expor cada uma das vozes do *ensemble* antes das suas entradas. De facto, esse interlúdio foi pensado inicialmente com o vocal sem acompanhamento da guitarra, entretanto nos ensaios ao acompanhar o coro nessa parte para uma melhor “visualização” do resultado harmônico, todos decidiram que a guitarra permaneceria, pois, o resultado seria mais rico e desempenharia um papel que até o momento não tinha ocorrido, o de acompanhador.





Figura 99 Exposição das vozes do *Ensemble*, Guitarra, compasso 156.

Temos o início de um gênero de “tapete” realizado com as vozes em forma de “cascata”, a sucederem-se umas às outras, assim como aconteceu na introdução (fig. 100). Além das notas geradas pela guitarra, aparece a nota Fá (9<sup>a</sup>) do acorde apresentado, pela voz alto 2. A construção do “tapete” desta vez processa-se sem o improvisado da guitarra. Após a apresentação do primeiro acorde há o desenvolvimento de um movimento solístico entre duas vozes, a soprano 2 e alto 1, que elaboram um cruzamento melódico (fig. 101 e 102).



Figura 100 “Tapete em cascata” com notas do acorde da Guitarra, *Ensemble Vocal*, compasso 164.

*mf* ————— *ff* — *pp* ————— *mp*  
 Na iê nê iê na iê ra na ia Na iê  
*mp* ————— *f* — *mf* ————— *ff*  
 Na Na iê nê iê na iê ra na ia

Figura 101 Cruzamento melódico com as vozes Soprano 2 e Alto 1, compasso 170.

*mf* ————— *ff* *pp* ————— *mp* *f*  
 Na iê nê iê na iê ra na ia Na iê Na iê na ia  
*pp* ————— *mp* *mf* ————— *ff* *p*  
 Na iê nê iê na iê ra na ia Na

Figura 102 Continuação do cruzamento melódico, vozes Soprano 2 e Alto 1, compasso 178.

O cruzamento melódico é iniciado com o mesmo acorde do “tapete”, ou seja, menor com nona e décima terceira menor, porém em Lá ao invés de Mi bemol. Seguem-se duas meias cadências de ii° - V7, seguindo um padrão simétrico (fig. 103).

Am<sup>9(b13)</sup> /: /: /: Fm<sup>9(b5)/Ab</sup> /: Bb<sup>7/Ab</sup> /: D#m<sup>9(b5)/F#</sup> /: G#<sup>7/F#</sup> /:

■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Figura 103 Meias cadências em padrão simétrico, Guitarra, compasso 170.

Uma vez mais é utilizado um padrão simétrico na continuação do setor do cruzamento melódico pela guitarra (Fig. 104). Nos acordes da figura abaixo, ocorre um movimento cromático nas notas fundamentais (a nota mais grave) com cadências deceptivas modulantes, que apesar de constituídas por ii e V7, estão relacionadas com tonalidades diferentes.

Em<sup>13</sup> / F<sup>7</sup>/Eb / Dm<sup>13</sup> / Eb<sup>13</sup>/Db / / /

Figura 104 Padrão simétrico e cadências decetivas modulantes, Guitarra, compasso 182.

Ainda na parte C, secção J, compasso 192 Um seguimento mais lírico, no sentido de algum sentimento mais puro ou infantil, no qual a voz soprano 1 apresenta a melodia enquanto todas as outras vozes sustentam a harmonia. A guitarra executa a melodia junto com a harmonia (Fig. 105). As notas da melodia exibidas pela soprano 1 estão também contidas na extremidade dos acordes, ou seja, nas notas mais altas ou mais agudas. Considero as funções tonais dos acordes como: IV – IV (Na primeira inversão) – IV (Na primeira inversão) – V7 (Na primeira inversão) – IV – V7. Esta secção finaliza com o acorde de Dó menor sustentado durante quatro compassos pela guitarra e pelo *ensemble*. Neste acorde, a nota fundamental (nota mais grave) da guitarra, assim como a voz do baixo descem melodicamente até o quinto grau no modo menor natural de Dó, enquanto as outras vozes mantêm-se estáticas, apresentando apenas uma dinâmica crescente que ajuda a encaminhar para a próxima secção (fig. 106).

Ab<sup>Δ9</sup> / Bb<sup>Δ7</sup>/D / Ab<sup>Δ7</sup>/C / F<sup>7</sup>/A / Ab<sup>Δ9</sup> / Db<sup>9</sup>(sus4) /

Figura 105 Secção J harmonia e melodia, Guitarra, 192.

Cm<sup>9</sup> Cm<sup>7</sup>/Bb Cm<sup>7</sup>/Ab Eb/G

Figura 106 Acorde pedal e baixo descendente, Guitarra, compasso 202.

A secção K, compasso 206, serve de ligação para as próximas partes, as quais acontece a improvisação da guitarra. Passa de uma atmosfera mais “inocente”, para um espaço com menos “ingenuidade”, digamos assim. A ponte

entre os dois ambientes, além de ter alguma densidade harmônica, também já apresenta alguma atividade rítmica. A harmonia navega pela cadência deceptiva modulante: IV – V7 – V7 (Fig. 107).

The musical score for guitar in measure 206 consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a walking bass line or a rhythmic accompaniment. The chords are indicated above the staff: F#Δ7(#11) (measures 1-3), B(sus9) (measures 4-6), and Bb(sus9) (measures 7-9). The dynamics are marked as mp (mezzo-piano) at the beginning and ff (fortissimo) at the end. There are slanted lines above the staff indicating phrasing or articulation.

Figura 107 Ponte para o setor de improviso, Guitarra, compasso 206.

### 2.9.2e - Improvisação

Chegamos à exposição das respectivas partes destinadas à improvisação da guitarra. Parte A1, secção L, compasso 214. Essas partes correspondem ao A1, A2, B1 e B2, com as secções L, M, N, O, representando as mesmas partes como marcações de ensaio. A secção P equivale a repetição da mesma ponte representada pela secção K. Diferentemente das partes nas quais estão expostas o tema, bem como as melodias paralelas, esses espaços destinados ao improviso foram deixados propositadamente mais despídos de movimentação rítmica. As vozes têm a intenção clara de acentuar o primeiro tempo, deixando a guitarra como responsável por quase toda a movimentação rítmica (fig. 108). A ideia é que as vozes não interfiram negativamente com a guitarra no momento do improviso para que o caminho harmónico fique limpo e fluido para que as mudanças dos acordes, sustentados exclusivamente pelas vozes, fiquem evidenciadas. Nessas partes não aparecem melodias em contracanto ou segundas melodias. Os acordes e suas funções tonais seguem idênticas às apresentadas na exposição do tema. Na verdade, as características dessas funções ficam mais notórias a partir da improvisação que refletem o olhar de quem improvisa e evidenciadas pelas escolhas das notas, e em particular, as escalas inseridas. Obviamente estamos a falar de uma visão individual sobre esses aspetos. Nos caminhos libertos da improvisação cada um age coerentemente com a sua visão das coisas, pois as possibilidades são muitas. Um único acorde, na improvisação, pode ser explorado ou percorrido por diversas estradas, entre “ruas, travessas, avenidas”, etc. As

escolhas das funções, principalmente nestes casos onde são cadências deceptivas modulantes, ou o que eu humildemente preferia chamar de “acordes sem cadência”, são feitas através de pressupostos íntimos, do que cada um conhece ou vivenciou.

The image shows a musical score for an ensemble vocal part, consisting of seven staves. Each staff contains a line of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Na nê na ô nê na na iá ra nê iê rê no iô na iê re". The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Dynamic markings are placed above the notes: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The first staff has *mp* at the beginning, *mf* above the first measure of the second line, *mp* above the second measure of the second line, *mf* above the first measure of the third line, and *mp* above the second measure of the third line. The second staff has *mp* at the beginning, *mf* above the first measure of the second line, *mp* above the second measure of the second line, *mf* above the first measure of the third line, and *mp* above the second measure of the third line. The third staff has *mp* at the beginning, *mf* above the first measure of the second line, *mp* above the second measure of the second line, *mf* above the first measure of the third line, and *mp* above the second measure of the third line. The fourth staff has *mp* at the beginning and *p* above the first measure of the second line. The fifth staff has *p* at the beginning and *p* above the first measure of the second line. The sixth staff has *p* at the beginning and *p* above the first measure of the second line. The seventh staff has *mp* at the beginning and *p* above the first measure of the second line.

Figura 108 Parte A1, início da secção L, seguimentos do improviso da guitarra, Ensemble Vocal, compasso 214.

### 2.9.2f - Reexposição

A secção Q, compasso 318, e da mesma forma as secções R e S, representa a reexposição do tema. A Condizer com a parte A1, porém com uma codeta encaminhando para a parte B, com a mesma lógica do movimento simétrico nos acordes utilizada nos finais do A1 e do A2. Nessa situação, poderia nomear essa parte como A1', pois são acrescentados mais acordes com o mesmo padrão, como demonstrado abaixo (fig. 109 e 110). Nas secções de reexposição

a guitarra, ao contrário da exposição, deixa de tocar a melodia acompanhada e apenas toca a melodia, colocando a harmonia inteiramente a cargo do *ensemble*.

Figura 109 Cadência decetiva modulante, padrão simétrico, Guitarra, compasso 332.

Figura 110 Continuação do seguimento anterior, Guitarra, compasso 340.

### 2.9.2g - Codeta - Final

Na secção T, compasso 390, temos a codeta que encaminha a peça para o seu final. Os primeiros quatro compassos ainda são alusivos às duas pontes, secção K e P, com o mesmo acorde e motivo rítmico. Utiliza-se o mesmo conceito de “tapete”, empregue na introdução, mas desta vez com as notas a surgirem ao mesmo tempo. Também não está presente a suspensão ao fim de cada acorde. Presta-se identicamente ao improviso da guitarra, porém, a diferença está no último acorde sustentado, no qual a guitarra juntamente com a voz soprano 1 tocam repetidamente a quinta aumentada e tônica do acorde de Fá maior com sétima maior e quinta aumentada [Fmaj7(#5)] numa dinâmica crescente de seis compassos até o fim da peça (Fig. 111).

Figura 111 Quintas aumentadas, Soprano 1, compasso 418.

### 3 - Sobre todas as coisas - Conclusão

Quando eu me propus a entrar tardiamente no mundo acadêmico, já imaginava os riscos que poderia correr. Sabia que muito do que aprendi em minhas descobertas solitárias, e aqui a palavra solitária apenas reflete a intenção de buscar o conhecimento de forma autônoma, pois não conheço um conhecimento que seja totalmente solitário, talvez alguma intuição genética. Tudo que aprendemos veio através de algum meio e conseqüentemente de alguém. Se vou buscar uma informação sozinho, esse meu questionamento ou dúvida que me fez investigar pode ser solitário, entretanto o elemento pesquisado foi apresentado ou resolvido por alguém. De certa forma, iria caminhar com alguns conflitos entre a teoria e a experiência empírica, sabia que muita coisa aprendida na teoria, na prática não funcionaria adequadamente. Sabia também que, às vezes, não precisamos de saber a fundo de onde vêm determinadas concepções ou nomenclaturas de procedimentos para realizar os mesmos, e isso aconteceu muitas vezes. Processos que já entendia de uma forma simples e prática, mas que afinal estava por trás de uma trama de explicações complexa. Ou seja, em muitas ocasiões, constatei que é preferível já ter assimilado o processo prático antes de algum teórico.

Uma questão importante que coloco, e que me veio à mente apenas após a entrada neste curso em particular, é sobre a sua utilidade (do curso), verdadeiramente visando o sentido do foco na questão profissional. Para que serve o grau de Mestrado em Performance no ramo do Jazz? Pelo menos aqui em Portugal, excetuando o simbolismo do título, em termos de vida prática, é apenas a possibilidade de aprofundar conhecimentos teóricos, mas não diria necessariamente práticos. Tenho visto vários exemplos de alunos recém-saídos do décimo terceiro ano do colegial, ingressam nas suas faculdades e logo a seguir nos Mestrados. Mas pergunto-me: e a experiência de vida onde entra nessa história? Logicamente, haverá algumas exceções, nas quais conseguem conjugar trabalho ou vida prática com estudo e conseguir se dedicar aos dois, apesar de ser muito improvável. O grau de Mestre, no meu ponto de vista, deveria estar

também agregado a alguma experiência empírica, a algum sentido de resolução de problemas “ilógicos”, ou ao sentido de “ser safo”, além de saber escolher ou ter essa “intuição”, palavra que não é muito bem-vinda no meio acadêmico, mas que pode significar, “vasta experiência entre acertos e erros”. Ou seja, cada vez mais os Mestrados e Doutoramentos acontecem mais cedo na vida dos estudantes; por um lado é interessante esse aprofundar teórico das coisas precocemente; mas por outro, o excesso de vida acadêmica prematura provavelmente fará com que o indivíduo seja desviado dos meios práticos da vida real, que deveria ser a razão para onde seria canalizado esse conhecimento acadêmico. Um pouco de “degustação” prática em cada degrau universitário talvez fosse importante, para “confeccionar” e “saborear” as diversas “receitas” assimiladas. A construção da minha formação musical foi, como já referido no capítulo da Introdução, bastante autônoma e efetivamente prática. Vim de uma licenciatura no ramo da educação e, também como já supracitado, muito interessante pelos campos de conhecimento até então alheios ao meu percurso. A minha opção por este projeto de Mestrado foi o caminho que verdadeiramente poderia proporcionar-me frutos que poderiam ser aproveitados na minha vida prática. O projeto de dissertação não foi o inicialmente pensado, que seria um estudo de caso sobre um músico com fantásticas competências e sobre o qual eu me identifico, pois também seguiu a mesma trilha de descobertas solitárias, porém sem nunca se ter desviado dessa trilha. A mudança para este projeto foi fruto de uma opção de investimento no que realmente vai ao encontro do que sempre idealizei na realização deste curso. Pôr em prática o que aprendemos no estudo é a situação mais fantástica que podemos objetivar. Todo o percurso de composição com escrita específica que começou com as poucas aulas de composição sobretudo voltadas para o conhecimento e aplicação de métodos mais técnicos, desagua neste projeto, do qual recolho e encontro muita estima.

Sobre as realizações pessoais alcançadas durante este percurso, relativamente aos objetivos que me propus lograr com este projeto, tenho a plena consciência que os mesmos foram alcançados. Quando comecei a compor tais peças, não tinha ideia do desafio que seria apresentá-las numa performance ao



vivo. Como estávamos em confinamento, achei que não deveria me preocupar com isso durante a composição, pois provavelmente não seriam apresentadas. Simplesmente continuei a seguir a minha intuição, quase sem ideia ou projeto pré-concebido. Os desafios naquele momento quase se restringiam a conseguir com que os instrumentos, assim como as vozes, estivessem coerentes com suas partes técnicas, suas tessituras, suas expressões e particularidades. Isso para não falar das questões laboratoriais da harmonia, melodia e ritmo. A maior dificuldade viria mais tarde, que seria corresponder aos meus próprios parâmetros de eficácia e autocrítica. Ser capaz de realizar as apresentações, sem partituras com todas as secções consolidadas, ao mesmo tempo com sentido de interpretação e com resultado satisfatório nos seguimentos das improvisações. Essa última questão seria evidentemente a mais subjetiva, os músicos improvisadores em geral têm a tendência a não ficarem satisfeitos com suas prestações nesse quesito, sempre acham que poderiam melhorar. Evidentemente, o “fazer melhor” está consignado de acordo com a sua visão particular. Muitas vezes, esses valores têm expoentes variados e o simbolismo alcançado pode não ser partilhado por todos da mesma forma. Eu posso estar jubiloso com uma situação que casualmente pode não ter correspondido às expectativas de uma outra pessoa. Nesse caso especial, que diz respeito à uma interpretação de algo representativo da sua pessoa e que está liberto de alguma exigência simbólica específica, o mais importante é o ator se sentir realizado com a sua atuação. Essas realizações intrínsecas muitas vezes passam despercebidas do seu público alvo, muitas vezes só são conseguidas nos estudos ou ensaios e os fatores dessas divergências já são há muito tempo investigados, estejam eles nos ramos da psicologia ou das técnicas envolvidas ou mesmo em questões de logísticas deficientes. No meu caso, os resultados alcançados nos ensaios em casa foram mais satisfatórios que as atuações, principalmente no que se refere à orquestra sinfônica. A deficiência acústica encontrada no pavilhão desportivo para esse tipo de evento, foi muito significativa interferindo consideravelmente no resultado audiovisual registado, não só da parte do improvisado, como também da interpretação de toda a peça. Nos ensaios em casa, apesar dos instrumentos serem repercutidos através de instrumentos

virtuais, como a sala é preparada acusticamente, conseqüentemente todos os sons ficam mais perceptíveis. Como tive que registrar em vídeo os momentos de improvisação das peças também para a disciplina de Laboratório de Criação e Interpretação, esses vídeos de certa forma, servem para uma apreciação dos resultados alcançados nos ensaios que considerei satisfatórios. Esses vídeos também estão anexados ao projeto desta dissertação.

A peça 345 envolveu uma maior dedicação, tanto pela sua duração, como pela quantidade e variedade de instrumentos presentes, como é suposto ter, logicamente, uma orquestra sinfônica. Apesar do trabalho ter sido efetuado com a utilização de instrumentos virtuais, dentro da minha expectativa, consegui obter o resultado que almejava entre as combinações de timbres dos diversos instrumentos, com alguma deficiência em relação às dinâmicas entre a versão virtual e a apresentação ao vivo, que logicamente para quem trabalha com *software* de notação musical, sabe que não há como fugir à essa realidade. Nesta peça, considero que fui capaz de inserir o universo “guitarrístico”, digamos assim, dentro do universo de uma orquestra sinfônica, como se a guitarra também pertencesse à formação da mesma orquestra. Isto é, a guitarra não caminha ao lado da orquestra, mas sim dentro, apesar do seu protagonismo solístico. A interpretação desta peça exigiu muito estudo, fosse por alguns imperativos técnicos na execução de algumas frases melódicas ou pela compreensão da harmonia para os setores de improvisação. Acredito que a interpretação, mesmo com a deficiência acústica da sala onde foi apresentada a peça, foi bastante satisfatória. A utilização da técnica híbrida resultou para alguns contextos de frases com intervalos mais distantes, assim como a escolha de uma digitação mais adequada para determinadas frases. Naturalmente, a análise harmônica e conseqüentemente o entendimento de processos modais e funcionais de certos trechos também facilitaram a escolha dos caminhos a seguir na improvisação.

A ampliação do repertório para Guitarra Jazz e Orquestra Sinfônica, evidentemente, passa por ter a possibilidade de apresentar essas composições ao vivo. Tive esse privilégio, mas sei que dentro da realidade portuguesa, e mesmo de muitos outros países, essa “comunhão” não será tão acessível.

Apesar da utilização da Guitarra Jazz no cenário de uma orquestra jazz em situação de protagonismo solístico já estar muito mais evidenciada que nas outras duas formações que constam neste trabalho, o seu repertório é ainda assim, escasso em relação a outros instrumentos de uma *big band*, mesmo porque a guitarra não é um instrumento invariavelmente presente nesse tipo de formação. Dispus mais uma vez da possibilidade de criar para este tipo de orquestra e de poder interpretar, facto que apesar de não ser tão raro, não está comumente implementado nas orquestras jazz, sejam de escolas de música ou profissionais.

Na peça “Jazz Averius”, ainda que esteja relacionada com um universo no qual já carrego alguma prática, o desafio realizado consistiu na própria criação da peça, ou seja, nunca tinha composto para uma *big band*, não sabia exatamente como a combinação entre os timbres dos naipes, tessituras e a harmonia formada por eles, para que com a melodia e a improvisação executada pela guitarra, a peça soasse de maneira homogênea. Para isso, tive o apoio para a compreensão do comportamento das secções instrumentais pelo meu coorientador, fundamental nesse quesito. O outro desafio solucionado teve a ver com a adaptação dos naipes de uma *big band* para os instrumentos que foram utilizados na Orquestra de Jazz da UA, assim como a composição de novas partes para o trio de vozes femininas que também estavam presentes na mesma orquestra. A interpretação desta peça, talvez por já ter alguma experiência com esse tipo de formação, foi de certa forma mais segura e sem receios, ainda que a quantidade de ensaios com a orquestra tenha sido reduzida. A composição está pronta para ser interpretada por qualquer orquestra de jazz, visto que originalmente a peça está escrita para as secções originais de uma *big band* ou mesmo, com alguma adaptação relativamente simples, também por alguma banda sinfônica.

Tenho um carinho especial pela peça “Canção da Nossa Estrada”, pois era uma peça que a princípio não seria realizada. Comecei a sua composição achando que seria um processo bastante difícil, não a composição em si, mas a sua apresentação ao vivo. Na realidade, como estávamos em pleno confinamento e sem perspectiva de datas para desconfinar, achava que nenhuma das peças teriam uma apresentação ao vivo. Já tinha na minha mente que seria uma apresentação

a partir de vídeos com a execução da guitarra por cima de algum playback das orquestras. Já em período de aulas presenciais, recebo a notícia de que as peças para orquestra sinfónica e orquestra jazz seriam apresentadas, mas sobre a peça coral não seria possível a sua viabilização. Entretanto, através de uma arregimentação através do professor Vasco Negreiros, também um dos responsáveis pela disciplina de Direção Coral da UA, foi possível reunir alguns excelentes elementos vocais, ligados também a outros agrupamentos corais, que aceitaram esse desafio. Era um terreno ainda não explorado por todos os integrantes do grupo vocal, o que de certa forma trouxe um desafio maior a esta peça. Ao contrário das outras peças e da sua improvável apresentação, a realização da “Canção da Nossa Estrada” possibilitou uma melhor preparação e um maior envolvimento emocional com o grupo, dado que houve também um grande interesse da parte do grupo em fazer dessa atuação uma referência, visto se tratar de algo bastante original. Durante os ensaios foram vistos muitos pormenores, entre questões de fonéticas, questões harmónicas e dinâmicas. O que fez alguma diferença em relação às outras peças, as quais tivemos muito pouco tempo para reajustar ou “mexer” em algum pormenor. O resultado agradou a todos os envolvidos, e de alguma maneira, possibilitou o aparecimento de um caminho a ser explorado, que até então eu desconhecia, o emprego da Guitarra Jazz, com seguimentos de improviso sustentada por um grupo coral é raríssimo encontrar, pois eu mesmo desconheço. Pelo que foi alcançado, e por toda a história de vida e partilhas interpessoais que a “Canção da Nossa Estrada” representa por trás da sua denominação, considerei bastante relevante utilizar a sua designação para intitular este trabalho.

Quando se conclui um curso em performance, naturalmente as expectativas, passam por investir nesses exemplos de composição e de apresentar as mesmas em performances ao vivo, além, é claro, de registar essas apresentações em suportes audiovisuais. Sabemos que esses projetos não são tão acessíveis, movimentam muitas pessoas e muita logística, é preciso captar recursos e coletar parceiros. Muito provavelmente só com a apresentação de candidaturas em programas de apoios culturais, o que deixa a sua efetivação sob avaliações às

vezes etéreas e abstratas e muitas vezes condicionadas à incorporação de argumentos desnecessários e que podem desvirtuar a sua concepção original. De qualquer forma, o que esse projeto trouxe para a minha vivência musical, está muito além dessas questões, o produto ascendido é talvez, muito maior intrinsecamente. Estarei identicamente realizado com a continuação desse desenvolvimento de composições para essas formações, mesmo sem uma apresentação ao vivo das mesmas, interpretadas por mim, pois um dos objetivos traçados para este projeto também passou por fomentar esse cruzamento de estilos e integração da guitarra em outros espaços, para expandir o seu repertório, sendo mais um exemplo nesse sentido.

## Referências Bibliográficas

Assis-Brasil, G. (2006). *Hybrid Picking for Guitar*. Boston, Ed. Gustavo Assis-Brasil Music.

Bezerra, V. A. (2001) *Jazz: história, estilos...* Universidade do Estado de Santa Catarina USDESC. Santa Catarina

Bouer, P. (2021). "Wes Montgomery American Musician". Encyclopaedia Britannica, inc. Consultado em 10 mai. 2021.

Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Wes-Montgomery>

Crawford, J. A. (2002). "Jazz Guitar: The History, The Players". Chancellor's Honors Program Projects. Consultado em 10 Jun. 2021.

Disponível em [https://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonoproj/528](https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/528)

Dinis, A. 2019. *Os novos standards: Pianistas de jazz e o repertório pop-rock*. Dissertação de Doutoramento da Universidade de Évora.

ECM Records Home Page. Consultado em 12 Jun 2021.

Disponível em <https://www.ecmrecords.com/artists/1435045733/terje-rypdal>

Encyclopedia.com. "Mahavishnu Orchestra". *College & Higher Education Pathways*. Consultado em 11 Mai. 2021.

Disponível em <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/mahavishnu-orchestra>

Gavin Bryars Home Page. Consultado em 11 Mai. 2021.

Disponível em <https://gavinbryars.com/gavin-bryars/>

Gold, J. (2004). "Thrash-A-Billy Boot Camp: hybrid-picking hijinks with the living end's Chris Cheney". *Guitar Player*. v. 38, n.7, p. 104-109. Aug. 2004.

Gridley, M. Maxham, R. and Hoff, R. (1989). *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 4 pp. 513-531. *Three Approaches Defining Jazz*. Oxford University Press. New York.

Marino, S. (2019). "Jazz Improvisation and Somatic Experience". *The Journal of Somaesthetics*. vol. 5, n. 2, 2019. Ed. by A. Tarvainen and P. Järviö, pp. 24-40

Murray, C. S. (2020). "Frank Zappa". *Encyclopædia Britannica*, 17 Dec. 2020, consultado em 12 Mai 2021.

Disponível em <https://www.britannica.com/biography/Frank-Zappa>.

Naves, S. C. (2004.) *Da bossa nova à tropicália*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Rocha, M. (2011). *A tecnologia como meio expressivo do guitarrista atuante no mercado musical pop*. Dissertação de doutoramento apresentado na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP.

Service, T. (2014) "10 of the best: where jazz meets classical". *The Guardian.com* Consultado em 12 Mai. 2021.

Disponível em

<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/nov/18/10-best-jazz-meets-classical-pieces-tom-service>.

## Links dos materiais audiovisuais

### **Peça “345”**

Apresentação

<https://youtu.be/-om1qxYlfcA>

Estudos

Improviso no Primeiro Movimento, secção “C”.

<https://youtu.be/oQNxxw6MGKo>

Improviso no Segundo, Terceiro e Quarto Movimento, secção K à secção U

[https://youtu.be/J\\_e3CSnOxXc](https://youtu.be/J_e3CSnOxXc)

Improviso no Quinto Movimento, secção Z

<https://youtu.be/b6ygykmjvUY>

### **Peça “Jazz Averius”**

Apresentação

[https://youtu.be/Zhbgo3\\_DEtw](https://youtu.be/Zhbgo3_DEtw)

Estudo Improviso

<https://youtu.be/XZck1Qez-3s>

### **Peça “Canção da Nossa Estrada”**

Apresentação

<https://youtu.be/05Rwb8rj-Ns>

Estudo Improviso

<https://youtu.be/1RIQnWgHPiA>

Improviso secção final

[https://youtu.be/v9r\\_2\\_yDBH8](https://youtu.be/v9r_2_yDBH8)

### **Documentário sobre o projeto**

Pequeno documentário sobre todo projeto, com depoimentos e ensaios

<https://youtu.be/COgGiRY-9JY>



## Anexos (Partituras)

Cláudio César Ribeiro

345

*♩* = 120 **Intro**

Flute 1  
Flute 2  
Oboe 1  
Oboe 2  
B♭ Clarinet 1  
B♭ Clarinet 2  
Bassoon 1  
Bassoon 2  
F Horn 1 & 3  
F Horn 2 & 4  
B♭ Trumpet 1  
B♭ Trumpet 2  
Trombone 1  
Trombone 2  
Tuba  
Timpani  
Bateria  
Piano  
Guitarras de jazz  
*♩* = 120 **Intro**  
Violins 1  
Violins 2  
Violas  
Violoncellos  
Contrabasses

10 **A1** Tema 1 Trompa

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gr. Jr.

**A1**

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Detailed description of the musical score: The score is for a symphonic piece titled 'Tema 1 Trompa'. It begins at measure 10. The instrumentation includes two flutes (Fl. 1, 2), two oboes (Ob. 1, 2), two B-flat clarinets (B♭ Cl. 1, 2), two bassoons (Bsn. 1, 2), three French horns (F Hn. 1, 2, 3, 4), two B-flat trumpets (B♭ Tpt. 1, 2), three trombones (Tbn. 1, 2, 3), timpani (Timp.), snare drum (Bat.), piano (Pno.), guitar (Gr. Jr.), and a string section (Vlns. 1, 2, Vlas., Vcs., Cbs.). The score is divided into systems. The first system (measures 10-15) shows the woodwinds and brass instruments. The second system (measures 16-21) features the horns and trumpets. The third system (measures 22-27) includes the snare drum and piano. The fourth system (measures 28-33) features the guitar. The fifth system (measures 34-39) shows the string section. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *mp*. A first ending bracket labeled 'A1' spans measures 10-15 and 34-39.

4

16

A2

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

22 5

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Clar. in G  
Gtr. Jr.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*f* *mp* *mf* *p* *f* *pp* *f* *p* *mf*

6 A3

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *p*

F. Hn. 1, 3 *f*

F. Hn. 2, 4 *mp*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3 *mp*

Timp. *mp*

Bat. *mp*

Pno. *mp*

Gr. Jr. *f*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vcl. *mf*

Cbs. *mf*

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

- Flutes (Fl. 1, 2):** Dynamic markings include *ff* and *f*.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Dynamic markings include *f* and *mp*.
- Bassoons (Bsn. 1, 2):** Dynamic markings include *mf* and *p*.
- Clarinets (Cl. 1, 2):** Dynamic markings include *mf* and *mp*.
- Trumpets (Tpt. 1, 2):** Dynamic markings include *mf* and *f*.
- Timpani (Tbn. 1, 2):** Dynamic markings include *p*.
- Percussion (Timp., Bat., Pao.):** Dynamic markings include *pp*.
- Violins (Vln. 1, 2):** Dynamic markings include *f* and *mf*.
- Viola (Vla.):** Dynamic markings include *mf* and *mp*.
- Cello (Vcl.):** Dynamic markings include *mp*.
- Double Bass (Cb.):** Dynamic markings include *mf*.

The score features a rehearsal mark **A4** and a page number **345** at the bottom left.



8

40

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

*f*

*ff*

*mp*

*mf*

345

46 **B1** 9

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p* *ff*

F Hn. 1,3 *p*

F Hn. 2,4 *p*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tbn. 3 *p*

Timp. *mp*

Bat. *mp*

Pno. *mf mp mf mp mf mp mf mp*

Gu. Jr. *mp*

Vln. 1 **B1** *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vcl. *mp*

Chs. *mf*

Cu<sup>1</sup> D<sup>2</sup> B<sup>3</sup> E<sup>4</sup> A<sup>5</sup> B<sup>6</sup> Cu<sup>7</sup> D<sup>8</sup> F<sup>9</sup> E<sup>10</sup> A<sup>11</sup> B<sup>12</sup> Cu<sup>13</sup> E<sup>14</sup> D<sup>15</sup> Cu<sup>16</sup> D<sup>17</sup> B<sup>18</sup> D  
*mf mp mf mp mf mp mf mp*

10

53 **B2**

Fl. 1 *f mp*

Fl. 2 *f p*

Ob. 1 *mp mp*

Ob. 2 *mp p*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

F Hn. 1,3 *mp mp*

F Hn. 2,4 *mp p*

B♭ Trpt. 1 *-*

B♭ Trpt. 2 *-*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *p ff*

Tbn. 3 *p mp*

Timp. *mp*

Bat. *mp*

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

Gtr. Jr. *f ff*

Vlns. 1 *mf mp*

Vlns. 2 *mf p*

Vla. *p*

Vcl. *mp*

Chs. *f mp*

58 11

FL 1  
FL 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ CL 1  
B♭ CL 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1,3  
F Hn. 2,4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn.  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

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

A5maj7 Am11 Bbmaj7 Cm7 Eb/D9 Cm11 D9maj7(b9) Bbmaj7/D Ebmaj7 Am11 Bbmaj7(b9) Cm9 Dm9 Fm9 Bb/G G/A Ab/Bb Bb/C G/Ab

64 Cl

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *mp* *ff*

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *p* *ff*

F Hn. 1, 3 *p*

F Hn. 2, 4 *p*

B♭ Tpt. 1 *mp* *p*

B♭ Tpt. 2 *mp* *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3

Timp. *p*

Bat. *mp*

Pno. *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Chord symbols: F/G, A/Bb, B/C, C/D, C#11, D#m9/E10, B#m9/D, E#m9, Am11, B#m9/E10, C#9, D#9, F#9, E#G, A#m9, Am11, B#m9, C#7, E#D#

Gtr. Jr.

Vln. 1 Cl

Vln. 2 *ff* *p*

Vla. *mp*

Vcl. *mp*

Chs. *mp*

70

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cbs.

Chord symbols for Piano:  
Cm<sup>11</sup> Dm(m)<sup>11</sup> Bm(m)<sup>7</sup>/D E(m)<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> Bm(m)<sup>11</sup> Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> E<sup>b</sup>/G G/A A<sup>b</sup>/B B<sup>b</sup>/C G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> Cm<sup>11</sup> Dm(m)<sup>11</sup> Bm(m)<sup>7</sup>/D E(m)<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> Bm(m)<sup>11</sup>

Chord symbols for Guitar:  
Guitar Impassation Cm<sup>11</sup> Dm(m)<sup>11</sup> Bm(m)<sup>7</sup>/D E(m)<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> Bm(m)<sup>11</sup>

Dynamic markings: *p*, *mp*, *f*, *mf*

Rehearsal mark: C2

76

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> E<sup>b</sup>/G A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> E<sup>b</sup>/D<sup>b</sup> Cm<sup>11</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(E<sup>b</sup>) B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>/D E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(E<sup>b</sup>) Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> E<sup>b</sup>/G G/A A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>/C G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>

*mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

83 **C3**

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn.  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Chord symbols: Cm<sup>11</sup>, D<sup>9</sup>(m9)(b9), B<sup>9</sup>(m9)/D, E<sup>9</sup>(m9), Am<sup>11</sup>, B<sup>9</sup>(m9)(b9), Cm<sup>9</sup>, Dm<sup>9</sup>, Fm<sup>9</sup>, E<sup>7</sup>/G, A<sup>9</sup>(m9), Am<sup>11</sup>, B<sup>9</sup>(m9), Cm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>/D, Cm<sup>11</sup>, D<sup>9</sup>(m9)(b9), B<sup>9</sup>(m9)/D, E<sup>9</sup>(m9), Am<sup>11</sup>, B<sup>9</sup>(m9)(b9).

Dynamics: *mf*, *mp*, *pp*, *p*.

84 **C3**





Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F. Hn. 1-3

F. Hn. 2-4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Perc.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chb.

Cm<sup>7</sup> E♭/D♭ Cm<sup>11</sup> D♯m<sup>7</sup>(F11) B♯m<sup>7</sup>/D E♭m<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> B♯m<sup>7</sup>(F11) Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> E♭/G G/A A♭/B♭ C/B♭ G♭/A♭ Cm<sup>11</sup> D♯m<sup>7</sup>(F11) B♯m<sup>7</sup>/D

Cm<sup>7</sup> E♭/D♭ Cm<sup>11</sup> D♯m<sup>7</sup>(F11) B♯m<sup>7</sup>/D E♭m<sup>7</sup> Am<sup>11</sup> B♯m<sup>7</sup>(F11) Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> E♭/G G/A A♭/B♭ B♭/C G♭/A♭

162

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*mf*

*ff*

*mp*

*p*

*mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

*E♭maj7* *A♭m7* *B♭maj7* *E♭7* *D♭9* *Fm9* *E♭/G* *A♭maj7* *A♭m7* *B♭maj7* *Cm7* *E♭/D♭* *Cm7* *D♭maj7* *B♭maj7* *E♭maj7* *A♭m7* *B♭maj7*

168 D2 19

FL 1  
FL 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Trp. 1  
B♭ Trp. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn.  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Cu<sup>o</sup> Da<sup>o</sup> Fu<sup>o</sup> E♭/G      Cu<sup>1</sup> До(мол.) B(мол.) D B(мол.) Am<sup>11</sup> B(мол.) E♭/G A(мол.) Am<sup>11</sup> B(мол.)

345

FL 1

FL 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

C#7 Eb/D#b C#m7 D#m(m7)F#m B#m(m7)D E#m(m7)F#m Am7 B#m(m7)F#m C#m Dm7 F#m Eb/G

mp mf mp mf mp mf mp mf mp

21

**E1**

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2

F. Hn. 1, 3 *p* *mp* *p*

F. Hn. 2, 4 *p* *mp* *p*

B♭ Trp. 1 *p* *mp* *p*

B♭ Trp. 2 *p* *mp* *p*

Tbn. 1 *p* *mp* *p*

Tbn. 2 *p* *mp* *p*

Tbn. 3 *p* *mp* *p*

Timp.

Bat. *pp*

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Gu. Jr. *f*

Vln. 1 *p* **E1**

Vln. 2 *p*

Vla. *f*

Vcs. *mp*

Chs. *f*

Cu<sup>1</sup> D<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup>(E)<sup>1</sup> B<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup>(D) E<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup> A<sup>2</sup>(E)<sup>1</sup> B<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup>(E)<sup>1</sup> Cu<sup>2</sup> D<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup> E<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup> E<sup>2</sup>(G) A<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup> B<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup> Cu<sup>2</sup> E<sup>2</sup>(D<sup>2</sup>) Cu<sup>1</sup> D<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup>(E)<sup>1</sup> B<sup>2</sup>(A)<sup>1</sup>(D)

125

**E2**

Fl. 1 *p* *ff* *p*

Fl. 2 *p* *ff* *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *f*

F Hn. 1,3 *pp* *mp* *pp*

F Hn. 2,4

B♭ Tpt. 1 *pp* *mp* *pp*

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1 *pp* *mp* *pp*

Tbn. 2

Tba. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Timp.

Bat. *p*

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Gr. Jr. *p*

Vln. 1 *ff* *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *f*

Vcl. *p* *f* *p* *f* *p*

Cbs. *p* *f* *p* *f* *p*

**E2**

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F. Hn. 1, 3

F. Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

131

*ff* *p* *ff* *p* *ff*

*pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf*

*mp* *pp* *mp* *mp* *mp* *mf*

*mp* *pp* *mp* *pp* *p*

*mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

*mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

A13mp Am1 Bbmaj7 Cm7 E7(b9) Cm9 D(b9)(b13) Bbmaj7/D Ebmaj7 Am11 Bbmaj7(b9) Cm9 Dm7 Fm9 E7(b9)

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*



24

**E3**

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1, 3 *mf*

F Hn. 2, 4 *mf*

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Timp.

Bat.

Pno. *mf mp mf mp mf mp mf mp*

Gr. Jr. *mp*

Vln. 1 **E3** *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *f*

Vcs. *mp*

Cbs. *f*

Cu<sup>1</sup> D<sup>1</sup> (A<sup>1</sup>) E<sup>1</sup> A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> (A<sup>1</sup>) Cu<sup>2</sup> D<sup>2</sup> F<sup>2</sup> E<sup>2</sup> G<sup>2</sup> A<sup>2</sup> (B<sup>2</sup>) A<sup>2</sup> B<sup>2</sup> (A<sup>2</sup>) Cu<sup>3</sup> E<sup>3</sup> D<sup>3</sup> (A<sup>3</sup>) B<sup>3</sup> (A<sup>3</sup>) D

143 Fl 25

Fl. 1 *mf* *f*

Fl. 2 *mf* *f*

Ob. 1 *mf* *f*

Ob. 2 *mf* *f*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *f* *f*

Bsn. 2 *f* *f*

F. Hn. 1, 3 *f*

F. Hn. 2, 4 *f*

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *f*

Timp.

Bat.

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *f*

Gu. Jr. *mf* *fff*

Vln. 1 Fl *mp* *f* *fff*

Vln. 2 *mf* *fff*

Vla. *mp* *fff*

Vcl. *mp* *fff*

Chs. *mp* *fff*

E♭/D♭ Am<sup>11</sup> B♭/A♭ Dm<sup>11</sup> Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> E♭/G G/A A♭/B♭ B♭/C G♭/A♭ F/G A♭/B♭ B♭/C C/D D♭/E♭ E♭/F F/G G♭/A♭ A♭/B♭ B♭/C

26

[F2]

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *ff*

F Hn. 1,3 *mf*

F Hn. 2,4 *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. *ff*

Timp. *mf* *ff*

Bat. *mf* *p* *ff*

Pno. *f* *mf* *mf*

Gu. Jr. *mf*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vcs. *p* *ff*

Chs. *p* *ff*

G/A A/B♭ B/C G/A♭ F/G A/B♭ B/C C/D D/E♭ E/F F/G G/A♭ A/B♭ B/C  
*f* *mf* *mf*

133 **G**  $\downarrow$  90

Fl. 1 *pppp* *mf*

Fl. 2 *pppp* *mf*

Ob. 1 *pppp* *mf*

Ob. 2 *pppp* *mf*

B♭ Cl. 1 *mp* *ppp*

B♭ Cl. 2 *pp* *pppp*

Bsn. 1 *pp* *pppp*

Bsn. 2 *pp* *pppp*

F Hn. 1, 3 *pp* *ppp* *pppp*

F Hn. 2, 4 *pp* *ppp* *pppp*

B♭ Tpt. 1 *ppp* *pppp*

B♭ Tpt. 2 *ppp* *pppp*

Tbn. 1 *ppp* *ppppp*

Tbn. 2 *pp* *ppp* *pppp*

Tbn. 3 *ppp* *ppppp*

Timp. *pppp*

Bat.

Pno.

Git. Jr.

Vlns. 1 *pppp*

Vlns. 2 *pppp*

Vla. *pppp*

Vcl. *pppp*

Cbs. *pppp*

**H**

**G**  $\downarrow$  90

**H**

163

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *ff*

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp. *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Bat.

Pno.

Gtr. Jr. *ff* *mf*

Vln. 1 *pppp* *ff* *pppp*

Vln. 2 *pppp* *ff* *pppp*

Vla. *pppp* *ff* *pppp*

Vcl. *pppp* *ff* *pppp*

Chs. *pppp* *ff* *pppp*

169 29

Fl. 1 *pppp*

Fl. 2 *pppp*

Ob. 1 *pppp*

Ob. 2 *pppp*

B♭ Cl. 1 *pppp*

B♭ Cl. 2 *pppp*

Bsn. 1 *pppp*

Bsn. 2 *pppp*

F. Hn. 1, 3 *mp*

F. Hn. 2, 4 *mp*

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *pp*

Timp. *mp*

Bat. *f*

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Chs. *ff*

30

174

[1-1]

Fl. 1

*ppppp*

*p*

Fl. 2

*ppppp*

Ob. 1

*ppppp*

Ob. 2

*ppppp*

B♭ Cl. 1

*ppppp*

*mf*

B♭ Cl. 2

*ppppp*

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

*f*

Gr. Jr.

*p*

[1-1]

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Ch.

31

184

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.



32

1-2

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1,3 *p*

F Hn. 2,4 *p*

B♭ Tpt. 1 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

B♭ Tpt. 2 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Tbn. 1 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Tbn. 2 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Tbn. 3 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Timp. *mp*

Bat.

Pno. *f*

Gr. Jr.

1-2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cbs.

199 J1 33

Ft. 1

Ft. 2

Ob. 1 *mp*

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F. Hn. 1, 3

F. Hn. 2, 4

B♭ Trp. 1 *ppp mp ppp mp*

B♭ Trp. 2 *ppp mp ppp mp*

Tbn. 1 *ppp mp ppp mp*

Tbn. 2 *ppp mp ppp mp*

Tbn. 3 *ppp mp ppp mp*

Timp.

Bat.

Pno.

Gr. Jr.

Vln. 1 J1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Ch.

207

J2

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gu. Jr.

J2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Ch.

211 **J3** 35

Fl. 1 *p*

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1,3 *mp*

F Hn. 2,4 *mp*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *pp*

Tbn. 3 *pp*

Timp.

Bat. *pp*

Pno.

Gtr. Jr.

**J3**

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *p*

Vcl. *p*

Chs. *p*

36

222 **K1**

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1, 3 *mp*

F Hn. 2, 4 *mp*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *pp*

Timp.

Bat. *pp*

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1 *mp* **K1**

Vln. 2

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cbs. *mp*

229 **K2** 37

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1, 3 *mp*

F Hn. 2, 4 *mp*

B♭ Trpt. 1

B♭ Trpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *p*

Timp.

Bat.

Pno. *mf*

Gr. Jr. *ff*

Vlns. 1 *mp*

Vlns. 2 *mp*

Vla. *p*

Vcs. *p*

Cbs. *mf*

*C<sup>♯</sup>9* *F/A* *E<sup>♭</sup>9* *A/C* *F<sup>♯</sup>9* *B/D<sup>♯</sup>* *A<sup>♯</sup>9* *D/F<sup>♯</sup>* *C<sup>♯</sup>9* *F/A* *E<sup>♭</sup>9* *A/C* *F<sup>♯</sup>9* *B/D<sup>♯</sup>* *A<sup>♯</sup>9* *D/F<sup>♯</sup>*

38

231 **K3**

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1, 3 *mp*

F Hn. 2, 4 *mp*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *mp*

Tba. *ppp*

Timp.

Bat. *p*

Pno. *mf*

Gr. Jr. *ff*

Vln. 1 **K3** *p*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cbs. *mf*

*C<sup>7sus9</sup> F/A E<sup>7sus9</sup> A<sup>7</sup>/C F<sup>7sus9</sup> B/D# A<sup>7sus9</sup> D/F# C<sup>7sus9</sup> F/A E<sup>7sus9</sup> A<sup>7</sup>/C F<sup>7sus9</sup> B/D# A<sup>7sus9</sup> D/F#*

24 **K4** 39

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2

F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.

Vln. 1 **K4**  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*mf*, *pp*, *f*, *ppp*, *f*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*

*C*<sup>7(b9)</sup> *F/A* *E♭7(b9)* *A♭/C* *F#7(b9)* *B/D#* *A7(b9)* *D/F#* *C7(b9)* *F/A* *E♭7(b9)* *A♭/C* *F#7(b9)* *B/D#* *A7(b9)* *D/F#*

Guitar Improvisation 2  
*C*<sup>7(b9)</sup> *F/A* *E♭7(b9)* *A♭/C* *F#7(b9)* *B/D#* *A7(b9)* *D/F#* *C*<sup>7(b9)</sup> *F/A* *E♭7(b9)* *A♭/C* *F#7(b9)* *B/D#* *A7(b9)* *D/F#*



277 **L1** Secção 2 de improviso

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Guitar Improvisation 2

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F.Hn. 1,3

F.Hn. 2,4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Guitar Improvisation 2

Git. Jr.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Chs.

42 M ♩ = 80 N

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *mf* *p* *ppp*

B♭ Cl. 2 *ppp*

Bsn. 1 *p* *ppp*

Bsn. 2 *p* *pppp*

F Hn. 1,3 *p* *pppp*

F Hn. 2,4 *ppp* *p* *pppp* *p* *pppp*

B♭ Trpt. 1 *pp* *pp* *pppp* *pp* *pppp*

B♭ Trpt. 2 *pppp* *pp* *pppp*

Tbn. 1 *pp* *pp* *pp*

Tbn. 2 *pp* *pp* *pp* *pp*

Tbn. 3

Timp. *mf* *ppp* *pp* *f* *fp* *pp* *f*

Bat.

Pno. *mf* *pp*

Gu. Jr. *f*

M ♩ = 80 N

Vlns. 1 *pp*

Vlns. 2 *pp*

Vlas.

Vcs. *mf* *ppp* *p*

Cbs. *mf* *ppp* *p*

267 43

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn.  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Chs.

*fp pp f fp pp f fp pp f*

272  $\text{♩} = 74$

Fl. 1 *mf* *pp*

Fl. 2 *mp* *ppp*

Ob. 1 *mp* *pppp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *mf*

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp. *fp* *pp* *f* *fp* *fp*

Bat.

Pno.

Gr. Jr. *ff* *pp*

Vln. 1 *p* *mf*

Vln. 2 *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vcl. *p* *mf*

Chs. *mf*

279 01 45

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*pppp*  
*mp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pppp*  
*pppp*  
*pppp*  
*pppp*  
*pppp*  
*pppp*

E9(b9) A7(b9) D9(b9) G7(b9)

01

285

O2

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *mp*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

C<sub>6</sub> (1/4) F<sup>♯</sup> (1/4) B<sub>6</sub> (1/4) E<sup>♯</sup> (1/4) A<sub>6</sub> (1/4) D<sup>♯</sup> (1/4) G<sub>6</sub> (1/4) G<sub>6</sub>/C<sub>6</sub> F<sub>6</sub> (1/4)

Pno. *mp*

Gr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl. *p*

Ch.

794 47

**P1**

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *f*

F Hn. 1,3

F Hn. 2,4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tba.

Timp.

Bat. *B<sup>b</sup>(<sup>b</sup>)* *E<sup>b</sup>major* *E<sup>b</sup>/A* *C<sup>b</sup>* *F/A* *B<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>/G*

Pno.

Gr. Jr.

**P1**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl. *pp* *p*

Cbs. *mp*



361  $\text{♩} = 70$   $\text{♩} = 60$  **P2**  $\text{♩} = 74$

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn.  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*mf* *ppp* *f* *mp* *ff* *pp* *p* *ppp* *pp* *ppp* *p*

F#m7(b9) A(m7) C#m7(b9) B7(b9) Cm7 F/A Bbm7 Eb/G

310

Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bas. 1, Bas. 2, F. Hn. 1, 2, B♭ Trp. 1, 2, Tbn. 1, 2, Tbn., Timp., Bat., Pno., Gr. Jr., Vlns. 1, 2, Vlas., Vcs., Obs.

ppp, pp, p, mf, fppp, fpp, f, To Baixo a.

Swing **Q1**

Q2

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1,3

F Hn. 2,4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Chords: CEm13(b5), FF(11), Bm(maj9), E(11), AEm13(b5), D(11), GEm(maj9), G(m)/C#, FEm13(b5), B(11), Em(maj9), Em7/A

Gr. Jr.

Q2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcs.

Cbs.

Baixo acústico Pizzicato

Chords: AEm13(b5), D(11), GEm(maj9), G(m)/C#, FEm13(b5), B(11), Em(maj9), Em7/A To Ch.

331 **R** Fim da Secção 3 de Improviso S Straight

FL 1  
FL 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vlns. 1 **R**  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cbs.

Cym.  
Cym. 2

Cmaj<sup>9</sup> F/A Bbm<sup>9</sup> Eb/G F#m<sup>9</sup> A#m<sup>9</sup> Cmaj<sup>9</sup>(11) B<sup>b</sup>(<sup>9</sup>)

mp mp p p p p p p p

ppp

Straight

260 **S**

Fl. 1 *ppp*

Fl. 2 *ppp*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

F Hn. 1,3 *mp*

F Hn. 2,4 *mp*

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Timp.

Bat.

Pno. *mp*

Gtr. Jr. *f*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Chs. *mp*

Cm<sup>9</sup> F/A Bm<sup>9</sup> E<sup>7</sup>/G F#m<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> Cm<sup>9</sup> F#11

Musical score for orchestra and strings, measures 347-53. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1, 2, 3, and 4, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Timpani, Bass Drum, Piano, Guitar, Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various dynamics such as *pp*, *ppp*, *p*, *mp*, *mf*, and *pppp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measure 347 at the beginning of the first system and measure 53 at the end of the second system.

♩ = 148  
T1

54

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gr. Jr.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cbs.

360

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

345



56

365

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

F Hn. 1, 3 *mf* *gliss.*

F Hn. 2, 4 *mf* *gliss.* *mp*

B♭ Tpt. 1 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 2 *mf* *mp*

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mp*

Tbn. 3

Timp. 12

Bat. 8

Pno. *p* *mp*

Gtr. Jr.

Vln. 1 *mp* *gliss.*

Vln. 2 *mp* *gliss.*

Vla. *mp* *gliss.*

Vcl. *mp* *gliss.*

Cbs.

This page of a musical score contains measures 370 through 400. The instrumentation includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1, 2, 3, and 4, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Timpani, Snare Drum, Piano, Guitar/Jazz, Violins 1 and 2, Viola, and Cello. The score features various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *ff*. A rehearsal mark 'U1' is placed above the first staff at measure 370. The piano part includes a section marked *p* starting at measure 370 and another marked *mp* starting at measure 375. The strings (Viola, Cello, and Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes starting at measure 375, with dynamics ranging from *mf* to *ffff*. The woodwinds and brass parts have various melodic and harmonic contributions, with some parts marked *mp* or *mf*. The percussion parts include a snare drum pattern and a timpani part with a '16' marking above it.

375

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *ff*

F Hn. 1, 3 *mf* *gliss.*

F Hn. 2, 4 *mf* *gliss.*

B♭ Tpt. 1 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 2 *mf* *mp*

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mp*

Tbn. 3 *mp*

Tbn. 4 *mp*

Tbn. 5 *mp*

Tbn. 6 *mp*

Tbn. 7 *mp*

Tbn. 8 *mp*

Timp. *mp*

Bat. *mp*

Pno. *mp*

Gtr. Jr.

Vln. 1 *mp* *gliss.*

Vln. 2 *mp* *gliss.*

Vla. *mp* *gliss.*

Vcl. *mp* *gliss.*

Chs.

382 12 59

Fl. 1 *mf* *ff*

Fl. 2 *mf* *ff*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3 *mf* *mp*

F Hn. 2, 4 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 1 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 2 *mf* *p* *mp*

Tbn. 1 *mf* *p* *mp*

Tbn. 2 *mf* *p* *mf*

Tbn. 3 *mf*

Timp. *pp*

Bat.

Pno. *pp* *p* *mp*

Gr. Jr.

Vln. 1 12

Vln. 2

Vla. *mf* *mp* *ffff*

Vcl. *mf* *mp* *ffff*

Cbs. *f*

This musical score page (numbered 60) contains the following instruments and parts from top to bottom:
 

- Fl. 1 and Fl. 2: Flute parts, marked *mf* and *fff*.
- Ob. 1 and Ob. 2: Oboe parts, marked *mf*.
- B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2: Clarinet parts, marked *fff*.
- Bsn. 1 and Bsn. 2: Bassoon parts, marked *p*.
- F. Hn. 1, 3 and F. Hn. 2, 4: Horn parts, marked *mf* and *mp*, with "gliss." markings.
- B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2: Trumpet parts, marked *mf* and *mp*.
- Tbn. 1 and Tbn. 2: Trombone parts, marked *mf* and *mp*.
- Tbn. 3: Tuba part.
- Timp. and Bat.: Tympani and Percussion parts with markings 4 and 8.
- Pno.: Piano part, marked *p* and *mp*.
- Gtr. Jr.: Guitar part.
- Vlns. 1 and Vlns. 2: Violin parts, marked *mp* and "gliss."
- Vla.: Viola part, marked *mp* and "gliss."
- Vcl. and Cbs.: Cello and Double Bass parts, marked *mp*.

 The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

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

- Flutes (Fl. 1, 2):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mf* and *f*. A rehearsal mark **U2** is located above the first staff.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mf* and *f*.
- Bassoons (Bsn. 1, 2):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *f* and *ff*.
- Clarinets (Cl. 1, 2):** Part 1 starts at measure 364.
- Trumpets (Tpt. 1, 2):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Trombones (Tbn. 1, 2, 3):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Timpani (Timp.):** Part 1 starts at measure 364.
- Bass Drum (Bat.):** Part 1 starts at measure 364. A rehearsal mark **U2** is located above the staff.
- Piano (Pno.):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *p* and *mp*.
- Double Basses (Gn. Jr.):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *f*.
- Violins (Vlns. 1, 2):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *f*.
- Violas (Vla.):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Cellos (Vcl.):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Double Basses (Cbs.):** Part 1 starts at measure 364. Dynamics include *mp* and *fffff*.

600

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *pp*

Ob. 2 *pp*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F. Hn. 1, 3 *mf* *gliss.*

F. Hn. 2, 4 *mf* *gliss.*

B♭ Tpt. 1 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 2 *mf* *mp*

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mp*

Tbn. 3

Timp. 4 8

Bat.

Pno. *p* *mp* *p* *mp*

Gr. Jr.

Vln. 1 *mp* *f* *gliss.*

Vln. 2 *mp* *f* *gliss.*

Vla. *mp* *gliss.*

Vcl. *mp* *gliss.*

Chs.

406 VI 63

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

F Hn. 1, 3 *mf*

F Hn. 2, 4 *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

Timp. 12 *f*

Bat. *mf*

Pno. *p*

Gr. Jr.

Vln. 1 VI *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *f*

Cbs. *f*



412

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1,3

F Hn. 2,4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Ch.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*ff*

*p*

*p*

*mp*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*f*

**T3**

**T3**

418 65

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

F Hn. 1, 3 *mf* *gliss.*

F Hn. 2, 4 *mf* *gliss.* *gliss.* *mp*

B♭ Trp. 1 *mp* *mf* *mp*

B♭ Trp. 2 *mp* *mf* *mp*

Tbn. 1 *mp* *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mf* *mf*

Tbn. 3 *mf* *mf* *mf*

Tbn. 4 *mf* *mf* *mf*

Timp. 4 8

Bat. 4 8

Pno. *p* *8va* *p* *8va*

Glz. Jr.

Vln. 1 *mp* *gliss.* *gliss.*

Vln. 2 *mp* *gliss.* *gliss.*

Vla. *mp* *gliss.* *gliss.*

Vcl. *mp* *gliss.* *gliss.*

Chs.

66

4/5

**U3**

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1,3 *mf* *mp*

F Hn. 2,4 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 1 *mf* *mp*

B♭ Tpt. 2 *mf* *mp*

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mp*

Tbn. 3

Timp. 12 4

Bat. 4

Pno. *mp*

Gr. Jr.

**U3**

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

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

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** *mf* dynamics.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** *mf* dynamics.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** No dynamics shown.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** No dynamics shown.
- French Horns (F. Hn. 1,3 and 2,4):** *mf* dynamics with *gliss.* markings.
- Trumpets (B♭ Trp. 1, B♭ Trp. 2):** *mf* and *mp* dynamics.
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2):** *mf* and *mp* dynamics.
- Tuba (Tbn.):** *mf* and *p* dynamics.
- Timpani (Timp.):** *pp* dynamics with *8* and *12* markings.
- Bass Drum (Bat.):** *8* marking.
- Percussion (Pno.):** *mp* dynamics.
- Guitar (Gtr. Jr.):** No dynamics shown.
- Violins (Vln. 1, Vln. 2):** *mp* dynamics with *gliss.* markings.
- Viola (Vla.):** *mp* dynamics with *gliss.* markings.
- Cello (Vcl.):** *mp* dynamics with *gliss.* markings.
- Double Bass (Cb.):** *f* dynamics.

The score includes a rehearsal mark **T4** at the top right and another **T4** in a box on the Violin 1 staff. The page number **345** is located at the bottom left.

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

- Flutes (Fl. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *f*. A rehearsal mark **U4** is present at the end of the section.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *f*.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *f*.
- Bassoons (Bsn. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf*.
- Horns (F Hn. 1, 2, 3, 4):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *mp*. *gliss.* markings are present.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Trombones (Tbn. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Timpani (Timp.):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Bass Drum (Bat.):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Piano (Pno.):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mp* and *p*.
- Guitar (Gtr. Jr.):** Part 1 starts at measure 443.
- Violins (Vlns. 1, 2):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mp*. *gliss.* markings are present.
- Viola (Vla.):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mp* and *f*.
- Cello (Vcl.):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *mp* and *f*.
- Double Bass (Cbs.):** Part 1 starts at measure 443. Dynamics include *f*.

453 69

Fl. 1 *f* *ff*

Fl. 2 *f* *ff*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *ff*

F Hn. 1, 3 *mf* *gliss.*

F Hn. 2, 4 *mf* *gliss.*

B♭ Tpt. 1 *mp* *mf* *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp* *mf* *mp*

Tbn. 1 *mp* *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mf* *mf*

Tbn. 3

Timp. 4

Bat.

Pno. *p* *mp*

Gtr. Jr.

Vln. 1 *f* *mp* *f* *gliss.*

Vln. 2 *f* *mp* *f* *gliss.*

Vla. *p* *mp* *gliss.*

Vcl. *p* *mp* *gliss.*

Cbs.

70

460

V2

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp.

Bat.

Pno.

Gr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cbs.

*mf*

*ff*

*mf*

*mp*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

465 X 4=120 71

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p* *mf*

Ob. 2 *p*

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

F Hn. 1,3 *p*

F Hn. 2,4 *p*

B♭ Tpt. 1 *p*

B♭ Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 *f* *p*

Tbn. 2 *mf* *p*

Tbn. 3 *mf* *p*

Temp. *f* *mp* *ff* *ppppp*

Bat. *mf*

Pno. *f* *mp*

Str. Jr.

Vln. 1 *f* *p* *ppp* *f* *ppppp* *pp*

Vln. 2 *f* *p* *ppp* *f* *ppppp* *pp*

Vla. *f* *p* *ppp* *f* *ppp* *p*

Vcl. *f* *p* *ppp* *f* *ppp* *p*

Cbs. *f* *pp* *f* *ppp* *p*

495 X 4=120



Musical score for orchestra and strings, measures 479-500. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1, 2, 3, and 4, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Timpani, Snare Drum, Piano, Guitar, and Violins 1 and 2. The score features various dynamics such as *mf*, *ff*, and *mp*. A rehearsal mark 'Y1' is present at the beginning of measure 499. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

458

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
F Hn. 1, 3  
F Hn. 2, 4  
B♭ Tpt. 1  
B♭ Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Timp.  
Bat.  
Pno.  
Gtr. Jr.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cbs.

74

Fl. 1 *f* **Y2**

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *mp* *mf*

Ob. 2 *mp* *mf*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3 *f* *mp* *mf*

F Hn. 2, 4 *f* *mp* *mf*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn.

Timp. *mf*

Bat. *mp*

Pno. *mf*

Gu. Jr.

Vln. 1 *mp* *mp* *mf* **Y2**

Vln. 2 *mp* *mp* *mf*

Vla. *mp* *pp* *f* *pp*

Vcs.

Chs.

500 75

F1.1 *ff*

F1.2 *ff*

Ob.1 *mf*

Ob.2 *mp*

B♭ Cl.1

B♭ Cl.2

Bsn.1 *ff*

Bsn.2 *ff*

F Hn.1,3 *mp*

F Hn.2,4 *mp*

B♭ Tpt.1 *mf*

B♭ Tpt.2

Tbn.1 *p*

Tbn.2 *p*

Tbn.3 *p*

Timp. *mp*

Bat.

Pno. *mf*

Gr. Jr. *mf*

Vln.1 *f* Y3 *p*

Vln.2 *mf* *p*

Vla. *p* *ff* *p* *mf* *p*

Vcl. *mp*

Cbs. *mf*

76

565

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

512 Y4 77

Fl. 1 *ff* *fff*

Fl. 2 *f* *fff*

Ob. 1 *f* *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *fff*

B♭ Cl. 2 *fff*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F Hn. 1-3 *ff* *mp* *mf*

F Hn. 2-4 *f* *mp* *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2

Tbn. 3 *p*

Timp.

Bat.

Pno. *mf* *mf*

Gtr. Jr. *f* *mf*

Vln. 1 *mp* *mf*

Vln. 2 *mf* *mp* *mf*

Vla. *mf* *p*

Vcl. *mp*

Cbs.

F Cm<sup>7</sup> Cm<sup>9</sup>(Ab)(G) Bb<sup>9</sup>(b7) G<sup>9</sup>(Ab) F/A A<sup>7</sup>C Bb/D G<sup>9</sup>(b7) A<sup>7</sup>(b9)

78

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F. Hn. 1, 3 *ff*

F. Hn. 2, 4 *f*

B♭ Trp. 1 *mf*

B♭ Trp. 2 *mf*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3

Timp.

Bat.

Pno.

Gtr. Jr.

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *mf*

Vla.

Vcl.

Cbs.

С7maj7 E D/F# E/G F/A Dmaj7 E7maj7 E7maj7/A A7maj7(G) G7b9(b9) G7maj7

345

532 **YS** 79

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *fff*

B♭ Cl. 2 *fff*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2 *mp*

F. Hn. 1, 3 *mp*

F. Hn. 2, 4 *mp*

B♭ Trp. 1

B♭ Trp. 2

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Timp.

Bat.

Pno. *F C#7 C#mAdd(1)G Bbmaj7 Gbmaj7 F/A Ab/C Bb/D Gbmaj7 Abmaj7 Cbmaj7/E D/F# Eb/G F/A Dbmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7(1)A A#m/maj(1)G# GbmAdd(1) Gbmaj7*

Gr. Jr. *F C#7 C#mAdd(1)G Bbmaj7 Gbmaj7 F/A Ab/C Bb/D Gbmaj7 Abmaj7 Cbmaj7/E D/F# Eb/G F/A Dbmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7(1)A A#m/maj(1)G# GbmAdd(1) Gbmaj7*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *p*

Vcl. *mp*

Ch. *f*



80

332 **Z1**

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

F Hn. 1,3 *mp*

F Hn. 2,4 *mp*

B♭ Tpt. 1 *mp*

B♭ Tpt. 2 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Timp.

Bat.

Pno. *mf*

Gr. Jr. *mf* *fff*

Vln. 1 *f* *fff* *fff*

Vln. 2 *fff* *fff*

Vla. *mf* *fff*

Vcl. *mp* *f* *fff*

Cbs. *mp* *f* *fff*

*G/A* *A♭/B♭* *B♭/C* *G♭/A♭* *F/G* *A♭/B♭* *B♭/C* *C/D* *D♭/E♭* *E♭/F* *F/G* *G♭/A♭* *A♭/B♭* *B♭/C*  
*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Jazz Averius

Cláudio César Ribeiro

JAZZ AVERIUS

JAZZ AVERIUS

Cláudio César Ribeiro

♩ = 200 [A]

The score is for a jazz ensemble. It includes parts for three Mezzo-soprano voices, Tenor, Piccolo, Flute, Alto Flute, Clarinet in B, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, three Trumpets in B, Horn in F, two Euphoniums, Bass Trombone, Drum Kit, Jazz Guitar, Electric Guitar, Piano, Violoncello, and Electric Bass. The tempo is marked as ♩ = 200. A rehearsal mark [A] is placed at the beginning of the score. The Alto Saxophone part features a prominent rhythmic pattern with dynamic markings of *ff*. The woodwinds and brass sections have dynamic markings of *pp* and *mf*. The guitar parts include specific chord voicings such as  $F^{\flat}(sus4)$ ,  $F^{\flat}(9sus4)$ ,  $F^{\flat}(9)$ , and  $F^{\flat}maj^{\flat}(add)^{\flat}/F$ . The piano part is marked *p*. The electric bass part is marked *mf*. The drum kit part includes a snare drum pattern and a cymbal pattern.

**B**

M.S. *p* *f* Ah Uh ra ia ra *p* *mf* *mp*

M.S. *p* *f* Ah Uh ra ia ra *p* *mf* *mp*

M.S. *p* *f* Ah Uh ra ia ra *p* *mf* *mp*

T. *p* *f* Ah Uh ra ia ra *p* *mf* *mp*

Picc. *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *mp*

Fl. *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *mp*

A. Fl. *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *mp*

Cl. *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *mp*

Sop. Sax. *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *mp*

Alto Sax. *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *mp*

Tpt. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Hn. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Euph. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Euph. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

B. Tbn. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Dr. *mf*

J. Ctr. *F7(b9b4)* *F7(b9b4)* *F7(b9)*

E. Ctr. *mf*

Pno. *p*

Vc. *p*

E. Bass **B** *F7(b9b4)* *F7(b9b4)* *F7(b9)*

M.S. *f* Tah *mp* ra tah ra tah ra Tah  
M.S. *f* Tah *mp* ra tah tah tah ra Tah  
M.S. *f* Tah *mp* tah tah tah Tah  
T. *f* Tah *mp* tah tah ra Tah  
Picc. *f* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *f*  
Fl. *f* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *f*  
A. Fl. *f* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mf*  
Cl. *f* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp*  
Sep. Sax. *f* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp*  
Alto Sax. *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mf*  
Tpt. *p* *mp* *sfz* *mp*  
Tpt. *p* *mp* *sfz* *mp*  
Tpt. *p* *mp* *sfz* *mp*  
Hn. *p* *mf* *mp*  
Euph. *p* *mf* *mp*  
Euph. *p* *mf* *mp*  
B. Tbn. *p* *mf* *mp*  
Dr. 2  
J. Gr. *f* *ff*  
E. Gr. *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*  
Pno. *p*  
Vc. *mp* *sf* *mf* *mp* *mf*  
E. Bass *ff*

Bbm<sup>11</sup>(b13)/F Bb<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) C<sup>2</sup>(F<sup>b</sup>) E<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) G<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>)  
Bbm<sup>11</sup>(b13)/F Bb<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) C<sup>2</sup>(F<sup>b</sup>) E<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) G<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>)  
Bbm<sup>11</sup>(b13)/F Bb<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) C<sup>2</sup>(F<sup>b</sup>) E<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) G<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>)  
Bbm<sup>11</sup>(b13)/F Bb<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) C<sup>2</sup>(F<sup>b</sup>) E<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) G<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>)  
Bbm<sup>11</sup>(b13)/F Bb<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) C<sup>2</sup>(F<sup>b</sup>) E<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) G<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>)  
Bbm<sup>11</sup>(b13)/F Bb<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) C<sup>2</sup>(F<sup>b</sup>) E<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>) G<sup>7</sup>(F<sup>b</sup>)

Seção de Arpejos

22 C G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11) 5

M.S. *mp* LÉ lé ié lé lé F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

M.S. *mp* LÉ lé ié lé lé G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

M.S. *mp* LÉ lé ié lé lé G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

T. *mp* LÉ lé ié lé lé G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

Picc. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

A. Fl. *p* *mf*

Cl. *p* *mf* *mp* *mf*

Sop. Sax. *p* *mf* *mp* *mf*

Alto Sax. *p* *mf* *mp* *mf*

Tpt. *mp* *mf*

Tpt. *mp* *mf*

Tpt. *mp* *mf*

Hrn. *mp* *mf* *mp* *f* *mf*

Euph. *mp* *mf* *mp* *f* *mf*

Euph. *mp* *mf* *mp* *f* *mf*

B. Tbn. *mp* *mf* *mp* *f* *mf*

Dr. *f*

J. Ctr. *f* F<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>(add9) Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup> G<sup>7</sup> C<sup>9</sup> G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

E. Ctr. F<sup>13</sup> Bm<sup>9</sup> Eb<sup>13</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup> G<sup>7</sup> C<sup>9</sup> G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

Pno. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

E. Bass C *mp* F<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>(add9) Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(add9) G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>(add9) G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(maj)(♯11)

M.S. 34

B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **ff**

ie le le le Na ra na ia ne ne hi na

B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **ff**

ie le le le Na ra na ia ne ne hi na

B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **f**

ie le le le Na ta

B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **f**

ie le le le Na ta

Picc. -

Fl. -

A. Fl. -

Cl. *mf*

Sop. Sax. *mf*

Alto Sax. *mf*

Tpt. *mp*

Tpt. *mp*

Tpt. *mp*

Hrn. *f* *mf*

Euph. *f* *mf*

Euph. *f* *mf*

B. Tbn. *f* *mf*

Dr. *f*

J. Gtr. B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **ff**

E. Gtr. B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **f**

Pno. B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **mf**

Vc. *mf*

E. Bass B<sup>1</sup>(9B84) E<sup>9</sup>(B84) Am<sup>7</sup>(add9) **mp** **D**

40

M.S. *G<sup>9</sup>/Bb* *Dm(maj7)* *C<sup>5</sup>m7* 7

*is* *Na ra na ie ra na is* *is* *is* *io ru na io ta ra io*

M.S. *G<sup>9</sup>/Bb* *Dm(maj7)* *C<sup>5</sup>m7*

*is* *Na ra na ie ra na is* *is* *is* *io ru na io ta ra io*

M.S. *ff* *G<sup>9</sup>/Bb* *Dm(maj7)* *C<sup>5</sup>m7*

*is* *is na ie ra na na* *is* *is* *io*

T. *is* *is na ie ra na na* *is* *is* *io*

Picc. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

A. Fl. *mp* *f* *p* *mp*

Cl. *mp* *f* *p* *mp*

Sop. Sax. *mp* *f* *p* *mp*

Alto Sax. *mp* *f* *p* *mp*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf*

Hn. *mp* *mp* *f*

Euph. *mp* *mp* *f*

Euph. *mp* *mp* *f*

B. Tbn. *mp* *mp* *f*

Dr. *H*

J. Gtr. *G<sup>9</sup>/Bb* *Dm(maj7)* *C<sup>5</sup>m7*

E. Gtr. *G<sup>9</sup>/Bb* *Dm(maj7)* *C<sup>5</sup>m7*

Pno. *G<sup>9</sup>/Bb* *Dm(maj7)* *C<sup>5</sup>m7*

Vc. *p* *mf* *p* *mf*

E. Bass *G<sup>9</sup>/Bb* *B<sup>9</sup>/D* *C<sup>5</sup>m7*



46

M.S. *mp* *mf* *f* *ff* **E**

ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta lá

M.S. *mp* *mf* *f* *ff*

ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta lá

M.S. *mp* *mf* *f* *ff*

ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta lá

T. *mp* *mf* *f*

ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta lá

Picc. *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *p*

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *p*

A. Fl. *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *p*

Sop. Sax. *mp* *f* *mp* *f* *p* *f* *mp* *f* *p*

Alto Sax. *mp* *f* *mp* *f* *p* *f* *mp* *f* *p*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf*

Hn. *mp* *p* *mp* *mf*

Euph. *mp* *p* *mp* *f* *p* *mp* *mf*

B. Tbn. *mp* *p* *mp* *f* *p* *mp* *mf*

Dr. *mf*

I. Ctr. *mp* *ff*

E. Ctr. *mp* *ff*

Pno. *p* *p* *p* *mf*

Vc. *p* *p* *p* *mf* **E**

E. Bass *mp* *mf* *f* *ff* **E**

F#m7 F#m7(addy) F#(b9) F# D#maj7/F Bb7(9)/D C#(9) Dm7 G1(b9)

M.S.

M.S.

M.S.

T.

Picc.

Fl.

A. Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Hn.

Euph.

Euph.

B. Tbn.

Dr.

J. Gtr.

E. Gtr.

Pno.

Vc.

E. Bass

4

$A_3^{maj7}/C$   $G\#^{13}(SB84)$   $A^{13}$   $G/B$   $Cm^7$   $D^{maj7}/C\#$

$A_3^{maj7}/C$   $G\#^{13}(SB84)$   $A^{13}$   $G/B$   $Cm^7$   $D^{maj7}/C\#$

$A_3^{maj7}/C$   $G\#^{13}(SB84)$   $A^{13}$   $G/B$   $Cm^7$   $D^{maj7}/C\#$

$A_3^{maj7}/C$   $G\#^{13}(SB84)$   $A^{13}$   $G/B$   $Cm^7$   $D^{maj7}/C\#$

64

**F** *mf* D<sup>9</sup>maj7/F B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

Né ra ié na iá né iá ra ié na ió na

D<sup>9</sup>maj7/F *mf* B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

Né ra ié na iá né iá ra ié na ió na

D<sup>9</sup>maj7/F *mf* B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

Né iá iá ié ió

Picc. *mp* *p* *mp* *p* *mp*

Fl. *mp* *p* *mp* *p* *mp*

A. Fl. *mp* *p* *mp* *p* *mp*

Cl. *mp* *f*

Sop. Sax. *mp* *mp*

Alto Sax. *mp* *mp*

Tpt. *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Hn. *mp* *p* *f* *mp*

Euph. *mp* *p* *f* *mp*

Euph. *mp* *p* *f* *mp*

B. Tbn. *mp* *p* *f* *mp*

Dr. *mp*

J. Ctr. *p* *mf*

E. Ctr. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

E. Bass *p* *mf*

**F** D<sup>9</sup>maj7/F B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

**F** D<sup>9</sup>maj7/F B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

**F** D<sup>9</sup>maj7/F B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

**F** D<sup>9</sup>maj7/F B<sup>9</sup>maj7/D C<sup>9</sup>(sus4) Dm7 G13(b9)

70

M.S. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*  
 ié né na iá rá na na ih na na ié na na iá ra na iá ra na

M.S. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*  
 ié né na iá rá na na ih na na ié na na iá ra na iá ra na

M.S. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*  
 ié rá ih na na ié na na iá ra na iá ra na

T. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*  
 ié rá ih na na ié na na iá ra na iá ra na

Picc. *mp* *f* *fp* *f* *mp* *f* *mp*

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

A. Fl. *mp* *f* *fp* *f* *mp* *f* *mp*

Cl. *mp* *f* *fp* *f* *mp* *f* *mp*

Sop. Sax. *mp* *f* *fp* *f* *mp* *f* *mp*

Alto Sax. *mp* *f* *fp* *f* *mp* *f* *mp*

Tpt. *p*

Tpt. *p*

Tpt. *p*

Hn. *fp* *ff* *p* *f* *p* *mp*

Euph. *fp* *ff* *p* *f* *p* *mp*

Euph. *fp* *ff* *p* *f* *p* *mp*

B. Tbn. *mp* *fp* *ff* *p* *f* *p* *mp*

Dr.  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$

J. Ctr. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*  
*A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*

E. Ctr. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*

Pno. *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*  
*f* *mf*

Vc. *fp* *ff* *p* *f* *p* *mp*

E. Bass *A*<sup>7</sup>*maj*/C *G*<sup>2</sup>*(3)**m84* *F*<sup>13</sup>*(9)* *E**m*<sup>7</sup>*add4* *E*<sup>9</sup>*m84*

**C**

D $\flat$ maj7/F B $\flat$ maj7/D C $\sharp$ (sus4) Dm7 G13(b9) A $\flat$ maj7/C G $\sharp$ 13(sus4)

M.S. ié ra na ié ra na ié né iá ra ié na ió na ié né na iá rd na na

M.S. ié ra na ié ra na ié né iá ra ié na ió na ié né na iá rd na na

M.S. *f* ié iá iá ié ió ié rd

T. *f* ié iá iá ié ió ié rd

Picc. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

A. Fl. *mp* *f*

Cl. *f* *mp* *f*

Sop. Sax. *mp* *f*

Alto Sax. *mp* *f*

Tpt. *p* *mf* *mp*

Tpt. *p* *mf* *mp*

Tpt. *p* *mf* *mp*

Hn. *p* *f* *mp*

Euph. *p* *f* *mp*

Euph. *p* *f* *mp*

B. Tbn. *p* *f* *mp*

Dr. **C**

J. Ctr. D $\flat$ maj7/F B $\flat$ maj7/D C $\sharp$ (sus4) Dm7 G13(b9) A $\flat$ maj7/C G $\sharp$ 13(sus4)

E. Ctr. D $\flat$ maj7/F B $\flat$ maj7/D C $\sharp$ (sus4) Dm7 G13(b9) A $\flat$ maj7/C G $\sharp$ 13(sus4)

Pno. D $\flat$ maj7/F B $\flat$ maj7/D C $\sharp$ (sus4) Dm7 G13(b9) A $\flat$ maj7/C G $\sharp$ 13(sus4)

Vc. *p* *mf* *mp*

E. Bass **C** D $\flat$ maj7/F B $\flat$ maj7/D C $\sharp$ (sus4) Dm7 G13(b9) A $\flat$ maj7/C G $\sharp$ 13(sus4)

82

A<sup>13</sup> G/B Cm<sup>7</sup> D<sup>ma7</sup>/C# E<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ )

M.S. ié na na ih na na ié ra na iá ra na iá ra na iá ra na iá

M.S. ié na na ih na na ié ra na iá ra na iá ra na iá ra na iá

M.S. ié ih ié iá ra na iá iá ra na iá

T. ié ih ié iá ra na iá iá ra na iá

Picc. *mp* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

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

A. Fl. *mp* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

Cl. *mp* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

Sop. Sax. *mp* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

Alto Sax. *mp* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

Tpt. *mp*

Tpt. *mp*

Tpt. *mp*

Hrn. *mp*

Euph. *mp*

Euph. *mp*

B. Tbn. *mp*

Dr.  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$

J. Gtr. A<sup>13</sup> G/B Cm<sup>7</sup> D<sup>ma7</sup>/C# E<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ )

E. Gtr. A<sup>13</sup> G/B Cm<sup>7</sup> D<sup>ma7</sup>/C# E<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ )

Pno. A<sup>13</sup> G/B Cm<sup>7</sup> D<sup>ma7</sup>/C# E<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ )

Vc. *mp*

E. Bass A<sup>13</sup> G/B Cm<sup>7</sup> D<sup>ma7</sup>/C# G<sup>add9</sup>/E<sup>b</sup>

13

**[H]**

M.S.

M.S.

M.S.

T.

Bridge section

Picc. *p* *mf* *mp*

Fl. *p* *mf* *mp*

A. Fl. *p* *mf* *mp*

Cl. *p* *mf* *mp*

Sop. Sax. *p* *mf* *mp*

Alto Sax. *p* *mf* *mp*

Tpt. *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Hn. *p* *mf* *p* *mf*

Euph. *p* *mf* *p* *mf*

Euph. *p* *mf* *p* *mf*

B. Tbn. *p* *mf* *p* *mf*

Dr. *F#9(Bb4)* *F#7(9Bb4)* *F#7(9)*

J. Ctr. *F#9(Bb4)*

E. Ctr. *mf* *F#9(Bb4)* *F#7(9Bb4)* *F#7(9)*

Pno. *mp* *F#9(Bb4)* *F#7(9Bb4)* *F#7(9)*

Vc. *p* *mf*

**[H]**

E. Bass *F#9(Bb4)* *F#7(9Bb4)* *F#7(9)*

94

M.S. *p* Ah *f*

M.S. *p* Ah *f*

M.S. *p* Ah *f*

T. *p* Ah *f*

Picc. *f* *mp* *f* *mp* *f*

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

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

Cl. *f* *mp* *f* *mp* *f*

Sop. Sax. *f* *mp* *f* *mp* *f*

Alto Sax. *f* *mp* *f* *mp* *f*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Hn. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Euph. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Euph. *p* *mf* *p* *mf* *p*

B. Tbn. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Dr. *2* *f* *mf* *f* *mf*

J. Ctr. *f* *mf* *f* *mf*

E. Ctr. *8* *f* *mf* *f* *mf* *4*

Pno. *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *p* *mf* *p* *mf* *p*

E. Bass *f* *mf* *f* *mf*



100

M.S. Uh ra ia ra - - - - - f Tah ra tuh ra

M.S. Uh ra ia ra - - - - - f Tah ra tuh

M.S. Uh ra ia ra - - - - - f Tah

T. Uh ra ia ra - - - - - f Tah

Picc. mp f mp f mf mp f

Fl. mp f mp f mf mp f

A. Fl. mp f mp f mf mp f

Cl. mp f mp f mf mp f

Sop. Sax. mp f mp f mf mp f

Alto Sax. mp f mp f mf mp f

Tpt. mf p mp sfz mp

Tpt. mf p mp sfz mp

Tpt. mf p mp sfz mp

Hn. p mf p mf mp

Euph. p mf p mf mp

Euph. p mf p mf mp

B. Tbn. p mf p mf mp

Dr. 2 2

J. Ctr. F7(b9) Bbm11(b13)/F A7(b9) C7(b9) mf

E. Ctr. Bb7(b9) C7(b9)

Pno. F7(b9) Bbm11(b13)/F A7(b9) C7(b9) p

Vc. mf p mp sfz mp

E. Bass F7(b9) Bbm11(b13)/F A7(b9) C7(b9) ff

106

M.S. tah ra Tah

M.S. tah ra Tah

M.S. tah Tah

T. tah ra Tah

Secção 1 de improviso

Picc. *mp* *mf* *f* *p* *mp*

Fl. *mp* *mf* *f* *p* *mp*

A. Fl. *mp* *mf* *mf* *p* *mp*

Cl. *mp* *mf* *mp* *p* *mp*

Sop. Sax. *mp* *mf* *mp* *p* *mp*

Alto Sax. *mp* *mf* *mf* *p* *mp*

Secção 1 de improviso

Tpt. *pp* *mp*

Tpt. *pp* *mp*

Tpt. *pp* *mp*

Hn. *pp* *mp*

Euph. *pp* *mp*

Euph. *pp* *mp*

B. Tbn. *pp* *mp*

Dr. 2

Secção 1 de improviso

J. Gtr. *ff* *Bm7*

E. Gtr. *E7(b9)* *G7(b9)* *F7* *Bm7*

Pno. *f* *mp* *mp*

Vc. *pp* *mp*

E. Bass *E7(b9)* *G7(b9)* *F7* *Bm7*

112

M.S.

M.S.

M.S.

T.

Picc.

Fl.

A. Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Hn.

Euph.

Euph.

B. Tbn.

Dr.

J. Ctr.

E. Ctr.

Pno.

Vc.

E. Bass

M.S.

M.S.

M.S.

T.

Picc.

Fl.

A. Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Hrn.

Euph.

Euph.

B. Tbn.

Dr.

J. Gtr.

E. Gtr.

Pno.

Vc.

E. Bass

M.S. 136 L

M.S.

M.S.

M.S.

T.

Picc. *mp* *f* *mp* *ff* *p* *mp*

Fl. *mp* *f* *mp* *ff* *p* *mp*

A. Fl. *mp* *f* *mp* *ff* *p* *mp*

Cl. *mp* *f* *mp* *ff* *p* *mp*

Sop. Sax. *mp* *f* *mp* *ff* *p* *mp*

Alto Sax. *mp* *f* *mp* *ff* *p* *mp*

Tpt. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

Tpt. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

Tpt. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

Hn. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

Euph. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

Euph. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

B. Tbn. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

Dr. *f* *mp* *mp* *f* *mp*

J. Ctr. *F#11(b9)* *F#* *F#* *F#* *F#*

E. Ctr. *F#11(b9)* *F#* *F#* *F#* *F#*

Pno. *F#11(b9)* *F#* *F#* *F#* *F#*

Vc. *p* *mp* *mp* *f* *mp*

E. Bass *F#11(b9)* *F#* *F#* *F#* *F#* L *F#*

Secção 2 de improviso

142

M.S.

M.S.

M.S.

T.

Picc.

Fl.

A. Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Hn.

Euph.

Euph.

B. Tbn.

Dr.

J. Ctr.

E. Ctr.

Pno.

Vc.

E. Bass

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$p$   $mf$   $mp$   $mf$

$mp$   $f$   $mp$

$mp$   $f$   $mp$

$mp$   $f$   $mp$

$mp$   $f$   $mp$

$Bm^7$   $E^b7(add9)$   $Am^7$   $D^7(add9)$

$Bm^7$   $E^b7(add9)$   $Am^7$   $D^7(add9)$

$Bm^7$   $E^b7(add9)$   $Am^7$   $D^7(add9)$

$Bm^7$   $E^b7(add9)$   $Am^7$   $D^7(add9)$

$mp$

$Bm^7$   $E^b7(add9)$   $Am^7$   $D^7(add9)$

M

148

M.S. *mp* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb* *Na* *yá* *íá*

M.S. *mp* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb* *Na* *yá* *íá*

M.S. *mp* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb* *Na* *yá* *íá*

T. *mp* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb* *Na* *yá* *íá*

Picc. *mp* *f* *ff* *mp* *p* *mf*

Fl. *mp* *f* *ff* *mp* *p* *mf*

A. Fl. *mp* *f* *ff* *mp* *p* *mf*

Cl. *mp* *f* *ff* *mp* *p* *mf*

Sop. Sax. *mp* *f* *ff* *mp* *p* *mf*

Alto Sax. *mp* *f* *ff* *mp* *p* *mf*

Tpt. *mp* *mp* *mp*

Hn. *mf* *mf* *ff* *mf*

Euph. *mf* *mf* *ff* *f* *mf*

B. Tbn. *mf* *mf* *ff* *f* *mf*

Dr. *f*

J. Ctr. *G<sup>7</sup>m<sup>7</sup>* *C<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>7</sup>* *F<sup>7</sup>(maj)(#11)* *B<sup>13</sup>(sus4)* *E<sup>9</sup>(sus4)* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb*

E. Ctr. *G<sup>7</sup>m<sup>7</sup>* *C<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>7</sup>* *F<sup>7</sup>(maj)(#11)* *B<sup>13</sup>(sus4)* *E<sup>9</sup>(sus4)* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb*

Pno. *mf* *f* *mf* *mf*

Vc. *mp* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb*

E. Bass *G<sup>7</sup>m<sup>7</sup>* *C<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>7</sup>* *F<sup>7</sup>(maj)(#11)* *B<sup>13</sup>(sus4)* *E<sup>9</sup>(sus4)* *Am<sup>7</sup>(add9)* *G<sup>9</sup>/Bb*

160

Dm(maj7) / C#m7 / F#m7 / F#maj(add9) / F#13(b9) / F#

M.S. na — iá iú. ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta iá. *mp* *mf* *f* *ff*

M.S. na — iá iú. ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta iá. *mp* *mf* *f* *ff*

M.S. na — iá iú. ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta iá. *mp* *mf* *f* *ff*

T. na — iá iú. ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ta ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta iá. *mp* *mf* *f* *ff*

Picc. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *f*

Fl. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *f*

A. Fl. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *f*

Cl. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *f*

Sop. Sax. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *f*

Alto Sax. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *mp* *f*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *f*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *f*

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *f*

Hn. *mp* *mp* *f* *mp* *p* *p* *mp* *p* *f*

Euph. *mp* *mp* *f* *mp* *p* *p* *mp* *p* *f*

Euph. *mp* *mp* *f* *mp* *p* *p* *mp* *p* *f*

B. Tbn. *mp* *mp* *f* *mp* *p* *p* *mp* *p* *f*

Dr. *4* *4* *4*

J. Gtr. Dm(maj7) / C#m7 / F#m7 / F#maj(add9) / F#13(b9) / F#

E. Gtr. Dm(maj7) / C#m7 / F#m7 / F#maj(add9) / F#13(b9) / F#

Pno. Dm(maj7) / C#m7 / F#m7 / F#maj(add9) / F#13(b9) / F#

Vc. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f*

E. Bass Bb7/D / C#m7 / F#m7 / F#maj(add9) / F#13(b9) / F#



172 [N]

M.S. *D<sub>b</sub>maj7/F* *B<sub>b</sub>maj7/D* *C<sup>#</sup>(sus4)* *Dm7* *G13(b9)* *A<sub>b</sub>maj7/C* *G<sup>#</sup>13(sus4)*

M.S. *f* Né ra ié na iá né iá ra ié na ió na ié né na iá ri na na

M.S.

T.

Picc. *p* *p* *mf*

Fl. *p* *p* *mf*

A. Fl. *p* *p* *mf*

Cl. *p* *p* *mf*

Sop. Sax. *p* *p* *mf*

Alto Sax. *p* *p* *mf*

Tpt. *p* *p*

Tpt. *p* *p*

Tpt. *p* *p*

Hrn. *p* *mp* *mf*

Euph. *p* *mp* *mf*

Euph. *p* *mp* *mf*

B. Tbn. *p* *mp* *mf*

Dr. *mf* 4

J. Gtr. *f* *D<sub>b</sub>maj7/F* *B<sub>b</sub>maj7/D* *C<sup>#</sup>(sus4)* *Dm7* *G13(b9)* *A<sub>b</sub>maj7/C* *G<sup>#</sup>13(sus4)*

E. Gtr.

Pno. *D<sub>b</sub>maj7/F* *B<sub>b</sub>maj7/D* *C<sup>#</sup>(sus4)* *Dm7* *G13(b9)* *A<sub>b</sub>maj7/C* *G<sup>#</sup>13(sus4)*

Vc. *p*

E. Bass *pp* *mp* *p* *D<sub>b</sub>maj7/F* *B<sub>b</sub>maj7/D* *C<sup>#</sup>(sus4)* *Dm7* *G13(b9)* *A<sub>b</sub>maj7/C* *G<sup>#</sup>13(sus4)*

178

M.S.

M.S. *A<sup>13</sup>* *G/B* *Cm<sup>7</sup>* *D<sup>ma7</sup>/C#* *G<sup>add9</sup>/E<sup>b</sup>* *X*

M.S.

T.

Picc. *p* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Fl. *p* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

A. Fl. *p* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cl. *p* *f* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Sop. Sax. *p* *f* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Alto Sax. *p* *f* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Hn. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Euph. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Euph. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

B. Tbn. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Dr.

J. Gtr. *A<sup>13</sup>* *G/B* *Cm<sup>7</sup>* *D<sup>ma7</sup>/C#* *G<sup>add9</sup>/E<sup>b</sup>* *X*

E. Gtr.

Pno. *A<sup>13</sup>* *G/B* *Cm<sup>7</sup>* *D<sup>ma7</sup>/C#* *E<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>(11<sup>b</sup>)* *X*

Vc.

E. Bass *A<sup>13</sup>* *G/B* *Cm<sup>7</sup>* *D<sup>ma7</sup>/C#* *E<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>(11<sup>b</sup>)* *X*

26

184 **mf**

M.S. *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*  
 Né ra ié na iá né iá ra ié na ió na ié né na iá rá na na

M.S. *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*  
 Né ra ié na iá né iá ra ié na ió na ié né na iá rá na na

M.S. *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*  
 Né iá iá ié ió ié rá

T. *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*  
 Né iá iá ié ió ié rá

Picc. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

A. Fl. *mp* *f*

Cl. *f* *mp* *f*

Sop. Sax. *mp* *f*

Alto Sax. *mp* *f*

Tpt. *p* *mf* *p*

Tpt. *p* *mf* *p*

Tpt. *p* *mf* *p*

Hrn. *p* *f* *mp*

Euph. *p* *f* *mp*

Euph. *p* *f* *mp*

B. Tbn. *p* *f* *mp* *mp*

Dr. **2**

J. Ctr. *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*  
*D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*

E. Ctr. *mp*

Pno. *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*

Vc. *p* *mf*

E. Bass *D<sup>9</sup>(maj)/F* *B<sup>9</sup>(maj)/D* *C<sup>9</sup>(sus4)* *Dm<sup>7</sup>* *G13(b9)* *A<sup>9</sup>(maj)/C* *G<sup>9</sup>(13sus4)*

130

M.S. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D* 27

ih. na na ié na na í ra na í ra na ié ra na ié ra na í ra na ié ra na í ra na

M.S. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

ih. na na ié na na í ra na í ra na ié ra na ié ra na í ra na ié ra na í ra na

M.S. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

ih. na na ié na na í ra na í ra na ié ra na ié ra na í ra na ié ra na í ra na

T. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

ih. na na ié na na í ra na í ra na ié ra na ié ra na í ra na ié ra na í ra na

Picc. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

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

A. Fl. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Sop. Sax. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Alto Sax. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Tpt. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Tpt. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Tpt. *mf* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Hn. *fp* *sfz* *p* *f* *p* *mp* *p*

Euph. *fp* *sfz* *p* *f* *p* *mp* *p*

Euph. *fp* *sfz* *p* *f* *p* *mp* *p*

B. Tbn. *fp* *sfz* *p* *f* *p* *mp* *p*

Dr. 2 2

J. Ctr. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

E. Ctr. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

Pno. *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

Vc. *fp* *sfz* *p* *f* *p* *mp* *p*

E. Bass *f13(b9)* *Ebm7(add4)* *E7(sus4)* *D7(maj)/F* *B7(maj)/D*

196

C#(9Bb4) Dm7 G13(b9) A#maj7/C G#13(9Bb4) A13 G/B

M.S. *ia ra ie na io na ie ne na ia ra na na ie na na ih na na*

M.S. *ia ra ie na io na ie ne na ia ra na na ie na na ih na na*

M.S. *ia ie io ie ra ie*

T. *ia ie io ie ra ie ih*

Picc. *mp f mp f mp*

Fl. *mp f mp f mp*

A. Fl. *mp f mp f mp*

Cl. *mp f mp f mp*

Sop. Sax. *mp f mp*

Alto Sax. *mp f mp*

Tpt. *mf mp*

Tpt. *mf mp*

Tpt. *mf mp*

Hrn. *p f mp mp*

Euph. *p f mp mp*

Euph. *p f mp mp*

B. Tbn. *p f mp mp*

Dr.  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$

J. Ctr. C#(9Bb4) Dm7 G13(b9) A#maj7/C G#13(9Bb4) A13 G/B

E. Ctr. C#(9Bb4) Dm7 G13(b9) A#maj7/C G#13(9Bb4) A13 G/B

Pho. C#(9Bb4) Dm7 G13(b9) A#maj7/C G#13(9Bb4) A13 G/B

Vc. *mp*

E. Bass C#(9Bb4) Dm7 G13(b9) A#maj7/C G#13(9Bb4) A13 G/B

202 Cm7 Dmaj7/C# E7maj7(F#11) /

M.S. ié ra na iá ra na iá ra na iá ra na iá

M.S. ié ra na iá ra na iá ra na iá ra na iá

M.S. ié iá ra na iá iá ra na iá

T. ié iá ra na iá iá ra na iá

Picc. *mf* *mf* *mp* *f* *mp*

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

A. Fl. *mf* *mf* *mp* *f* *mp*

Cl. *mf* *mf* *mp* *f* *mp*

Sop. Sax. *mf* *mf* *mp* *f* *mp*

Alto Sax. *mf* *mf* *mp* *f* *mp*

Tpt. *mp*

Hn. *mp*

Euph. *mp*

B. Tbn. *mp*

Dr. 2

J. Gtr. Cm7 Dmaj7/C# E7maj7(F#11) *ff* /

E. Gtr. Cm7 Dmaj7/C# E7maj7(F#11) /

Pno. Cm7 Dmaj7/C# E7maj7(F#11) /

Vc. Cm7 Dmaj7/C# E7maj7(F#11) /

E. Bass Cm7 Dmaj7/C# E7maj7(F#11) *f* /

200

M.S. *na ra id id*

M.S. *na ra id id*

M.S. *na ra id id*

T. *na ra id id*

Picc. *f mf f mf mp f*

Fl. *f mf f mf mp f*

A. Fl. *f mf f mf mp f*

Cl. *f mf f mf mp f*

Sop. Sax. *f mf f mf mp f*

Alto Sax. *f mf f mf mp f*

Tpt. *mp f*

Tpt. *mp f*

Tpt. *mp f*

Hrn. *ff mp f*

Euph. *ff mp f*

Euph. *ff mp f*

B. Tbn. *ff mp f*

Dr. *2 f*

J. Ctr. *X*

E. Ctr. *X*

Pno. *X*

Vc. *mp f*

E. Bass *X*

Canção da Nossa Estrada

Cláudio César Ribeiro

CANÇÃO DA NOSSA ESTRADA



# Canção da Nossa Estrada

Cláudio César Ribeiro

♩ = 150

**A**

Soprano 1: *mp* Na ia nê i ô *f*

Soprano 2: *p* Na *f*

Alto 1: *p* Na *f*

Alto 2: *p* Na *f*

Tenor 1: *p* Na *f*

Tenor 2: *p* Na *f*

Baixo: *p* Na *f*

Gtr Jazz: *Am*<sup>9</sup>(add11)/E Improviso

10

*mp* *f*

S. Na ia nê iê a\_\_\_\_\_

*p* *f*

S. Na\_\_\_\_\_

*p* *f*

A. Na\_\_\_\_\_

*p* *f*

A. Na\_\_\_\_\_

*p* *f*

T. Na\_\_\_\_\_

*p* *f*

T. Na\_\_\_\_\_

*p* *f*

B. Na\_\_\_\_\_

Guit. jazz

*Gm<sup>9</sup>(add11)/D* Improviso

19

*mp* ————— *f*

S. Na ia nê iê ô

*p* ————— *f*

S. Na

*p* ————— *f*

A. Na

*p* ————— *f*

A. Na

*p* ————— *f*

T. Na

*p* ————— *f*

T. Na

*p* ————— *f*

B. Na

Guit. jazz F#m9(add11)/C# Improviso

28

S. *mp* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na ia nê iê ia\_\_\_\_\_

S. *p* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na\_\_\_\_\_

A. *p* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na\_\_\_\_\_

A. *p* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na\_\_\_\_\_

T. *p* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na\_\_\_\_\_

T. *p* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na\_\_\_\_\_

B. *p* \_\_\_\_\_ *f*  
 Na\_\_\_\_\_

Guit. jazz *Em*<sup>9</sup>(add11)/B Improviso

♩ = 150

37 **B**

*p* ♩ = 100

*mp*

S.

S.

A.

A.

T.

T.

B.

Am<sup>9</sup>(add11)/E D<sup>Δ7</sup>(b13) G<sup>13</sup>(#11) C<sup>13</sup>(sus4) B<sup>7</sup>alt. B<sup>bΔ13</sup> /

Guit. jazz

42  $\text{♩} = 150$  C  $\text{♩} = 100$  *mf* 7

S. *mp*  
*mf*  
 iô nê re iê ne iá Na nê re iá nê re

S. *mp*  
 iô nê re iê ne iá Na nê re iá nê re

A. *mp*  
 iô nê re iê ne iá Na nê re iá nê re

A. *mp*  
 iô nê re iê ne iá Na nê re iá nê re

T. *mp*  
 iô nê re iê ne iá \_\_\_\_\_

T. *mp*  
 iô nê re iê ne iá \_\_\_\_\_

B. *mp*  
 iô nê re iê ne iá \_\_\_\_\_

Guit. jazz *f*  
 Am<sup>9</sup>(add11)/E D<sup>Δ7</sup>(b13) G<sup>13</sup>(#11) C<sup>13</sup>(sus4) B<sup>7</sup>alt. B<sup>b</sup>Δ<sup>13</sup>  $\text{f}$

47 *p* *mf* ♩ = 150

S. *p* *mf*  
iá ô ah iê\_\_\_\_\_

S. *p* *mf*  
iá na ê ra ô ah iê\_\_\_\_\_

A. *p* *mf*  
iá iá na ê ra ô ah iê\_\_\_\_\_

A. *p* *mf*  
iá na ê ra ô ah iê\_\_\_\_\_

T. *p* *p* *mf*  
iá na ê ra ô ah iê\_\_\_\_\_

T. *p* *p* *mf*  
iá na ê ra ô ah iê\_\_\_\_\_

B. *mp* *p* *mf*  
iá na ê ra ô ô ah ah iê\_\_\_\_\_

F/A Eb/G C<sup>ø</sup>7/G<sup>b</sup> F7(sus4) B<sup>b</sup>7(b9sus4) Abm6(add9) G7(b<sup>13</sup>/<sub>9</sub>) /

Guit. jazz

52 **D**

S. *mp*  
 Na iê ra na na iê na ia iê ra

S. *mp*  
 Na na na iê ra na na na iê na ia ra na iê ra

A. *mp*  
 Na na iê ra na na iê ra na iá ra na iê ra

A. *mp*  
 Na na iê ra na na iê ra na iá ra iê ra

T. *mp*  
 Na na iê ra na na iê ra na iá ra iê ra

T. *mp*  
 Na na iê ra na na iê ra na iá ra iê ra

B. *mp*  
 Na na iê ra na na iê ra na iá ra iê ra

Guit. jazz  
 Cm(Δ9) / EbΔ7(#5) / Aø9 /



58 *p* *mp* **E**

S. *p* *mp*  
 iá \_\_\_\_\_ Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra

S. *mf* *mp*  
 iá \_\_\_\_\_ Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra

A. *mf* *mf*  
 iá \_\_\_\_\_ Na nê na nê

A. *mf* *mp*  
 iá \_\_\_\_\_ Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra

T. *mp* *p*  
 iá \_\_\_\_\_ Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra

T. *p* *p*  
 iá \_\_\_\_\_ Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra

B. *p* *mp*  
 iá na na iá Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra

Guit. jazz *B7(#9)* *Eb<sup>Δ</sup>7* *Cm<sup>7</sup>*

64

S. *p*  
na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no iô na iê re iá

S. *mf*  
na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no iô iê iá

A. *p*  
na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no iô na iê re iá

A.  
na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no iô iê re iá

T. *mp* *p*  
na na nê iê iô iê re iá

T. *p*  
na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no iô na iê re iá

B.  
na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no iô na iê re iá

Guit. jazz  
F7(b13) / Ab<sup>Δ</sup>7 Eb/G Gb<sup>Δ</sup>7 Fm7(add9) E7(sus9)

71 *mf*

S. na iá \_\_\_\_\_ ne iê rê ô na iê \_\_\_\_\_ ne

*mp* *mf*

S. \_\_\_\_\_ ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne

*mp*

A. na iá \_\_\_\_\_ ra ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne

*mp*

A. na iá na ra ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne

T. na iá na ra ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne

T. na iá na ra ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne

B. na iá na ra ne iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne

Guit. jazz

*mf* *mp* *mf*

A7(b13) A $\flat$ 7(add13) G $\flat$ 7(add13) E $\flat$ m7(add9)

78

S. *mp* **F**  
 iê rê ô na iá na iá Nana iá nê iê ra

S. *mp* *mp*  
 iê ô iá na na Nana iá nê iê ra

A. *mf*  
 iê ô iá na na iá Na nê

A. *p*  
 iê ô iá na na iá Nana iá nê iê ra

T. *p*  
 iê ô iá na na iá Nana iá nê iê ra

T. *p*  
 iê ô iá na na iá Nana iá nê iê ra

B. *mf*  
 iê ô iá na na iá Nana iá nê iê ra

Guit. jazz  
 F7(add13) Eb7(add13) C#m7 A7(sus9) D7(sus9)

86

S. nana ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

S. nana ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

A. *p* na nê na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

A. nana ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

T. *mp* nana ô nê iê ra na na nê iê

T. nana ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

B. nana ô nê iê ra na na iê na iá ra nê iá ra iê rê no

Guit. jazz G<sup>7</sup>(b13) / F<sup>#</sup>m<sup>6</sup> / F<sup>7</sup> /

92 *mp* *mf*

S. *mp* *mf*

iô na iê re iá na iá \_\_\_\_\_ iê rê

S. *mf*

iô iê iá \_\_\_\_\_ iê re ne rê

A. *mp*

iô na iê re iá na iá ra ne iê re ne rê

A. *mp*

iô iê re iá na iá na ra ne iê re ne rê

T. *p*

iô iê re iá na iá na ra ne iê re ne rê

T. *p*

iô na iê re iá na iá na ra ne iê re ne rê

B. *p*

iô na iê re iá na iá na ra ne iê re ne rê

Guit. jazz

$\text{Db}^{\Delta 7}$   $\text{C}7(\text{sus}9)$   $\text{Bm}^7$   $\text{Bb}^{\Delta 7}$   $\text{Ab}^7(\text{add}13)$

99

S.   
 ô na iê ne iê rê ô na iá ra

S.   
 ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

A.   
 ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

A.   
 ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

T.   
 ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

T.   
 ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

B.   
 ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

Guit. jazz   
 G $\flat$ 7(add13) Em $^7$ (add9) F $^7$ (add13) E $\flat$ 7(add13) C $\sharp$ m $^7$

106 17

*p* *p*

S. na ra iá na iê \_\_\_\_\_ iê ô iá na

*mf*

S. na \_\_\_\_\_ iê rê iê rê ne iê ne ô ro iá \_\_\_\_\_

*p*

A. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

*p*

A. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

*p*

T. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

*p*

T. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

*p*

B. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

Guit. jazz

D7(add13) C7(add13) Bbm7 *tr* B7(add13) A7(add13) Gm7 F/A



114 *f* *mf* **G**

S. *f* *mf*  
 na iá ra Na ia na na na iê na na iá

S. *f* *mp* *mf*  
 na iá Na ia na na iê na iê re na

A. *f* *mp* *mf*  
 na iá Na ia na na iê iá ra na na iê na

A. *f* *mp*  
 na iá Na ia na na iê iá ra na na iê

T. *f* *f*  
 na iá Na ia na na iê iá ra na na iê na

T. *f* *mf*  
 na iá Na ia na iê rê nê iá iê

B. *f* *mp*  
 na iá Na ia na na iê iá ra na na iê

Guit. jazz *Bb*7(sus9) *Ab*/C *Bb*/D *Eb*Δ7 *Dm*7 *Gm*7 *Fm*7

120

S. *mf*  
na ia na na na iê ra na iê iê na ia nê nê nê iá ra na

S. *f*  
na iê iê rê nê iê rê na na

A. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê iá ra

A. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê iá ra

T. *mf*  
na na iê ra iê rê nê iê na iá

T. *mp*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na iá

B. *mf*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na iá

Guit. jazz  
E<sup>ø7</sup> A<sup>13(b9)</sup> Ebm<sup>7(add9)</sup> D<sup>7(b9)</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

126

S. *ff* *mf* <

na ia nê nê nê iê rê na iá na iá na iá na

S. *mp* *f* *mp* <

na ia nê iê rê iá na na na iá na

A. *mp* *f* *mp* <

na nê iê rê iá na iá na na na

A. *mp* *f* *mp* <

na nê iê rê iá na na na

T. *f* *mp* <

na iê iá na iá na na na na

T. *f* *mp* <

na iê iá ra iá na na na na

B. *mp* <

na iê iá na na na na

Guit. jazz

C/E B $\flat$ /D C $\sharp$ 7 F $\sharp$ 7( $\sharp$ 11) F(sus4) D7( $\sharp$ 9) Gm7

133 *f* *mf* **H**

S. *f* *mf* *f*  
 na na na ia Na ia na na na iê na na iá

S. *f* *mp* *mf*  
 Na ia na na iê na iê re na

A. *f* *mp* *mf*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra nana iê na

A. *f* *mp*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra na na iê

T. *f* *f*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra nana iê na

T. *f* *mf*  
 na na na ia Na ia na iê rê nê iá iê

B. *f* *mp*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra na na iê

Guit. jazz  
 F/A Bb<sup>7</sup>(sus9) Ab/C Bb/D Eb<sup>Δ</sup>7 Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

140

S. *mf*  
na ia na na na iê ra na iê iê na ia nê nê nê iá ra na

S. *f*  
na iê iê rê nê iê rê na na

A. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê iá ra

A. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê iá ra

T. *mf*  
na na iê ra iê rê nê iê na iá

T. *mp*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na iá

B. *mf*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na iá

Guit. jazz  
E<sup>ø7</sup> A<sup>13(b9)</sup> Ebm<sup>7(add9)</sup> D<sup>7(b9)</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

146

S. *f* *rit.* 23 *f*

na ia nê nê nê iê rê na iá na iá na iá na iá na

S. *mp* *f* *f*

na ia nê iê rê iá na na na iá na

A. *mp* *f* *f*

na nê iê rê iá na iá na na na

A. *mp* *f*

na nê iê rê iá na na na

T. *f* *f*

na iê iá na iá na na na na

T. *f* *f*

na iê iá ra iá na na na na

B. *f*

na iê iá na na na na

Guit. jazz

C/E B $\flat$ /D C $\sharp$ 7 F $\sharp$ 7( $\sharp$ 11) F(sus4) D7( $\sharp$ 9) Gm7

153 *p* ♩ = 120 [I] ♩ = 150

S. 

S. 

A. 

A. 

T. 

T. 

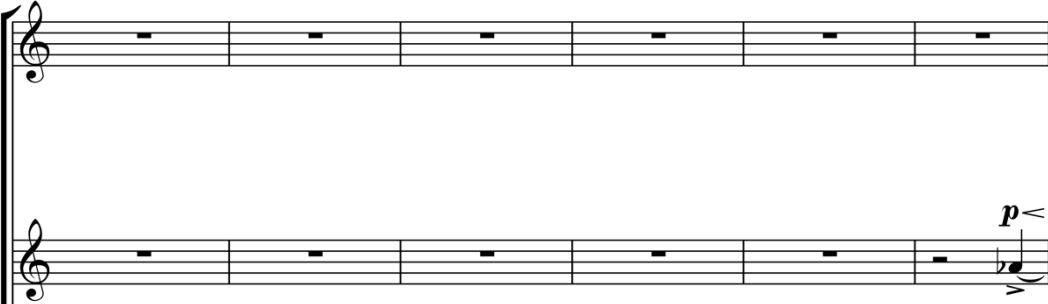
B. 

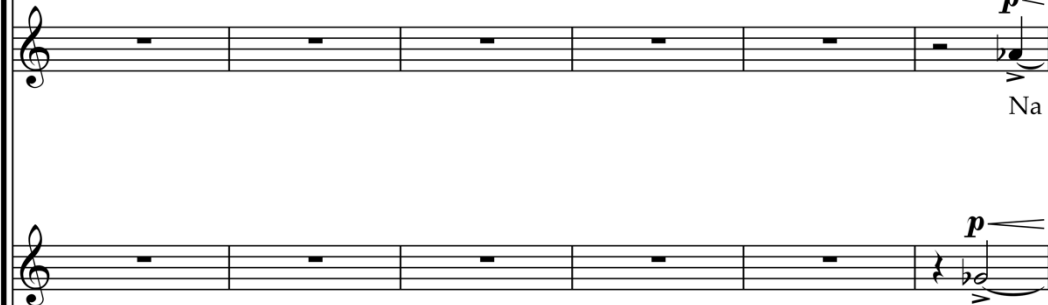
F/A Bb<sup>7(sus9)</sup> Ab/C Bb/D Ebm<sup>(b13)</sup> Ebm<sup>11(b13)</sup> Ebm<sup>(b13)</sup> Ebm<sup>9(b13)</sup>

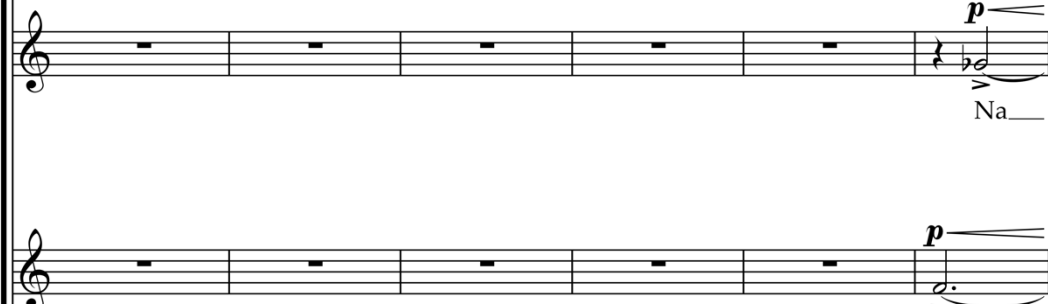
Guit. jazz

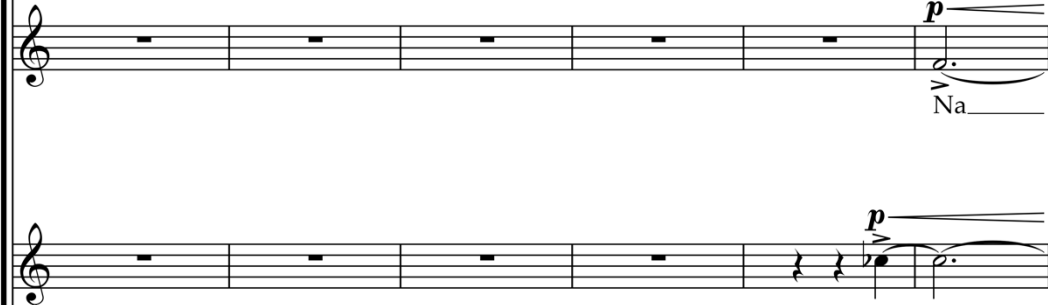


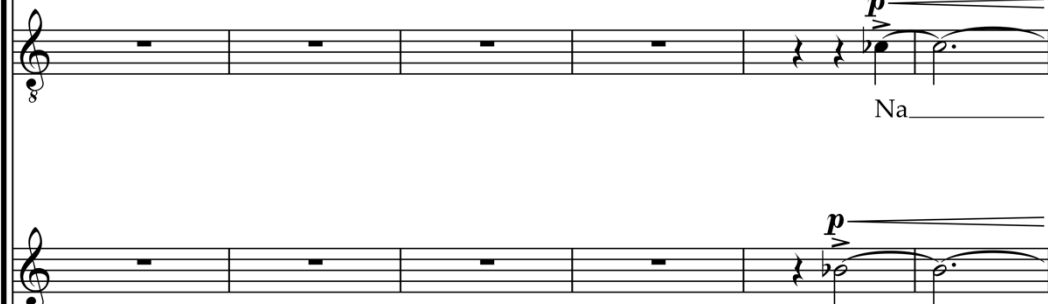
160

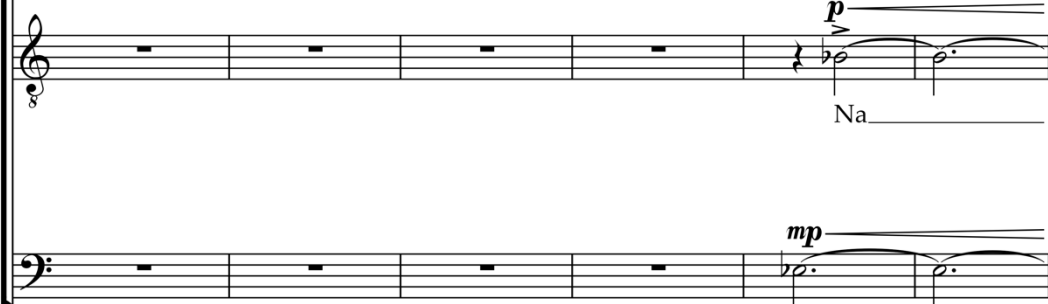
S. 


S. 

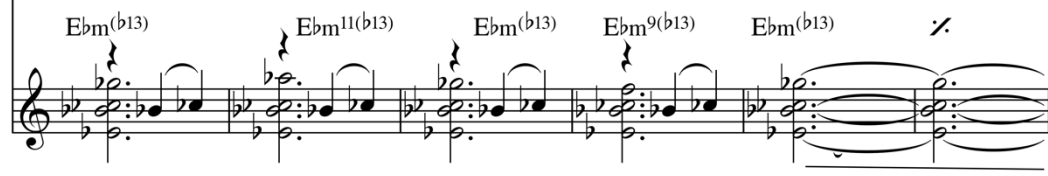
A. 

A. 

T. 

T. 

B. 

Guit. jazz 



166

S. *mp* *f* *mf* *f*  
Na ia na Na

S. *f* *mf* *ff*  
Na iê nê iê na iê ra na ia

A. *f* *mp* *f*  
Na

A. *f* *mp* *f*

T. *f* *mp* *f*

T. *f* *mp* *f*

B. *f* *mp* *f*

Guit. jazz  
Am<sup>9(b13)</sup>

174 *mp* *mf* *mp* *mf*

S. na iê iê na na iê iê

*pp* *mp* *mf* *ff*

S. Na iê Na iê nê iê na iê ra na ia

*mf* *ff* *pp* *mp*

A. Na iê nê iê na iê ra na ia

*pp* *mp* *pp* *mp*

A. Na iê Na iê

*pp* *mp* *pp* *mp*

T. Na iê Na iê

*pp* *mp* *pp* *p*

T. Na iê Na iê

*pp* *mp* *pp* *p*

B. Na iê Na iê

Fm<sup>9</sup>(b5)/Ab / Bb7/Ab / D#m<sup>9</sup>(b5)/F# / G#7/F# /

Guit. jazz

182 *mp* *mf* *mp*

S. na iê iê na Na na iê

*pp* *mp* *f* *mf*

S. Na iê Na iê na ia iê

*mf* *ff* *p* *pp*

A. Na iê nê iê na iê ra na ia Na iê

*pp* *mp* *p* *pp*

A. Na iê Na iê

*pp* *mp* *p* *pp*

T. Na iê Na iê

*pp* *p* *pp*

T. Na iê Na iê

*pp* *p*

B. Na iê Na iê

Em<sup>13</sup> / F<sup>7</sup>/Eb / Dm<sup>13</sup> / Eb<sup>13</sup>/Db /

Guit. jazz

191 J *mp*

S. *mp*  
 Na iê na ia nu ra iê na iô

S. *p*  
 Na ia nu iê iô

A. *p*  
 Na ia nu iê

A. *p*  
 Na iê

T. *p*  
 Na iê iô

T. *p*  
 Na ia nu

B. *mp*  
 Na ia nu iê iô

Guit. jazz *mf*  
 Ab<sup>Δ</sup>9 Bb<sup>Δ</sup>7/D Ab<sup>Δ</sup>7/C F<sup>7</sup>/A Ab<sup>Δ</sup>9

199

S. *pp*  
nê rê iê nê rê ia

S. *pp*  
iê ia

A. *pp*  
iê ia

A. *pp*  
ia

T. *pp*  
ia

T. *pp*  
iê ia

B. *p*  
iê Ia na iê

Guit. jazz  
/ D $\flat$ <sup>9</sup>(sus4) / Cm<sup>9</sup> Cm<sup>7</sup>/B $\flat$  Cm<sup>7</sup>/A $\flat$

205

S. *f* *mf*  
 Nê rê nê rê

S. *f* *mp*  
 Nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia

A. *f* *mp*  
 Nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia

A. *f* *mp*  
 Nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia

T. *f* *p*  
 Nê nê rê nê nê rê

T. *f* *p*  
 Nê nê rê nê nê rê

B. *f* *mp*  
 ra Nê nê rê nê nê rê

Guit. jazz *mp*  
 Eb/G F#Δ7(#11)

L

Guitar Improvisation

210

S. *ff* *mp*  
 nê rê nê rê Na nê

S. *ff* *mp*  
 nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia Na nê

A. *ff* *mp*  
 nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia Na nê

A. *ff* *mp*  
 nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia Na nê

T. *ff* *p*  
 nê nê rê nê nê rê Na nê

T. *ff* *p*  
 nê nê rê nê nê rê Na nê

B. *ff* *mp*  
 nê nê rê nê nê rê Na nê

Guit. jazz *ff*  
 B(sus9) Bb(sus9) EbA7

216

S. *mf* *mp* *mf* *mp*  
na ô nê na na ía ra nê iê rê no iô na iê re ía

S. *mf* *mp* *mf* *mp*  
na ô nê na na ía ra nê iê rê no iô na iê re ía

A. *mf* *mp* *mf* *mp*  
na na nê na na ía ra nê iê rê no iô na iê re ía

A. *p*  
na ía nê na na nê iê iê re ía

T. *p*  
na ía nê na na nê iê iô na iê re ía

T. *p*  
na ía nê na na nê iê iô na iê re ía

B. *p* *mp*  
na ía nê na na nê iê iô na iê re ía

Guit. jazz  
Cm<sup>7</sup> / F<sup>7</sup>(b13) / A<sup>b</sup>Δ<sup>7</sup> Eb/G G<sup>b</sup>Δ<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>(add9) E<sup>7</sup>(sus9)



225

S. *mf* *mp*  
na iá \_\_\_\_\_ iê ô iê rê iê rê ne ne iê

S. *mf* *mp*  
\_\_\_\_\_ iê ô iê rê iê rê ne ne iê

A. *mf* *mp*  
na iá na ra ne iê ô iê rê iê rê ne ne iê

A. *mf* *mp*  
na iá na ra ne iê ô iê rê iê

T. *mf* *mp*  
na iá na ra ne iê ô iê rê iê

T. *mf* *mp*  
na iá na ra ne iê ô iê rê iê

B. *mf* *mp*  
na iá na ra ne iê ô iê rê iê

Guit. jazz  
*mf* *mp*  
A7(b13) A<sup>b</sup>7(add13) G<sup>b</sup>7(add13) E<sup>m</sup>7(add9) F7(add13)

M

233

S. *p* ————— *f* *mp* *mf* *mp*  
 ô iá na iá Na nê iê ra na nê na

S. *p* ————— *f* *mp* *mf* *mp*  
 ô iá na Na nê iê ra na nê na

A. *p* ————— *f* *mp*  
 ô iá na iá Na nê na nê na

A. *p* ————— *f* *p*  
 ô iá na na iá Na nê na nê na

T. *p* ————— *f* *p*  
 ô iá na na iá Na nê na nê na

T. *p* ————— *f* *p*  
 ô iá na na iá Na nê na nê na

B. *p* ————— *f* *mp*  
 ô iá na na iá Na nê na nê na

E $\flat$ 7(add13) C $\sharp$ m7 /: A7(sus9) /: D7(sus9) /: G7( $\flat$ 13) /: F $\sharp$ m6

Guit. jazz

243 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

S. na iá ra nê iê rê no iô iê iá

S. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*  
na iá ra nê iê rê no iô iê iá

A. *p* *mp*  
na nê iê iô iê iá iá

A. *mp* *p* *f*  
na nê iê iô iê re iá na iá na

T. *mp* *p* *mp*  
na iê nê iô iê re iá na iá na

T. *mp* *p* *mp*  
na nê iê iô na iê re iá na iá na

B. *p* *mp*  
na nê iê iô na iê re iá na iá na

Guit. jazz *∕* F7 *∕* Db<sup>Δ</sup>7 C7(sus9) Bm<sup>7</sup> *∕* Bb<sup>Δ</sup>7

251

S. *mf* *mp* *p*  
 — iê ô iê rê iê rê ne ne iê ô iá

S. *mp* *p*  
 — iê ô iê rê iê rê ne ne iê ô iá

A. *mp* *p*  
 — iê ô iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

A. *p* *p*  
 ra ne iê ô iê rê iê ô iá na

T. *p* *p*  
 ra ne iê ô iê rê iê ô iá na

T. *p* *p*  
 ra ne iê ô iê rê iê ô iá na

B. *p*  
 ra ne iê ô iê rê iê ô iá na

∕ Ab7(add13) Gb7(add13) Em7(add9) ∕ F7(add13) Eb7(add13) C#m7 ∕

Guit. jazz

260 *f* *mf* *p*

S. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

S. iê rê iê rê ne ne iê ô iá na

A. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

A. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

T. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

T. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

B. na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá na na

D7(add13) C7(add13) Bbm7 / B7(add13) A7(add13) Gm7 F/A Bb7(sus9)

Guit. jazz

**N** Improviso GTR

269 *f* *mf*

S. na ra Na ia na na iê iá na na iê na na iê ra

S. na ra Na ia na na iê iá na na iê na na iê ra

A. na ra Na ia na na iê iá na na iê na na iê ra

A. na ra Na ia na na iê iá iê na na iê ra

T. *f* *mp*  
na ra Na iê iá iê na iê

T. *f* *mp*  
na ra Na iê iá iê na iê

B. *f* *mf*  
na ra Na iê iá iê na iê

Improv. GTR

Ab/C Bb/D Eb<sup>Δ</sup>7 Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> E<sup>ø</sup>7 A<sup>13</sup>(b<sup>9</sup>)

Guit. jazz

276

S. *f* *mp*  
 iê rê nê nê iê na nê iá ra na nê iê rê iá \_\_\_\_\_

S. *f* *mp*  
 iê rê nê nê iê na nê iá ra na nê iê rê iá \_\_\_\_\_

A. *f* *mp*  
 iê rê nê nê iê na nê iá ra na nê iê rê iá \_\_\_\_\_

A. *f* *mp*  
 iê rê nê nê iê na nê iá ra na nê iê rê iá \_\_\_\_\_

T. *f*  
 iê iê na iá na iê iá na

T. *f* *mf*  
 iê iê na iá na iê iá na

B. *f* *mf*  
 iê iê na iá na iê iá na

Ebm7(add9) D7(b9) Gm7 Fm7 C/E Bb/D C#A7 F#A7(#11)

Guit. jazz

284

S. *mp* *f* *mf*  
 na na na na na ia Na ia na na iê

S. *mp* *f* *mf*  
 na na na Na ia na na iê

A. *mp* *f* *mf*  
 na na na na na na ia Na ia na na iê

A. *mf* *mp* *f* *mf*  
 na na na na na na ia Na ia na na iê

T. *mf* *mp* *f* *mp*  
 na na na na na na ia Na iê

T. *mp* *f* *mp*  
 na na na na na na ia Na iê

B. *mp* *f* *mf*  
 na na na na na na ia Na iê

Impro. continuação

F(sus4) D7(#9) Gm7 F/A Bb7(sus9) Ab/C Bb/D EbΔ7 Dm7

Guit. jazz



292 *mp*

S. *mp*  
 iá ra na iê na na iê ra iê rê nê iê na nê iá ra

S. *mp*  
 iá ra na iê na na iê ra iê rê nê iê na nê iá ra

A. *mp*  
 iá ra na iê na na iê ra iê rê nê rê iê na nê iá ra

A. *mp*  
 iá iê na na iê ra iê rê nê rê iê na nê iá ra

T. *mp*  
 iá iê na iê iê iê na iá

T. *mp*  
 iá iê na iê iê iê na iá

B. *mp*  
 iá iê na iê iê iê na iá

Guit. jazz  
 Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> E<sup>ø7</sup> A<sup>13(b9)</sup> Ebm<sup>7(add9)</sup> D<sup>7(b9)</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

300 *ff* *mf* *mp*

S. *ff* *mp* *f* *mp*

S. *ff* *mp* *f* *mp*

A. *ff* *mp* *f* *mp*

A. *ff* *mp* *f* *mp*

T. *f* *mp*

T. *f* *mp*

B. *mp*

C/E Bb/D C#A7 F#A7(#11) F(sus4) D7(#9) Gm7

Guit. jazz

307

**S.** *ff* **P** *mf*  
na na na Nê rê nê

**S.** *ff* *mp*  
Nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê

**A.** *ff* *mp*  
na na na ia Nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê

**A.** *ff* *mp*  
na na na ia Nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê

**T.** *ff* *p*  
na na na ia Nê nê rê nê nê

**T.** *ff* *p*  
na na na ia Nê nê rê nê nê

**B.** *ff* *mp*  
na na na ia Nê nê rê nê nê

**Guit. jazz**  
F/A B $\flat$ 7(sus9) A $\flat$ /C B $\flat$ /D F $\sharp$  $\Delta$ 7(#11) *mp*  
Reexposição

313

S. *ff*  
 rê nê rê nê rê

S. *ff*  
 rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia

A. *ff*  
 rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia

A. *ff*  
 rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia nê rê nê nê rê nê ia

T. *ff*  
 rê nê nê rê nê nê rê

T. *ff*  
 rê nê nê rê nê nê rê

B. *ff*  
 rê nê nê rê nê nê rê

Guit. jazz *ff*  
 B(sus9) Bb(sus9)

318 Q

*mp*

S. Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra

*mp*

S. Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra

*mf* *p*

A. Na nê na nê na na iê na iá ra

*mp*

A. Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra

*p* *mp*

T. Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na

*p*

T. Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra

*mp*

B. Na na iá nê iê ra na na ô nê iê ra na na iê na iá ra

*mf*

Guit. jazz *mf*

$E_b^{A7}$   $Cm^7$   $F7(b13)$

324

S. *mp* *mf*  
 nê iá ra iê rê no iô na iê re iá na iá\_\_\_\_\_ ne

S. *mf*  
 nê iá ra iê rê no iô iê iá\_\_\_\_\_ ne

A. *f*  
 nê iá ra iê rê no iô na iê re iá na iá\_\_ ra ne

A. *f*  
 nê iá ra iê rê no iô\_\_ iê re iá na iá na ra ne

T. *p*  
 nê iê iô\_\_ iê re iá na iá na ra ne

T. *p*  
 nê iá ra iê rê no iô na iê re iá na iá na ra ne

B. *p*  
 nê iá ra iê rê no iô na iê re iá na iá na ra ne

Guit. jazz  
*Ab*<sup>Δ7</sup> *Eb*/G *Gb*<sup>Δ7</sup> *Fm*<sup>7(add9)</sup> *E7*(sus9) *A7*(b13)

332

S. *mp*  
 iê rê ô na iê \_\_\_\_\_ ne iê rê ô na iá \_\_\_\_\_

S. *mf* *mp* *mp*  
 iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá

A. *mf* *mp*  
 iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá

A. *mf* *mp*  
 iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá

T. *mp*  
 iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá

T. *mp*  
 iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá

B. *mp*  
 iê re ne rê ô ru na na iê rê iê rê ne ne iê ô iá

Guit. jazz  
*A*b7(add13) *G*b7(add13) *E*m7(add9) *F*7(add13) *E*b7(add13) *C*#m7

339 *f* *mp* *p* 49

S. *f* *mp* *p*  
 na ra iá na iê iê ô iá

S. *f* *mf*  
 na na iê rê iê rê ne iê ne ô ro iá

A. *f* *p*  
 na na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá

A. *f* *mp* *p*  
 na na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá

T. *f* *mp* *p*  
 na na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá

T. *f* *mp* *p*  
 na na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá

B. *f* *mp* *p*  
 na na iá iê rê iê rê ne ne iê ô iá

Guit. jazz *f* *mp* *p*  
 D7(add13) C7(add13) Bbm7 B7(add13) A7(add13) Gm7



347 *f* *f* **R**

S. na na iá ra Na ia na na na iê na na iá

S. na iá Na ia na na iê na iê re na

A. na na iá ra Na ia na na iê iá ra na na iê na

A. na na iá ra Na ia na na iê iá ra na na iê

T. na na iá ra Na ia na na iê iá ra na na iê na

T. na na iá ra Na ia na iê rê nê iá iê

B. na na iá ra Na ia na na iê iá ra na na iê

Guit. jazz F/A B $\flat$ 7(sus9) A $\flat$ /C B $\flat$ /D E $\flat$  $\Delta$ 7 Dm7 Gm7 Fm7

354

S. *f*  
na ia na na na iê ra na iê iê na ia nê nê nê iá ra na

S. *f*  
na iê iê rê nê iê rê na na

A. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê iá ra

A. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê iá ra

T. *mf*  
na na iê ra iê rê nê iê na iá

T. *mp*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na iá

B. *f*  
na ia na na iê iê rê nê nê iê na iá

Guit. jazz  
E<sup>ø7</sup> A<sup>13(b9)</sup> Ebm<sup>7(add9)</sup> D<sup>7(b9)</sup> Gm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

360

S. *ff* *mf* <

na ia nê nê nê iê rê na iá na iá na iá na

S. *mp* *ff* *mp* <

na ia nê iê rê iá na na na iá na

A. *mp* *ff* *mp* <

na nê iê rê iá na iá na na na

A. *mp* *f* *mp* <

na nê iê rê iá na na na

T. *f* *mp* <

na iê iá na iá na na na na

T. *f* *mp* <

na iê iá ra iá na na na na

B. *mp* <

na iê iá na na na na

Guit. jazz

C/E B $\flat$ /D C $\sharp$ 7 F $\sharp$ 7( $\sharp$ 11) F(sus4) D7( $\sharp$ 9) Gm7

367

S. *f* *f*  
 na na na ia Na ia na na na iê na na iá

S. *f* *mf* *mf*  
 Na ia na na iê na

A. *f* *mf* *mf*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra na na

A. *f* *mf*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra na na

T. *f* *mp* *f*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra na na

T. *f* *mf*  
 na na na ia Na ia na iê rê nê iá

B. *f* *mp*  
 na na na ia Na ia na na iê iá ra na na

Guit. jazz  
 F/A Bb7(sus9) Ab/C Bb/D EbΔ7 Dm7 Gm7  
*f*

373

S. *ff*  
na ia na na na iê ra na iê iê na ia nê nê nê

S. *ff*  
iê re na na iê iê rê nê iê rê na na

A. *f*  
iê na na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê

A. *f*  
iê na ia na na iê iê rê nê nê iê na nê

T. *mp*  
iê na na na iê ra iê rê nê iê na

T. *mp*  
iê na ia na na iê iê rê nê nê iê na

B. *mp*  
iê na ia na na iê iê rê nê nê iê na

Guit. jazz  
Fm<sup>7</sup> E<sup>ø7</sup> A<sup>13(b9)</sup> Ebm<sup>7(add9)</sup> D<sup>7(b9)</sup> Gm<sup>7</sup>

379

S. *f* *ff*  
 iá ra na na ia nê nê nê iê rê na iá na iá na iá na iá

S. *mp* *ff*  
 na ia nê iê rê iá na na na iá

A. *mp* *ff*  
 iá ra na nê iê rê iá na iá na na

A. *mp*  
 iá ra na nê iê rê iá na na

T. *f*  
 iá na iê iá na iá na na na

T. *f*  
 iá na iê iá ra iá na na na

B.  
 iá na iê iá na na na

Guit. jazz  
 Fm7 C/E Bb/D C#Δ7 F#Δ7(#11) F(sus4) D7(#9)

**T** Final

386 *mf* *ff* *mf*

S. na na na na ia Nê rê nê nê rê nê ia nê rê

S. na Nê rê nê nê rê nê ia nê rê

A. na na na na ia Nê rê nê nê rê nê ia nê rê

A. na na na na ia Nê rê nê nê rê nê ia nê rê

T. na na na na ia Nê nê rê nê nê rê

T. na na na na ia Nê nê rê nê nê rê

B. na na na na ia Nê nê rê nê nê rê *f*

Guit. jazz *mp*

Gm<sup>7</sup> F/A Bb<sup>7</sup>(sus9) Ab/C Bb/D F#<sup>Δ</sup>7(#11) F(sus9)

393

S. *mp* *f* *mp*  
 nê ia Na ia na ia na Na ia

S. *p* *f* *p*  
 nê ia Na ia na ia na Na ia

A. *p* *f* *p*  
 nê ia Na Na

A. *p* *f* *p*  
 nê ia Na Na

T. *p* *f* *p*  
 nê ia Na Na

T. *p* *f* *p*  
 nê ia Na Na

B. *p* *f* *p*  
 nê Na Na

Improviso 24 compassos

F7(#11)

Am<sup>9</sup>(add11)/E

Gm<sup>9</sup>(add11)/D

Guit. jazz



402

S. *f* *mp* *f*  
na ia na Na ia na ia na

S. *f* *p* *f*  
na ia na Na ia na ia na

A. *f* *p* *f*  
Na

A. *f* *p* *f*  
Na

T. *f* *p* *f*  
Na

T. *f* *p* *f*  
Na

B. *f* *p* *f*  
Na

Guit. jazz *f* *p* *f*  
F#m<sup>9</sup>(add11)/C#

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. It consists of seven vocal parts and one guitar part. The vocal parts are arranged in a SATB format (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics for the vocal parts are 'na ia na' and 'Na ia na ia na'. The dynamics are marked as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The guitar part is labeled 'Guit. jazz' and has a chord marking *f* *p* *f* F#m<sup>9</sup>(add11)/C#. The score is in 4/4 time and consists of two measures. The vocal parts have lyrics 'na ia na' and 'Na ia na ia na'. The guitar part has a chord marking *f* *p* *f* F#m<sup>9</sup>(add11)/C#.

412

S. *mp* *f* *mp*  
 Na ia na ia na\_\_\_\_\_ Na ia

S. *p* *f* *p*  
 Na ia na ia na\_\_\_\_\_ Na

A. *p* *f* *p*  
 Na Na Na Na Na Na Na Na

A. *p* *f* *p*  
 Na Na Na Na Na Na Na Na

T. *p* *f* *p*  
 Na Na Na Na Na Na Na Na

T. *p* *f* *p*  
 Na Na Na Na Na Na Na Na

B. *p* *f* *p*  
 Na Na Na Na Na Na Na Na

Guit. jazz *mp*  
 Em<sup>9</sup>(add11)/B F<sup>Δ</sup>7(#5)

419

S. na ia na ia na ia na Na

S. Na

A. Na

A. Na

T. Na

T. Na

B. Na

Guit. jazz

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

