

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Jair Antônio Lopes dos Anjos

**Estudando os choros tradicional e contemporâneo  
através da análise e da composição**

Ouro Preto, 2021

Jair Antônio Lopes dos Anjos

Estudando os choros tradicional e contemporâneo através da  
análise e da composição

Pesquisa apresentada como requisito parcial para conclusão da disciplina MUS398-Trabalho de Conclusão de Curso II do Instituto de Filosofia, Arte e Música, Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, sob a orientação do professor Dr. José Ricardo Jamal Junior.

Ouro Preto, 2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Anulle Anjos, Jair Antonio Lopes dos.  
Estudando os choros tradicional e contemporâneo através da análise  
e da composição. [manuscrito] / Jair Antonio Lopes dos Anjos. - 2021.  
120 f.: il.: color., tab..

Orientador: Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior.  
Monografia (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Música .

1. Choro ( Música), 2. Composição. 3. Trompete. I. Jamal Júnior, José  
Ricardo. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 780.616.131

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO  
COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA



Ata da Banca Examinadora do Trabalho de Conclusão de Curso

Ao segundo dia do mês de setembro do ano de 2021, na plataforma Google Meet, constituiu-se a Banca Examinadora do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do discente Jair Antônio Lopes dos Anjos, matrícula nº 17.1.5074, intitulado “Estudando os choros tradicional e contemporâneo através da análise e da composição”, composta pelo Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior, docente Orientador do TCC, e os docentes convidados: Prof. Dr. Paulo Vinícius Amado e o Prof. Dr. Guilherme Paoliello, sendo presidida pelo Docente Orientador. O exame teve início às 10hs00min, com a apresentação do discente, encerrando-se às 11hs55min, após as arguições dos membros da banca examinadora que, a seguir, se reuniu para a deliberação final do TCC. As notas atribuídas pelos membros da banca examinadora estão listadas na tabela abaixo.

Docente Orientador	Membro 1	Membro 2	Nota Final
10	10	10	10

Desta forma, o discente Jair Antônio Lopes dos Anjos, foi considerado APROVADO na unidade curricular TCC.

Observações: Aprovado, recomendando incorporar sugestões mencionadas pela banca ao longo da defesa.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior  
Docente Orientador do TCC

Prof. Dr. Paulo Vinícius Amado  
Membro 1

Prof. Dr. Guilherme Paoliello  
Membro 2

## **RESUMO**

A problemática desta pesquisa gira em torno de três pontos. O primeiro desses pontos é a falta de compositores trompetistas no choro, comparando com outros instrumentos solistas. O segundo se refere às dificuldades na execução de determinadas obras, devido ao idiomatismo da maioria das melodias, compostas para outros instrumentos. E o terceiro liga-se a uma discussão, que se encontra posta na literatura pertinente, sobre a existência de um choro tradicional e de um choro contemporâneo, que passou por transformações ao longo do tempo, o que aponta para o dinamismo do gênero. Foi necessário realizar análises de composições de choros e da literatura chorística para buscar elementos, a fim de cumprir meu objetivo de compor dois choros para trompete articulando-os às discussões descritas acima. Uma das composições contemplou elementos das análises de choros tradicionais e o outro contemplou elementos dos choros contemporâneos. Essas composições irão, também, contemplar os aspectos idiomáticos e didáticos do trompete.

**Palavras – Chave:** Choro contemporâneo, Choro tradicional, Composição, Trompete

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Análise Harmônica da parte A de <i>Flamengo</i>	13
Figura 2: Análise Harmônica da parte B de <i>Flamengo</i>	14
Figura 3: Análise Harmônica da parte C de <i>Flamengo</i>	15
Figura 4: Divisão Fraseológica da parte A de <i>Flamengo</i>	16
Figura 5: Modificação no final das frases 2 e 4 da parte A de <i>Flamengo</i> .	16
Figura 6: Características fraseológicas da parte B de <i>Flamengo</i>	17
Figura 7: Características fraseológicas da parte C de <i>Flamengo</i>	17
Figura 8: Acompanhamento da mão esquerda	19
Figura 9: Divisão fraseológica de <i>Cavaquinho, por que choras?</i>	20
Figura 10: Frases 1 e 3 da parte A de <i>Cavaquinho, por que choras?</i>	20
Figura 11: Frases 2 e 4 da parte A de <i>Cavaquinho, por que choras?</i>	21
Figura 12: Parte B de <i>Cavaquinho, por que choras?</i>	22
Figura 13: Parte C de <i>Cavaquinho, por que choras?</i>	22
Figura 14: Acorde de empréstimo modal no compasso 13 da parte A	23
Figura 15: Acorde SubV/V no compasso 24 da parte B	23
Figura 16: Acorde SubV/V na frase 4 da parte B	24
Figura 17: Acorde SubV no compasso 40 da parte C	24
Figura 18: Acorde SubV no compasso 49 da parte C	24
Figura 19: Condução da linha do baixo nas frases 1 e 2 da parte B	25
Figura 20: Fraseológica de <i>Sonoroso</i> estruturada em Período	27
Figura 21: Análise harmônica da parte A de <i>Sonoroso</i>	27
Figura 22: Análise harmônica da parte B de <i>Sonoroso</i>	28
Figura 23: Análise harmônica da parte C de <i>Sonoroso</i>	29
Figura 24: Início e final das partes	30
Figura 25: Bordaduras presentes em <i>Sonoroso</i>	30
Figura 26: Fragmento de escala blues em Am – Compasso 3	31
Figura 27: Fragmento de escala pentatônica em E7 – Compasso 5	31
Figura 28: Fragmento de escala pentatônica em A7 – Compasso 21	31
Figura 29: Indicação de acelerando	32

Figura 30: Acordes dominantes estendidos	34
Figura 31: Acordes meio diminutos	34
Figura 32: Acordes meio diminutos em movimentos cromáticos de “vaivém”	34
Figura 33: acordes maiores com sétima maior	35
Figura 34: Dominantes com extensões de 9 e #11	35
Figura 35: Cadência de dominantes	35
Figura 36: Dominantes com quinta abaixada	35
Figura 37: Escala de tons inteiros	36
Figura 38: Distribuição aleatória dos blocos de figuras	37
Figura 39: Acorde SubV na parte A	38
Figura 40: Acordes de Bm7(b5) e Fadd9/A na quarta frase da parte A	39
Figura 41: Análise harmônica da parte C	39
Figura 42: Exemplo da organização em período na parte A	40
Figura 43: Estrutura da parte B	41
Figura 44: métrica quinária	41
Figura 45: Exemplo da tessitura de <i>Dino</i>	42
Figura 46: Inflexões melódicas apresentadas em <i>Dino</i>	42
Figura 47: Acorde menor com 7M	44
Figura 48: Dominante alterada	45
Figura 49: Cadência II – V – I de Dm7	45
Figura 50: Cadência IV – V – I em Am7	45
Figura 51: Cadência IV – V – I em Gm/Bb	46
Figura 52: Encadeamento harmônico das frases 1 e 3 da parte A de <i>Frankenstein</i>	49
Figura 53: Encadeamento harmônico das frases 2 e 4 da parte A de <i>Frankenstein</i>	49
Figura 54: Encadeamento harmônico das frases 1 e 3 da parte B de <i>Frankenstein</i>	50
Figura 55: Encadeamento harmônico das frases 2 e 4 da parte B de <i>Frankenstein</i>	50
Figura 56: Encadeamento harmônico das frases 1 e 3 da parte C de <i>Frankenstein</i>	51
Figura 57: Encadeamento harmônico das frases 2 e 4 da parte C de <i>Frankenstein</i>	52
Figura 58: Citação de <i>Sonoroso</i>	54
Figura 59: Estrutura fraseológica da parte A	56
Figura 60: Estrutura fraseológica da parte B	57
Figura 61: Encadeamento harmônica das frases 1 e 2 da parte A	57
Figura 62: Encadeamento harmônica das frases 3 e 4 da parte A	58
Figura 63: Encadeamento harmônico da Ponte	58

Figura 64: Encadeamento harmônica das frases 1 e 2 da parte B	59
Figura 65: Encadeamento harmônica das frases 3 e 4 da parte B	60

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estrutura formal do choro <i>Flamengo</i>	12
Tabela 2: Estrutura formal do choro <i>Cavaquinho, por que choras?</i>	18
Tabela 3: Estrutura formal do choro <i>Sonoroso</i>	26
Tabela 4: Estrutura forma de <i>Vocês me deixam ali e seguem de carro</i>	33
Tabela 5: Estrutura formal de <i>Dino</i>	38
Tabela 6: Análise formal de <i>Piazzolla no Choro</i>	44
Tabela 7: Estrutura formal de <i>Frankenstein</i>	47
Tabela 8: Estrutura fraseológica do choro <i>Frankenstein</i>	48
Tabela 9: Resultados obtidos nas análises rítmicas dos choros tradicionais	53
Tabela 10: Estrutura formal de <i>Frankens Júnior</i>	55

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 ANÁLISES.....	15
2.1 Flamengo – Bonfiglio de Oliveira .....	16
2.2 Cavaquinho, por que choras? – Ernesto Nazareth .....	26
2.3 Sonoroso – K-Ximbinho e Del Loro.....	39
2.4 Vocês me deixam ali e seguem de carro – Hermeto Pascoal.....	47
2.5 Dino– Maurício Carrilho .....	53
2.6 Piazzolla no Choro - Silvério Pontes/Marcelo Caldi (2016) .....	62
3 DESCRIÇÃO DO PROCESSO COMPOSICIONAL.....	68
3.1 <i>Frankenstein</i> .....	68
3.2 <i>Frankens Júnior</i> .....	82
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	92
5 REFERÊNCIAS .....	94
6 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	96
7 ANEXOS.....	99
7.2 - Resultados obtidos das análises:.....	99
7.1 - Partituras analisadas .....	106
APÊNDICE I: Partitura de Frankenstein .....	116
APÊNDICE 2: Partitura de Frankens Júnior .....	118

## 1 INTRODUÇÃO

É notável que o choro, ao longo dos anos, veio passando por transformações, no que diz respeito tanto aos seus aspectos musicais, como em seus aspectos sociais. Autoras como Paula Veneziano Valente (2014) e Grazielle Mariana Louzada de Souza (2012), investigaram sobre essas transformações e os agentes que levaram ao acontecimento das mesmas. As discussões feitas por essas autoras trazem os elementos transformados, cooperando no entendimento do choro como algo dinâmico, ou seja, passível de mudanças e, não, homogêneo. Essas mudanças, presentes no choro, gerou outras questões, também presente em alguns trabalhos, sobre a existência de um choro dito como “tradicional” e outro dito “contemporâneo”, que são considerados por alguns autores, como subgêneros ou vertentes do choro.

Por se tratar de um Trabalho de Conclusão de Curso, procurei focar essa pesquisa em aspectos musicais, pois, discutir o choro tradicional e o contemporâneo através da perspectiva de seus aspectos sociais e didáticos demandaria tempo. Por esse motivo, me empenharei em futuras investigações para que emerjam outros trabalhos referentes às diversas transformações pela qual o choro passou e passará.

Mesmo não sendo o foco principal deste trabalho tratar o choro através de outros panoramas além do musical, tentarei apresentar o que entendo sobre o choro tradicional e contemporâneo, lógico que sem taxar as características que serão mencionadas como regra. Pode-se dizer, então, que o choro tradicional é aquele no qual alguns padrões foram se cristalizando nas décadas iniciais do século 20, sendo composto em 3 partes ou seções, com 16 compassos cada (ou 2 partes com 16 ou mais compassos, como por exemplo os choros de padrão sambado compostos por Jacob do Bandolim). Além disso, possuí, grupos de quatro semicolcheias e as síncofes como células rítmicas características.

A harmonia possui, em sua maioria, acordes pertencentes a um campo harmônico sem muitas extensões, como por exemplo 6, 7 e 9, tendo só as dominantes secundárias como acordes estranhos ao campo harmônico. E, para finalizar a descrição das características musicais do choro tradicional, não poderia deixar de citar a instrumentação, que é composta por um instrumento solista acompanhado de violões

(sendo um 7 cordas), cavaquinho e pandeiro. Apesar dos aspectos musicais, vale a pena mencionar que o principal ambiente de performance do choro, tradicionalmente é a roda.

A roda de choro, mais do que um ambiente de performance, alguns chorões defendem que para se aprender a tocar e entender choro, o músico precisa frequentar suas rodas. Todavia, hoje encontram-se cursos, materiais didáticos, livros, métodos e até mesmo disciplinas em Universidades que ensinam choro, abrindo caminho para novas formas de aprendizagem. Aliado as novidades de aprendizagem já citadas há vários canais no Youtube, como o canal da *Casa do Choro*, *Arte de Toda Gente*, além de canais de intérpretes do choro, trazendo conteúdos como playbacks, aulas, seminários e até mesmo séries contando a trajetória do gênero e seus principais compositores.

O choro contemporâneo expande os padrões do choro tradicional, trazendo novos elementos nas questões formais, harmônicas, melódicas, na instrumentação e até mesmo na performance sendo tocado em ambientes distintos das rodas como por exemplo palcos e teatros.

Geralmente os músicos e compositores que fazem o choro contemporâneo transitam por outros gêneros musicais e são em sua maioria músicos com uma formação acadêmica. Lembrando que não devemos tomar esse fato como sendo uma regra, pois é comum músicos formados academicamente frequentarem rodas de choro.

Vale ressaltar que o choro contemporâneo não é desvinculado do choro tradicional. Sempre mantem uma ligação, um elo, um olhar para suas origens. Como já esclarecido, tais questões eu não explorei tanto, mas pretendo estudá-los em futuras produções acadêmicas.

\*\*\*

Pretendi com essa pesquisa, abordar o choro através da perspectiva de um gênero dinâmico, que de fato é, pois, as características que o identificam não são estáticas, podendo sofrer transformações e ampliando-se através da inserção de novos elementos, que de tanto serem usados se tornam recorrentes.

Procurei, através de análises e de discussões sobre o “tradicional” e o “contemporâneo” entender as transformações pelas quais vem passando ao longo do tempo, tendo como objetivo central de aplicá-las, de forma laboratorial, em duas composições.

Portanto, um dos choros será composto a partir de elementos musicais presentes em choros tradicionais, já o outro abrangerá elementos musicais presentes em choros contemporâneos. Para auxiliar nas composições de choro, foi preciso entender sua estrutura por meio da leitura de livros, como *A Estrutura do Choro* de Carlos Almada, e de trabalhos acadêmicos, como *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência* de Mário Sève.

O que me levou a estar trazendo essa proposta composicional para trompete, foi a dificuldade de encontrar um repertório específico para meu instrumento, que pode ser justificada pela existência de poucos compositores trompetistas dentro do gênero, se compararmos com outros instrumentos solistas. Essa falta de compositores limita a execução de determinados choros pelos trompetistas que não possuem uma vivência dentro do gênero, pois a maior parte dos compositores de choro compõem pensando nas particularidades de seu próprio instrumento.

Bom, na época em que me interessei em estudar choro, eu estava começando meus estudos no instrumento e não possuía muita prática. Todo material que encontrava era voltado para outros instrumentos e conseqüentemente para suas particularidades, das quais exigia um maior nível técnico ao trompetista. Por esse motivo, passei por muitos problemas nos meus primeiros passos dentro do gênero.

Com isso, creio que a ampliação do repertório de choro para trompete proporciona aos trompetistas contato com a linguagem do choro, aumentando, assim, o interesse desses músicos pelo gênero. Outro fato é que essa ampliação de repertório, pensando nas particularidades do instrumento, poderá ser utilizada como estratégia de aprimoramento técnico-musical, oferecendo recursos para a prática do choro no trompete, envolvendo, portanto, um aspecto didático.

Finalizando essa introdução, gostaria de ressaltar que os termos utilizados nesse trabalho para tratar do choro tradicional e contemporâneo, como por exemplo

“inovações” e “desvios”, não são empregados de forma a carregar, consigo, um sentido de valorações ou de vantagens de um choro em relação ao outro e sim uma constatação.

## 2 ANÁLISES

A fim de encontrar elementos para a realização das composições foi necessário a realização de algumas análises, que serviram, de certo modo, para o entendimento das mudanças ocorridas.

De início pensei em escolher apenas composições do choro contemporâneo para compor as análises, mas no decorrer do trabalho optei por selecionar obras de diferentes décadas do século XX e dessas primeiras décadas do século XXI. Com isso, escolhi dez composições, cinco consideradas choros tradicionais e cinco consideradas contemporâneas, sendo as escolhas baseadas nos trabalhos lidos. Dentro do tempo estimado para a realização e escrita das análises, foi possível a realização de seis (três tradicionais e três contemporâneas) das dez previstas. Todas as análises trouxeram um grau de inovação em relação aos modelos tradicionais presentes nos livros de Sève e Almada, mostrando que as inovações foram empregadas durante as últimas décadas. Segue abaixo o nome das composições, seus compositores e ano de composição:

- 1 – Flamengo – Bonfiglio de Oliveira – Composta em 1911;
- 2 – Cavaquinho, por que choras? – Ernesto Nazareth – Composta em 1928;
- 3 – Sonoroso – K-Ximbinho e Del Loro – Composta em 1945;
- 4 – Vocês me deixam ali e seguem de carro – Hermeto Pascoal – Composta em 1980;
- 5 – Dino – Maurício Carrilho – Composta em 2005;
- 6 – Piazzolla no Choro – Silvério Pontes e Marcelo Caldi – Composta em 2016

Ressalto que as análises foram baseadas nos elementos musicais referentes a sua forma, estrutura fraseológica, harmonia, melodia e ritmo, elementos, esses que serão utilizados na concepção das composições dos choros tradicionais e contemporâneos.

As partituras utilizadas nas análises serão anexadas ao final desse trabalho, com exceção de *Piazzolla no Choro*, pois ela não está disponível gratuitamente. E, no título de cada composição, será disponibilizada uma nota de rodapé com o link para a gravação das obras.

## **2.1 Flamengo – Bonfiglio de Oliveira**

*Flamengo*, choro de Bonfiglio de Oliveira, foi composto em 1911, tendo sua primeira gravação realizada em 1931<sup>1</sup>, sendo o próprio compositor o intérprete. O choro possui várias gravações, inclusive de Jacob do Bandolim (1947), que, ao longo de sua vida, gravou diversos choros, reinventando melodias e harmonias que passaram a constituir tais peças até hoje (Sève 2019, p. 230).

Como não encontrei a partitura de 1911, baseei a análise na partitura apresentada no trabalho de Mota (2011). Conforme essa fonte, o choro foi composto na forma rondó<sup>2</sup>, possuindo três partes (A, B e C). Cada parte possui 16 compassos, e são apresentadas na seguinte ordem: AA-BB-A-CC-A.

Considerando que a parte A está na tonalidade central da composição, dó maior, percebemos que as demais partes possuem uma proximidade harmônica, pois estão todas em tonalidades vizinhas de A. Então, B encontra-se na região relativa menor de A (lá menor) e C na região da subdominante de A (fá maior).

Na interpretação gravada em 1931, a composição possui uma introdução de 7 compassos, realizada por trompete e violão. Há, também, um excerto da introdução entre as partes C e A. Tanto a introdução como o excerto caracterizam para Mota (2011, p. 33), que também analisou esse choro, um desvio da estrutura tradicional do choro. Nos dias atuais, encontramos composições e regravações dessa obra contendo transformações em

---

<sup>1</sup> <https://immub.org/album/78-rpm-66687>

<sup>2</sup> Segundo Almada (2006, p. 9), a forma rondó foi adotada por muitas danças de salão das cortes europeias do séc. XVIII. Entre essas danças, está a polca, que rapidamente se nacionalizou pelas interpretações dos *choros*, sendo assim, foi natural que a polca brasileira (e, conseqüentemente, o choro) adotasse tal estrutura formal.

Modelo em que cada choro é composto por três partes independentes (A, B e C, na forma A – BB – A – CC – A), com 16 compassos cada, e com tonalidades próximas, sendo B e C tonalidades vizinhas de A.

sua forma, seja por meio da diminuição das partes, como também pela adição de introdução e coda, fato que é igualmente observado por Valente (2011, p. 218) em suas análises de outros choros. A autora ainda afirma que tais transformações tornam as composições mais propícias a improvisações.

A tabela abaixo traz um resumo do que foi analisado sobre a estrutura formal do choro Flamengo, baseado na gravação de 1931. Temos na primeira coluna a ordem de execução das partes, incluindo a Introdução e o Excerto da Introdução. Na segunda coluna temos o número de compassos de cada parte. Já na terceira coluna é apresentado a tonalidade das partes.

**Tabela 1:** Estrutura formal do choro *Flamengo*

<b>PARTES</b>	<b>Nº DE COMPASSOS<sup>3</sup></b>	<b>TONALIDADE</b>
Introdução	7 compassos	Dó Maior
Parte A	32 compassos (16 + 16)	Dó Maior
Repetição de A		
Parte B	32 compassos (16 + 16)	Lá Menor
Repetição de B		
Parte A (sem repetição)	16 compassos	Dó Maior
Parte C	32 compassos (16 + 16)	Fá Maior
Repetição de C		
Excerto da introdução	4 compassos	Dó Maior
Parte A (sem repetição)	16 compassos	Dó Maior

<sup>3</sup> Note-se que as partes A, B e C, juntamente com suas repetições, totalizam 32 compassos, sendo 16 para a primeira aparição da parte e 16 para sua repetição.

Aprofundando um pouco mais nos aspectos harmônicos a parte A, que está na tonalidade de dó Maior, notei que ela possui acordes diatônicos do I, II e VI, dominante da tonalidade principal (V) e as dominantes individuais do VI (V/VI) e do V (V/V).

(Figura 1)

**Figura 1:** Análise Harmônica da parte A de *Flamengo*

The musical score for the harmonic analysis of the first part of *Flamengo* is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The harmonic analysis is as follows:

- Staff 1: I (C), V (G7), I (C), V (G7)
- Staff 2: V/VI (E7), VI (Am), V/V (D7), V (G7)
- Staff 3: I (C), V (G7), I (C), V (G7)
- Staff 4: V/VI (E7), VI (Am), II (Dm), I (C), V (G7), 1. I (C) **Fine**

A parte B está na tonalidade de lá menor, ou seja, no tom relativo menor de dó maior. Possui, além dos acordes diatônicos do I e VI e suas respectivas dominantes (formando cadências V – I e V/VI – VI), acordes do III e IV e suas dominantes (V/III e V/IV) formando cadências V/III – III e V/IV – IV. No compasso 31, encontramos um acorde diminuto desempenhando a função de dominante da dominante do I. (Figura 2)

**Figura 2:** Análise Harmônica da parte B de *Flamengo*

17 2. C E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am A<sup>7</sup> V/IV

21 IV V/III III V/V  
Dm G<sup>7</sup> C B<sup>7</sup>

25 V I V I V/VI  
E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am C<sup>7</sup>

29 VI V/IV IV V<sup>o</sup>/V I V  
F A<sup>7</sup> Dm D<sup>#o</sup> Am/E E<sup>7</sup>

33 1. 2. D.C. al Coda  
Am E<sup>7</sup> Am G<sup>7</sup>

Já a parte C está na tonalidade de fá maior, subdominante de dó maior, e não apresenta mudanças significativas em relação aos acordes apresentados até aqui (Figura 3).

**Figura 3:** Análise Harmônica da parte C de *Flamengo*

35 C C<sup>V</sup> C<sup>7</sup> F I Gm II C<sup>7</sup> V

39 F I D<sup>V/III</sup> D<sup>7</sup> Gm II G<sup>V/V</sup> G<sup>7</sup> V

43 C<sup>7</sup> V F I Gm II C<sup>7</sup> V

47 F I D<sup>V/III</sup> D<sup>7</sup> Gm II G<sup>V/V</sup> G<sup>7</sup> V C<sup>7</sup>

51 1. F C<sup>7</sup> 2. F D.S. al Fine

Como pode ser observado, a harmonia desse choro é baseada em acordes perfeitos maiores e menores, acordes dominantes e diminutos, sem apresentar acordes estranhos ao campo harmônico, com exceção das dominantes individuais.

Quanto à métrica, o choro *Flamengo* é binário, possuindo uma simetria em relação a sua construção fraseológica e rítmica, o que é típico de choros tradicionais. Cada uma das três partes pode ser subdividida em 2 grupos de 8 compassos, denominados de *Antecedente* e *Consequente*<sup>4</sup>, que compreendem 2 frases de quatro compassos cada, resultando num total de 4 frases por seção (Figura 4).

<sup>4</sup> Terminologia utilizada por Schoenberg (1996) em seu livro “Fundamentos da composição musical”

**Figura 4:** Divisão Fraseológica da parte A de *Flamengo*

The musical score for the part A of *Flamengo* is divided into four phraseological units:

- Frase 1 (Antecedente):** C G7 C G7 E7
- Frase 2 (Antecedente):** Am D7 G7
- Frase 3 (Consequente):** C G7 G7 E7
- Frase 4 (Consequente):** Am Dm C G7 To Codal. C Fine

Na Figura 4, podemos observar que as frases 1 e 3 são iguais tanto na rítmica quanto na melodia e na harmonia. Essa semelhança também é encontrada nos dois primeiros compassos das frases 2 e 4. Já os dois compassos finais dessas frases apresentam diferenças em relação a melodia e harmonia. Isso porque o final da frase 2 é composto de maneira a conectar-se à frase 3, já na frase 4, para o desfecho da parte (Figura 5).

**Figura 5:** Modificação no final das frases 2 e 4 da parte A de *Flamengo*.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Frase 2', shows a melodic line with chords E7 and Am. The bottom staff, labeled 'Frase 4', shows a similar melodic line with chords E7, Am, and Dm. Both staves then transition to a section with chords D7 and G7, which is highlighted with an orange box. The bottom staff includes a 'To Coda' section with a first ending bracket over a C chord, followed by a G7 chord and a 'Fine' marking.

Essas características e organização das frases podem ser encontradas nas partes B (Figura 6) e C (Figura 7) de *Flamengo*, se haver algumas modificações, mas que não afetam as características das frases.

**Figura 6:** Características fraseológicas da parte B de *Flamenco*

The image displays a musical score for the B part of the piece 'Flamenco'. The score is organized into four phrases, each indicated by a horizontal line and a label below it:

- Frase 1:** Indicated by a blue line. It covers the first two staves of music. Chords shown are E7, Am, E7, and Am.
- Frase 2:** Indicated by a green line. It covers the last two staves of music. Chords shown are A7, Dm, G7, C, B7, and E7.
- Frase 3:** Indicated by a blue line. It covers the first two staves of music. Chords shown are Am, E7, and Am.
- Frase 4:** Indicated by a green line. It covers the last two staves of music. Chords shown are C7, F, A7, Dm, C6, E7, and Am.

An orange rectangular box highlights a specific section of the score, encompassing the second staff of Frase 1 and the first two staves of Frase 2. This section includes the following chords: A7, Dm, G7, C, and B7. A first ending bracket labeled '1.' is located at the end of the second staff of Frase 4, spanning the final two measures of the piece.

Vemos na Figura acima, referente à parte B de *Flamengo*, que as frases 1 e 3 mantêm uma relação rítmica, mas a frase 3 possui seu final modificado em relação à frase 1, no que diz respeito a sua melodia e harmonia, para conectar-se apropriadamente a frase 4. Já a frase 4 encontra-se quase toda modificada em relação a frase 2, pois ela leva ao desfecho da seção.

Na parte C (Figura 7), as frases seguem a mesma ideia, semelhante ao que apontei no final das partes A e B. Ressalto que todas as três partes finalizaram nas fundamentais dos acordes.

**Figura 7:** Características fraseológicas da parte C de *Flamengo*

The musical score is presented on two staves. The first staff is the upper voice, and the second staff is the lower voice. The score is divided into four phrases, each indicated by a horizontal line and a label below it:

- Frase 1 (blue line):** Measures 1-4. Chords: C<sup>7</sup>, F, G<sup>m</sup>, C<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, G<sup>m</sup>.
- Frase 2 (green line):** Measures 5-8. Chords: G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>.
- Frase 3 (blue line):** Measures 9-12. Chords: F, G<sup>m</sup>, C<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, G<sup>m</sup>.
- Frase 4 (green line):** Measures 13-16. Chords: G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, C<sup>7</sup>. A first ending bracket (1.) is shown over the final two measures (15-16).

Ritmicamente, podemos perceber que as partes A (vide Figura 4) e B (vide Figura 6) são constituídas principalmente por síncofes e grupos de quatro semicolcheias, que são considerados por alguns autores<sup>5</sup> como sendo figuras características dos choros. A parte C (Figura 7) é composta majoritariamente por grupos de duas colcheias e semínimas pontuadas, que trouxe na escuta uma sensação de ser uma parte mais “cantada”, apresentando figuras mais lentas.

Outra característica típica dos choros tradicionais que podemos observar em *Flamengo* são os inícios das partes com o uso de anacruses. Temos, então, a parte B iniciada com uma anacruse de três semicolcheias, em arpejo descendente (vide Figura 6), enquanto que, na parte C, é composta por uma colcheia (vide Figura 7).

Segundo Almada (2006), a anacruse formada por um grupo de três semicolcheias aparece em aproximadamente 80% dos choros analisados por ele. Já a apresentada na parte C (composta por uma nota - seja ela colcheia ou semicolcheia) aparece em aproximadamente 15% dos choros pesquisados.

Como demonstrei, essa primeira análise apresentou, na sua gravação, um pequeno desvio na sua forma em relação aos choros tradicionais, contendo Introdução e Excerto da Introdução entre a parte C e a volta à parte A. No que diz respeito a sua estrutura fraseológica notei um padrão de recorrência em todas as partes, com todas organizadas em dois grupos contendo duas frases cada. Já a harmonia é baseada em acordes perfeitos maiores e menores, acordes dominantes e diminutos, sem apresentar acordes estranhos ao campo harmônico, com exceção das dominantes individuais.

## **2.2 Cavaquinho, por que choras? – Ernesto Nazareth**

*Cavaquinho, por que choras?* foi publicada em 1928 e a gravação mais antiga que encontrei foi uma gravação de 1948, tendo como intérprete Guari e sua Orquestra<sup>6</sup>. Pelo fato dessa gravação ser realizada por uma Big Band, utilizei como base para a análise a

---

<sup>5</sup>Almeida (1999), Almada (2006), Souza (2012), Valente (2014).

<sup>6</sup><https://immub.org/album/78-rpm-56960>

gravação de Maria Teresa Madeira<sup>7</sup> por ser realizada no piano solo e respeitar o que está escrito na partitura anexada ao final desse trabalho. Outras gravações podem ser encontradas no acervo *Ernesto Nazareth 150 Anos*<sup>8</sup> disponível no site do *Instituto Moreira Salles*<sup>9</sup>

Sua forma semelhante à do choro analisado anteriormente, apresentando três partes - A, B e C -, com 16 compassos cada, todas elas repetidas. A parte A está na tonalidade de si bemol maior e a parte B está na tonalidade de sol menor, relativo menor de si bemol maior. Já a parte C está na região da subdominante de si bemol maior, ou seja, em mi bemol maior.

**Tabela 2:** Estrutura formal do choro *Cavaquinho, por que choras?*

<b>PARTES</b>	<b>Nº DE COMPASSOS</b>	<b>TONALIDADE</b>
Parte A	32 Compassos (16 + 16)	si bemol maior
Repetição de A		
Parte B	32 Compassos (16 + 16)	sol menor
Repetição de B		
Parte A	16 Compassos	si bemol maior
Parte C	32 Compassos (16 + 16)	mi bemol maior
Repetição de C		
Parte A	16 Compassos	si bemol maior

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GYJ2H1eDwmw>

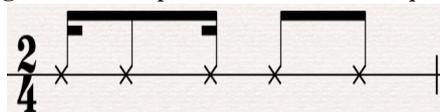
<sup>8</sup> <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/37>

<sup>9</sup> <https://ims.com.br/>

A estrutura fraseológica também possui semelhanças com *Flamengo*, ou seja, é constituída por dois grupos (*Antecedente* e *Consequente*), contendo duas frases de quatro compassos cada. Temos, na Figura 9, um exemplo dessa estrutura, denominada *Período*<sup>10</sup>.

Nos exemplos a seguir, temos uma partitura de piano. Cabe ressaltar que a pauta de baixo é executada pela mão esquerda e é um acompanhamento rítmico-harmônico, constituído por uma síncope seguida de duas colcheias. (Figura 8) Almeida (1999) revela que a síncope explícita e obstinada é frequente nos acompanhamentos de produções de choro para piano, como no caso do choro aqui analisado.

**Figura 8:** Acompanhamento da mão esquerda



Outra questão referente ao acompanhamento da mão esquerda é que ele geralmente se encontra na clave de Fá, e nessa composição está na clave de Sol, ou seja, na região média aguda do piano, remetendo ao acompanhamento do cavaquinho, dentro de um regional, referência evocada já no título da obra.

<sup>10</sup> O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o antecedente. Após esse elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade; daí o fato de a segunda metade, o consequente, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente. Ao compor períodos, será útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um consequente de cada quatro compassos cada um [...] (Schoenberg, 1996, p. 51)



A melodia da parte A é apresentada em um dobramento de oitavas, característico do piano, sendo seu ritmo constituído de síncopes características, padrões de duas colcheias, colcheia pontuada seguida de semicolcheia e, para finalizar a parte, encontramos figuras de semínimas (Figura 9).

Sobre a relação as frases, vemos que tanto a frase 1 quanto a frase 3 se mantêm idênticas, com exceção do último compasso de 3, que faz uma conexão com o início da frase 4, apresentando o acorde D°, no lugar de Bb/D, fazendo com que as notas da melodia desçam 1 tom. Outra diferença é a presença de síncopes ligadas (Figura 10).

**Figura 10:** Frases 1 e 3 da parte A de Cavaquinho, por que choras?

The image displays two musical staves for the piece 'por que choras?'. The top staff is labeled 'Frase 1' and the bottom staff is labeled 'Frase 3'. Both staves show a melody line and a bass line with chords. The chords for Frase 1 are Bb/D, C7/E, F/Eb, Bb/D, and D/C. The chords for Frase 3 are Bb/D, C7/E, F/Eb, D°, Cm/Eb, and Ebm. The D° chord in Frase 3 is circled in blue, and the melodic lines for both phrases are circled in orange to highlight their similarity.

Seguindo com a análise fraseológica da parte A, temos a frase 2 como uma ideia de contraste (contorno melódico e rítmico) ou resposta à frase 1. Já a frase 4 funciona como o desfecho da seção, possuindo uma rítmica com síncopes ligadas e uma cadência formada por uma sequência de dominantes ( $V \rightarrow V/V - V - I$ ) enfatizando o fim de seção (Figura 11).

**Figura 11:** Frases 2 e 4 da parte A de *Cavaquinho, por que choras?*

Frase 2

Frase 4

A parte B é composta integralmente por semicolcheias e traz uma característica mais escalar, com uma maior densidade de notas e, diferentemente das partes A e C, inicia-se com uma anacruse de três semicolcheias em graus conjuntos.

Em relação à sua fraseologia, apresenta as mesmas características descritas na parte A, mas com uma sutil diferença melódica no final da frase 3 em relação à frase 1 (Figura 12).

Figura 12: Parte B de *Cavaquinho, por que choras?*

The musical score is divided into four phases, each indicated by a horizontal line at the bottom:

- Phase 1 (green line):** The first two measures of the piece.
- Phase 2 (blue line):** The next two measures.
- Phase 3 (green line):** The final two measures.
- Phase 4 (purple line):** The final two measures.

The score includes a melody line and a guitar accompaniment line with chords. An orange box highlights a specific melodic phrase in both the first and third measures. A legend at the bottom right shows a box containing 'V/V', 'V', and 'I'.

**Chords:** Gm, D7/F#, Gm, G/F, Cm/Eb, G7/D, Cm, Eb/Db, Gm/D, A7/E, D7/F#, Gm, V/V, V, I.

**Tempo:** *a tempo*

**Performance markings:** *sec*, *rit.*

A parte C é melodicamente mais estática, com notas repetidas. Em contraste a isso, à medida que a melodia caminha, mais notas são acrescentadas, o que faz com que haja um aumento na intensidade. Ritmicamente, as frases 1 e 2 são compostas por síncofes seguidas de duas colcheias seguindo o padrão de acompanhamento apresentado na mão esquerda (pauta de baixo). Já as frases 3 e 4 são compostas por um padrão de três semicolcheias acéfalas. As características e a organização das frases apresentadas na parte A são mantidas. Apesar de os ritmos das frases 1 e 3 serem diferentes, elas mantêm uma proximidade em relação à harmonia e às notas da melodia. (Figura 13). Percebe-se, nessa parte C, uma aproximação com a música erudita, considerando as indicações de dinâmica que constam na partitura (P, F e FF). Além das dinâmicas, podemos observar indicações de agógica (*rit...* e *a tempo*) na parte B (Figura 12), na passagem da frase 2 para a frase 3.

Figura 13: Parte C de *Cavaquinho, por que choras?*

The musical score is divided into four phrases, each with a corresponding chord progression and dynamic markings.

**Frase 1:** Chords: Eb, Bb/D, Ab/C, Bb/D, Eb, G7/D, Cm, C/Bb. Dynamics: *p* (piano).

**Frase 2:** Chords: F/A, Bb/Ab, Eb/G, Gb7, Bb/F, F/Eb, Bb/D, Bb/Ab. Dynamics: *ff* (fortissimo).

**Frase 3:** Chords: Eb, Bb/D, Ab/C, Bb/D, Eb, G7/D, Cm, C/Bb, Fm/Ab, A°, Eb/Bb, E/D, Bb/Ab, Eb/G, Eb. Dynamics: *p* (piano), *crusc.* (crescendo), *f* (forte), *ff* (fortissimo).

**Frase 4:** Chords: Fm/Ab, A°, Eb/Bb, E/D, Bb/Ab, Eb/G, Eb. Dynamics: *f* (forte), *ff* (fortissimo).

Additional markings include *D.C. al Fine* at the end of Frase 4 and *tr* (trill) above the final notes of Frase 2.

Destaco que todas as notas, tanto do acompanhamento quanto da melodia, encontram-se próximas, sem intervalos maiores que uma oitava, deixando a mão estática, sem necessidade de grandes saltos. Tal fato pode sugerir a hipótese de que tais acordes, sem muita movimentação, podem ser uma referência ao acompanhamento do cavaquinho.

A harmonia desse choro é repleta de acordes (mais do que o analisado anteriormente), apresentando, de um modo geral, acordes referentes aos graus diatônicos I, II, III, IV, V e VI e, as dominantes individuais do V/III, V/IV, V/V e V/VI e acordes diminutos (VII/II, VII/IV e VII/V). Traz, também, algumas novidades em relação a *Flamengo*, apresentando, na parte A, um acorde de empréstimo modal (IVm), no compasso 13, dentro da cadência II – IVm – I, em Bb (Cm/Eb – Ebm6 – Bb/F). (Figura 14).

**Figura 14:** Acorde de empréstimo modal no compasso 13 da parte A

The musical notation for Figure 14 shows a cadence in Bb major. The notation is in 2/4 time and shows three chords: Cm/Eb (labeled II), Ebm (labeled IVm and circled in orange), and Bb/F (labeled I).

Na parte B temos dois acordes SubV, um no compasso 24, formando a cadência SubV/V – V em Gm (Eb7 – D7). (Figura 15) Já o outro acorde SubV é encontrado na frase 4 da parte substituindo a dominante da dominante (SubV/V) na cadência SubV/V – I – V/V – V - I (Figura 16)

**Figura 15:** Acorde SubV/V no compasso 24 da parte B

The musical notation for Figure 15 shows a cadence in Gm. The notation is in 2/4 time and shows three chords: Cm/Eb, Eb7 (labeled SubV and circled in orange), and D7 (labeled V).

**Figura 16:** Acorde SubV/V na frase 4 da parte B

Eb/Db                      Gm/D                      A7/E                      D7/F#                      Gm  
 SubV/V                      I                      V/V                      V                      I

Na parte C, temos mais dois acordes SubV. Um deles está no compasso 40, possuindo função de dominante individual de Bb/D, que é a dominante principal da tonalidade de Eb, formando a cadência SubV → V/V – V. (Figura 17)

Ressalto que, na análise, considerei o Bb/F como sendo uma dominante suspensa, isto é, a própria dominante da dominante de Eb. O outro acorde SubV é encontrado no compasso 49 na cadência II – VII/V – I – SubV – V – I. (Figura 18)

**Figura 17:** Acorde SubV no compasso 40 da parte C

Eb/G                      Gb7                      Bb/F                      F/Eb                      Bb/D  
 SubV ->                      V/V                      V

Figura 18: Acorde SubV no compasso 49 da parte C

The musical score for Figure 18 is presented in two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music consists of a sequence of chords. The chords are labeled as follows:

Fm/Ab	A°	Eb/Bb	E/D	Bb/Ab	Eb/G	Eb
II	VII/V	I	SubV	V	I	

Dynamics are indicated by *f* and *ff*. The piece concludes with the instruction *D.C. al Fine*.

Ainda sobre sua harmonia gostaria de destacar que a grande maioria dos acordes se encontram invertidos. Tais inversões servem para deixar a linha do baixo mais bem conduzida, oferecendo uma maior fluência, sendo um artifício muito utilizado nos choros. (Figura 19)

**Figura 19:** Condução da linha do baixo nas frases 1 e 2 da parte B

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'Piano' and 'L. Baixo', covers measures 1 to 4. The piano part has a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second system, labeled 'Pno.' and 'L.B', covers measures 5 to 8. The piano part continues the melodic line with slurs and the bass line with chords. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

**System 1 (Measures 1-4):**

- Measures 1-2: Gm, D7/F#
- Measures 3-4: Gm, G/F, Cm/Eb, G7/D, Cm

**System 2 (Measures 5-8):**

- Measures 5-6: F/Eb, Bb/D
- Measures 7-8: Cm/Eb, Eb7, D7

Resumindo, *Cavaquinho, por que choras?* possui seus aspectos musicais bem próximos aos apresentados no choro *Flamengo*, possuindo três partes, sendo cada parte composta por 16 compassos e contendo 4 frases que estão estruturadas em Período. Além disso, é encontrado células rítmicas como síncopes, grupos de quatro semicolcheias e grupos com duas colcheias. O que temos de inovação é em relação a harmonia, com a presença de SubV e as inversões do baixo indicadas nos acordes.

### 2.3 Sonoroso<sup>11</sup> – K-Ximbinho e Del Loro

*Sonoroso* foi composta por Sebastião de Barros, apelidado de K-Ximbinho, em parceria com Lourival Souza, conhecido como Del Loro, em 1945, e a primeira gravação foi lançada pela Orquestra Tabajara em 1946 (Costa, 2009, p. 91). Esse choro, foi composto com a parte A em tonalidade menor (ré menor), a parte B em fá maior (relativa maior de A) e a parte C em ré maior (homônima<sup>12</sup> maior de A). Logo, comparativamente aos choros *Flamengo* e *Cavaquinho, por que choras?* há diferenças em relação às tonalidades das partes A (compostas no modo maior) e C (modula para Subdominante de A).

Na gravação da Orquestra Tabajara, a primeira vez que a Parte A é apresentada não há repetição. Passa-se direto ao B, seguindo as repetições e saltos normalmente (Tabela 3).

**Tabela 3:** Estrutura formal do choro *Sonoroso*

<b>PARTES</b>	<b>Nº DE COMPASSOS</b>	<b>TONALIDADE</b>
Parte A	16 compassos	ré menor
Parte B	32 Compassos (16 +16)	fá maior
Repetição de B		
Parte A	16 compassos	ré menor
Parte C	32 Compassos (16 +16)	ré maior
Repetição de C		
Parte A	16 compassos	ré menor

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2g9TetUmj8I>

<sup>12</sup> Tonalidades homônimas são tonalidades que possuem a mesma tônica, mas são de modos diferentes. Temos como um exemplo de tonalidades homônimas as tonalidades de ré maior e ré menor.

A fraseologia segue os mesmos padrões apresentados pelos choros anteriormente analisados, com as frases estruturadas em *Período* (Figura 20).

Figura 20: Fraseológica de *Sonoroso* estruturada em Período

The image displays two systems of musical notation for the piece "Fraseológica de Sonoroso". The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music is divided into four phrases, labeled "Frase 1" through "Frase 4".

**System 1:**

- Frase 1:** Chords Eb, A7, Dm.
- Frase 2:** Chords A, E7, A.

**System 2:**

- Frase 3:** Chords Dm, Eb, A7, D7, Gm7, Dm.
- Frase 4:** Chords E(9), A(9), and a final Dm chord.

Red and green brackets are used to group the phrases into larger sections:

- A red bracket labeled "Antecedente" spans Frase 1 and Frase 2.
- A green bracket labeled "Consequente" spans Frase 3 and Frase 4.

Como já vimos, a Parte A está na tonalidade de ré menor e a maioria de seus acordes pertencem a esta tonalidade. Temos, então, os acordes diatônicos: Dm (I); Gm7 (IV); A e A7 (V); e suas respectivas dominantes individuais: D7, dominante de Gm7 (V/IV); e E7, dominante de A7 (V/V) (Figura 21).

Figura 21: Análise harmônica da parte A de Sonoroso

The musical score for 'Parte A de Sonoroso' is presented in four staves. The key signature is one flat (D minor) and the time signature is 2/4. The harmonic analysis is as follows:

- Staff 1: Chords are  $bII$  ( $E_b$ ),  $V$  ( $A^7$ ),  $I$  ( $Dm$ ),  $V$  ( $A^7$ ),  $I$  ( $Dm$ ), and  $V/V$  ( $E^7$ ). The first three chords are boxed in orange.
- Staff 2: Chords are  $V$  ( $A$ ),  $V/V$  ( $E^7$ ),  $V$  ( $A$ ),  $I$  ( $Dm$ ), and  $bII$  ( $E_b$ ).
- Staff 3: Chords are  $V$  ( $A^7$ ),  $V/IV$  ( $D^7$ ),  $IV$  ( $Gm^7$ ),  $I$  ( $Dm$ ),  $V/V$  ( $E(b^9)$ ), and  $V$  ( $A(b^9)$ ). The last two chords are boxed in orange.
- Staff 4: Chord is  $I$  ( $Dm$ ), which is boxed in orange.

Gostaria de destacar três acordes que não apareceram nas últimas análises. Um deles é o  $E_b$  ( $bII$ ) que aparece no segundo compasso. Tal acorde é conhecido como acorde napolitano e desempenha a função de subdominante na cadência  $bII - V - I$  ( $E_b - A^7 - Dm$ ). Os dois outros acordes possuem função de dominante e aparecem no compasso 15. Ambos possuem a extensão  $b9$ :  $E(b^9)$  e  $A(b^9)$ , presentes na cadência  $V/V - V - I$  ( $E(b^9) - A(b^9) - Dm$ ) que finaliza a seção (Figura 21).

A harmonia da parte B, que está na tonalidade de fá maior, relativa de ré menor, além de apresentar alguns graus da parte A ( $I$ ,  $IV$  e  $V$ ), possui, também, o  $VI$  grau ( $Dm$ ) e sua dominante  $V/VI$  ( $A^7$ ), além do  $II$  grau ( $Gm^7$ ) (Figura 22).

**Figura 22:** Análise harmônica da parte B de *Sonoroso*

V C<sup>9</sup> I F II Gm<sup>7</sup> VI Dm  
 21 V/V A<sup>7</sup> VI Dm IV B<sup>b</sup> II Gm<sup>7</sup> V C<sup>9</sup>  
 26 I F II Gm<sup>7</sup> VI Dm II Gm<sup>7</sup> V C<sup>7</sup> I F  
 31 II Gm<sup>7</sup> V C<sup>7</sup> 1. F

Assim como na parte A, podemos perceber, em B, dominante com extensão de nona (C<sup>9</sup>, nos compassos 17 e 25) e acorde diatônico com extensão de sétima (Gm<sup>7</sup>, nos compassos 19, 24, 27, 29 e 31), algo que não havia aparecido até o momento.

Na parte C, há acordes diatônicos menores com extensão de sétima (7) e diatônicos maiores com sétima maior (D<sup>7</sup>M no compasso 49) (Figura 23).

**Figura 23:** Análise harmônica da parte C de *Sonoroso*

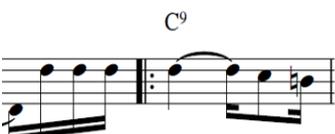
The musical score for the harmonic analysis of part C of *Sonoroso* is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#). The chords and Roman numerals are as follows:

- Staff 1: V (A7), I (D), D, III (F#m7), bIII° (F°), II (Em7)
- Staff 2: V/VI (F#7), VI (Bm7), V/V (E7), II (Em7), V (A7), I (D)
- Staff 3: I (D), III/IV (Am7), V/IV (D7), IV (G), IVm (Gm), I (D7M), VI (Bm7)
- Staff 4: II (Em7), V (A7), 1. I (D)

Harmonicamente, que há de novo em comparação com as duas últimas partes (A e B) é: o acorde do III (F#m7) no compasso 38; um acorde diminuto de passagem (F° - bIII°) também no compasso 38; e um acorde de empréstimo modal (Gm – IVm). Outro fato, comparado às últimas partes é a presença de uma cadência II – V – I em sol maior (IV de ré maior) (vide Figura 23).

Em relação aos inícios e os finais das partes, vemos que a parte A se inicia com uma anacruse, composta por sete semicolcheias; a parte B por três semicolcheias com notas repetidas; e a parte C com figura de colcheia e semicolcheia. E, as três partes, finalizam por saltos - descendentes, de terça, na parte A e ascendentes, de quarta, nas partes B e C. (Figura 24)

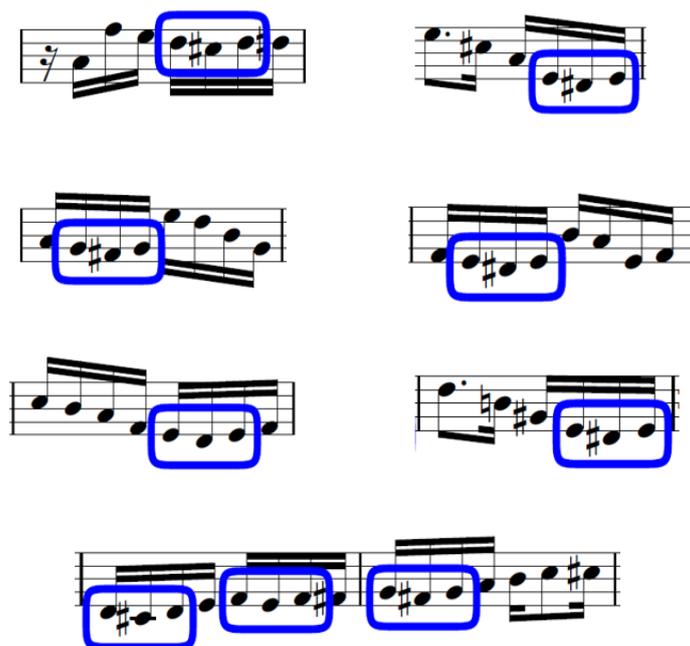
Figura 24: Início e final das partes

	Inícios	Finais
Parte A		
Parte B		
Parte C		

É interessante notar a utilização de bordaduras inferiores em diversos trechos. (Figura 25)

Figura 25: Bordaduras presentes em *Sonoroso*

### Bordaduras



Costa (2009), ao analisar esse mesmo choro, encontrou algumas passagens de *blue note* no 5º grau abaixado na escala *blues* de Am (Figura 26) e 7º grau abaixado nas escalas pentatônicas dominantes de E7 e A7 (Figuras 27 e 28). O autor ainda informa que essas escalas dominantes que possuem o 7º grau e o 7º grau abaixado podem ser reconhecidas como escala *bebop* e que tal uso foi verificado por Valente (2007), em “Velhos Companheiros”, também de K - Ximbinho.

**Figura 26:** Fragmento de escala blues em Am – Compasso 3



**Figura 27:** Fragmento de escala pentatônica em E7 – Compasso 5



**Figura 28:** Fragmento de escala pentatônica em A7 – Compasso 21



Ritmicamente, o choro é composto em sua maioria por figuras de quatro semicolcheias, síncofes características, e colcheia pontuada seguida de semicolcheia. Ou seja, as figuras rítmicas mais utilizadas nesse choro são as mesmas apresentadas, com maior frequência, em *Flamengo* e *Cavaquinho, por que choras?* fazendo com que possamos perceber essas figuras rítmicas como recorrentes.

Tanto *Sonoroso*, quanto *Flamengo* e *Cavaquinho, por que choras?*, são considerados choros tradicionais, pois apresentam alguns padrões de recorrência estabelecidos no início do século XX, como sua forma apresentando três partes com 16 compassos; fraseologia, com 4 frases, estruturada em Período; harmonia baseada em acordes diatônicos maiores e menores, acordes dominantes e diminutos; métrica binária; rítmica composta principalmente por síncopes e grupos de quatro semicolcheias e; linhas melódicas apoiadas em notas dos acordes.

Apesar de seguirem esses padrões, os choros tradicionais analisados nesse trabalho apresentaram alguns desvios. No padrão formal, *Flamengo* contém introdução e um excerto da introdução. Já *Cavaquinho, por que choras?* trouxe inovações na harmonia com a presença de acordes que desempenham função de SubV. *Sonoroso* também apresentou inovações na parte harmônica contendo acordes dominantes com extensão de nona, acordes menores com sétima e acordes maiores com sétima maior. Além das mudanças presentes na harmonia, *Sonoroso* trouxe inovações na parte melódica, com algumas passagens contendo blue note e tensões harmônicas<sup>13</sup>.

#### **2.4 Vocês me deixam ali e seguem de carro – Hermeto Pascoal**

Esse choro foi composto por Hermeto Pascoal e sua gravação, utilizada como base para essa análise, foi lançada em 1988 por Henrique Cazes<sup>14</sup> no álbum de mesmo nome do intérprete, utilizando uma instrumentação composta por cavaquinho, dois violões, sendo um deles o violão de sete cordas, percussão e baixo acústico, esse último não utilizado tradicionalmente no universo do choro.

Do ponto de vista formal, esse choro apresenta uma inovação, se comparado aos choros analisados anteriormente, fugindo do modelo formal tradicional apresentado até aqui. Isso porque compõe-se de duas partes (A e B seguindo a ordem AA – BB), com a parte A possuindo 23 compassos e, a parte B, 28, sem mudança de tonalidade.

---

<sup>13</sup> É comum na linha melódica dos choros a aparição de nonas, quartas e sextas na linha melódica de choro, mas com resolução descendente, caracterizando apoiatura e não tensão harmônica (Seve, 2015, p. 156). No caso desse choro, caracteriza como tensão por não apresentar resolução.

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=liAdoxINCdU>

Outro aspecto incomum se refere ao andamento. A parte A é tocada em um andamento de semínima = 44 BPM, enquanto que a parte B é tocada em semínima = 74 BPM. Nos quatro últimos compassos da parte A, há uma indicação de *acelerando*, que conduz para o andamento mais movido da parte B. Nesses mesmos quatro compassos aparecem duas escalas de tons inteiros (Figura 29).

**Figura 29:** Indicação de acelerando

*acelerando na rep.*

Conforme consta na tabela abaixo, considere essas escalas como sendo uma espécie de ponte entre a parte A e B, fazendo com que a forma esteja organizada da seguinte maneira: A+Ponte – A+Ponte - BB. Na primeira vez que a ponte é tocada, conduz para a repetição de A. Na segunda vez, o *acelerando* nos leva para a parte B.

**Tabela 4:** Estrutura forma de *Vocês me deixam ali e seguem de carro*

FORMA	Nº COMPASSOS	INDICAÇÕES DE ANDAMENTO	TONALIDADE
Parte A + Ponte	23 compassos (19 + 4)	Semínima = 44	dó maior
Repetição de A + Ponte	23 compassos (19 + 4)	Semínima = 44	
		Acelerando (Na Ponte)	
Parte B	28 compassos	Semínima = 74	
Repetição de B	28 compassos	Semínima = 74	

Harmonicamente, esse choro possui uma variedade de acordes, dos quais muitos são estranhos ao campo harmônico principal, gravitando, a harmonia, entre diversos centros tonais, o que não é um traço muito tradicional. Junte-se a isso que a maioria dos acordes de dominante desse choro possuem extensões de 9, b9<sup>15</sup>, #11 e b13, e que também são utilizados acordes meio diminutos<sup>16</sup>, o que, segundo Almada (2006), é raramente observado em choros tradicionais.

Como a música apresenta um ritmo harmônico intenso, praticamente um acorde por tempo, não fizemos uma análise exaustiva da harmonia, mas selecionamos alguns trechos para exemplificar algumas das inovações que mencionamos. O primeiro exemplo está nos dois primeiros, que apresentam dois acordes de dominante estendidos, sendo um deles estruturado em superposição de quartas (quartal), e dois acordes de tônica na segunda inversão, mantendo um pedal em sol (Figura 30). Essa sequência se repete nos compassos 3 e 4.

**Figura 30:** Acordes dominantes estendidos

Acorde quartal --->  $G_{4}^{79}$   $G7^9$   $C_{6/G}$   $C/G$

Dominante (V) Tônica

Outra sequência acontece nos compassos 12 a 14, onde encontrei acordes meio diminutos, que seguem em movimento cromático descendente, finalizando em um V - I em F# (Figura 31).

<sup>15</sup> As extensões 9 e b9 também apareceram em *Sonoroso*.

<sup>16</sup> Acordes meio diminutos são acordes que possuem a estrutura  $Xm7(b5)$  e podem ser encontrados no VIII grau do campo harmônico maior, no II grau dos campos harmônicos menor natural e menor harmônico, e no VI e VII do campo harmônico menor melódico.

Figura 31: Acordes meio diminutos

12  $B_m7^b5$   $B^b_m7^b5$   $A_m7^b5$   $G^{\#}_m7^b5$   $C^{\#}7^9$   $F^{\#}7^M$

6

Nos compassos 40 e 41, da parte B, também encontrei uma sequência de acordes meio diminutos, porém, dessa vez, em movimento cromático de “vai e vem” (Figura 32).

Figura 32: Acordes meio diminutos em movimentos cromáticos de “vai e vem”

Movimento Cromático Descendente      Movimento Cromático Ascendente      Movimento Cromático Descendente

$G_m7^b5 \rightarrow F^{\#}_m7^b5 \rightarrow G_m7^b5 \rightarrow F^{\#}_m7^b5$

40

6

Já nos compassos 15, 16 e 17, encontramos acordes maiores com sétima maior se movimentando em intervalos de quinta descendente, nos acordes presentes no mesmo compasso, e em sextas menor e maior ascendentes entre os acordes do segundo tempo e os do primeiro tempo do compasso seguinte (Figura 33). Aqui, ao que parece, o compositor quis aproveitar o colorido desses acordes.

Figura 33: acordes maiores com sétima maior

5<sup>a</sup>J descendente      6<sup>a</sup>m ascendente      5<sup>a</sup>J descendente      6<sup>a</sup>M ascendente      5<sup>a</sup>J descendente

$G^7M \rightarrow C^7M \rightarrow A^b7M \rightarrow D^b7M \rightarrow B^b7M \rightarrow E^b7M$

6

Há, também, uma sequência de dominantes nos compassos 20 a 23, que apresentam extensões de 9 e #11, movimentando-se cromaticamente em vaivém (Figura 34).

**Figura 34: Dominantes com extensões de 9 e #11**

Movimento Cromático Descendente      Movimento Cromático Ascendente      Movimento Cromático Descendente

20  $D\flat 7 \#11$   $\rightarrow$   $C 7 \#11$   $\rightarrow$   $D\flat 7 \#11$   $\rightarrow$   $C 7 \#11$

Na parte B, encontramos uma sequência longa de dominantes nos compassos 28, 29 e 30 (Figura 35).

**Figura 35: Cadência de dominantes**

Sequência de Dominantes

28  $G 7$   $C 7$   $F \# 7$   $B 7$   $E 7 \flat 9 \flat 13$

Por último, mas ainda na parte B, temos um acorde de dominante com a quinta abaixada ( $X7(b5)$ ), o que também não observei nas outras peças analisadas. (Figura 36)

**Figura 36: Dominantes com quinta abaixada**

43  $A m 7$   $A \flat 7 \flat 5$   $A \flat m 7$   $G 7 \flat 5$

No que diz respeito à melodia, destaco o emprego da escala de tons inteiros, que aparece nos compassos 20 a 23 (Figura 37).

Figura 37: Escala de tons inteiros



Cabe assinalar que o choro possui um contorno melódico bem ondulado, com vários saltos maiores que uma terça e uma tessitura que ultrapassa duas oitavas. Nas cadências, o desenho melódico compõe-se de apojeturas, notas de passagem, cambiatas e bordaduras, realizadas justamente sobre os intervalos de 9, 11, #11, 13, b13<sup>17</sup>. Desse modo, além das tensões harmônicas, temos aquelas trazidas pela melodia, sobretudo no somatório em relação aos acordes.

Sobre as questões rítmicas, o que mais se assemelha aos choros tradicionais é a aparição de figuras de semicolcheias, colcheias e tercinas. Hermeto traz, também, figuras como fusas e sextinas. Apesar de manter a métrica binária, em 2/4, as figuras rítmicas são organizadas em blocos de figuras semelhantes, e tais blocos são distribuídos aleatoriamente como mostra a Figura 38. Essa distribuição, ora apresentando blocos de figuras rápidas, ora apresentando blocos de figuras lentas, dá a impressão de instabilidade, fugindo de uma certa simetria verificada nos demais choros aqui analisados.

<sup>17</sup> Vi, na análise harmônica, que os acordes possuem extensões. (7, 7M, 9, dentre outras) Ao meu ver, a combinação dessas extensões dos acordes com as tensões apresentadas na melodia (me refiro as notas que não estão presentes nos acordes) causam um “choque”, trazendo um colorido diferenciado em relação aos choros considerados tradicionais. Essa diferenciação se dá pelo fato de os choros tradicionais não apresentarem essas extensões (com exceção das dominantes) em seus acordes.

Figura 38: Distribuição aleatória dos blocos de figuras

Bloco de Fusas

Bloco de Sextinas

Bloco de Tercinas

Bloco de Semicolcheias

*Vocês me deixam ali e seguem de carro*, apresenta inovações em todos os aspectos. No aspecto formal, trouxe inovação em relação ao número de compassos por parte, na variação de andamento e na tonalidade das partes. Na harmonia, são encontrados muitos acordes que pertence a outros campos harmônicos, acordes de 4sus e acordes meio diminutos, e acordes com extensões de 11, #11, 13, b13. Já na parte melódica são encontrados escala de tons inteiros e tensões harmônicas.

O aspecto que mais se aproxima dos choros tradicionais é sua métrica binária e sua rítmica, ao qual apresenta figuras compostas por semicolcheias, tercinas e sextinas, mas a forma como Hermeto distribuiu essas figuras pode ser considerado inovadora.

## 2.5 Dino<sup>18</sup> – Maurício Carrilho

*Dino* foi composto em 2005 e neste ano, segundo o site do próprio compositor, Maurício compôs ao menos um choro por dia em todos os dias do ano. Tal choro faz parte

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FBiua9I4Vsw>

do álbum *Choro Ímpar* lançado em 2007, onde todas as composições estão em compassos ímpares, segundo informações da *Acari Records*.

Formalmente apresenta três partes, A, B e C. A parte A está em fá maior, e a parte B está na tonalidade de ré menor, relativa menor de fá maior. Já a parte C está na subdominante de fá, ou seja, em sib maior. Suas partes são apresentadas na ordem AA – BB – A – CC – A. Então, segue os moldes tradicionais, observados nos três primeiros choros analisados.

Uma diferença que destaco, referente à forma, está no número de compassos de cada parte. Aqui, temos 8 compassos em cada parte, fugindo do padrão de 16 compassos. Apesar dessa variação no número de compassos, o choro se apresenta bem simétrico em relação às suas questões formais e segue a ordem de apresentação das partes (como mostra a Tabela 5), seguindo os modelos tradicionais, como já dissemos.

**Tabela 5:** Estrutura formal de *Dino*

<b>Partes</b>	<b>Nº Compassos</b>	<b>Tonalidades</b>
Parte A	16 compassos (8 + 8)	fá maior
Repetição de A		
Parte B	16 compassos (8 + 8)	ré menor
Repetição de B		
Parte A	8 compassos	fá maior
Parte C	16 compassos (8 + 8)	sib maior
Repetição de C		
Parte A	8 compassos	fá maior

Harmonicamente, de um modo geral, esse choro não se distancia daqueles que já analisamos. Não são presentes os acordes de fora do campo harmônico da tonalidade principal das partes, com exceção das dominantes individuais ou secundárias. Entretanto, destaco alguns detalhes referentes aos movimentos cadenciais.

Na parte A, por exemplo, temos, ao final do primeiro compasso, um acorde SubV/V na cadência SubV → V/II – II (Eb7/9 – D7 – Gm). Tal acorde já apareceu em *Cavaquinho, por que choras?* e *Sonoroso*, mas, dessa vez, apresenta extensão de 9 (Figura 39).

Figura 39: Acorde SubV na parte A

The musical notation shows a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat. The notes are: F (quarter), C7 (quarter), F (quarter), Eb7<sup>9</sup> (quarter), D7 (quarter), and Gm (quarter). The Eb7<sup>9</sup> chord is enclosed in an orange box, with the text "SubV → V/II" written above it. A Roman numeral "I" is written above the Gm chord.

Ainda na parte A, na última frase, temos a presença de um acorde meio diminuto (Bm7(b5)) que não foi encontrado nas análises dos choros tradicionais, não obstante ter sido bastante utilizado em *Vocês me deixam ali e seguem de carro*. Temos, nessa mesma frase, o acorde Fadd9/A, que possui as notas lá e dó, resolvendo o trítono do E7. (Figura 40)

Figura 40: Acordes de Bm7(b5) e Fadd9/A na quarta frase da parte A

The musical notation shows a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat. The notes are: Bm7<sup>b5</sup> (quarter), E7 (quarter), Fadd9/A (quarter), G7 (quarter), C7 (quarter), and F (quarter). The Bm7<sup>b5</sup> and Fadd9/A chords are enclosed in orange boxes.

No que diz respeito aos acordes utilizados, não encontramos outros aspectos relevantes, em relação ao que já foi apresentado nas análises até aqui. O mesmo vale para

a parte B e C, que só apresenta os graus diatônicos e as dominantes individuais dos próprios graus do campo harmônico (Figura 41).

I  
 Bb6

V  
 F7

V/VI  
 D7/F#

VI  
 Gm

V/VI  
 D7

IV  
 Eb

V°/V  
 E°

I  
 Bb/F

V/V  
 C7

V  
 F7

I  
 Bb6

V  
 F

V/VI  
 D7/F#

VI  
 Gm

V/VI  
 D7

IV  
 Eb6

IVm  
 Eb m6

I  
 Bb

V/V  
 C7

V  
 F7

I  
 Bb

Figura 41: Análise harmônica da parte C

A fraseologia das partes A e C, seguem a estruturação em períodos, como nos choros tradicionais já estudados. Dividem-se em quatro frases com características diferentes. A primeira e a terceira frases mantêm uma relação de semelhança em todos ou em alguns dos aspectos musicais (rítmico, melódico e harmônico), com uma modificação ao final da frase três, para efetuar a passagem para a frase quatro, que finaliza a seção. A segunda frase apresenta um contraste em relação à primeira e, geralmente, possui uma cadência à dominante, para se ligar à frase três. (Figura 42).

Figura 42: Exemplo da organização em período na parte A

The figure displays a musical score for a period in part A, organized into two staves. The top staff is labeled "Antecedente" and the bottom staff is labeled "Consequente".

**Antecedente:**

- Frase 1:** F, C7, F, Eb7<sup>9</sup>, D7, G<sup>tr</sup>.
- Frase 2:** G<sup>tr</sup>/B<sub>b</sub>, D7, G7, C7, F, C7.

**Consequente:**

- Frase 3:** F, C7, F, F7, B<sub>b</sub>6.
- Frase 4:** B<sub>tr</sub>7<sup>b5</sup>, E7, F<sup>add</sup><sup>9</sup>/A, G7, C7, F, F<sub>tr</sub>.

Chords F7 and B<sub>b</sub>6 in the consequent staff, and the final C7 in the antecedent staff, are highlighted with orange boxes. The score includes a repeat sign at the beginning of the first staff and a fermata at the end of the second staff.

A parte B é composta por duas frases, com quatro compassos cada, (Figura 43) fato remarcado, na gravação, pelo revezamento entre clarineta e flauta, ambos instrumentos solistas. Ressalto que essa alternância também acontece nas partes A e C. Tal alternância de timbre considero como uma inovação na forma de trabalhar a melodia, pois, geralmente, quando se tem mais de um solista, o revezamento costuma acontecer de uma parte do choro para a outra e não de uma frase a outra como é o caso da gravação desse choro.

Figura 43: Estrutura da parte B

Frases 1 e 2 de uma música em D menor, com a estrutura de acordes e frases indicadas.

**Frases 1 e 2**

Acordes: D<sup>m</sup>, A7, F7, D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>, G<sup>m</sup>, E<sup>m</sup>7<sup>b5</sup>, D<sup>m</sup>/F, E7, A7, D7, G7, C7, F7, B<sup>b</sup>6, B<sup>o</sup>, F/C, G7, C7, F.

Frases 1 e 2

Frases 1 e 2

Voltando à análise fraseológica da parte B, percebe-se, no início da frase 2, uma cadência composta só por dominantes, que é resolvida em Bb6 que desempenha função de subdominante de F. Em outras palavras, essa sequência de dominantes leva a uma modulação para F, relativa de Dm, que é afirmada no último compasso da frase, com a cadência V/V – V – I, em F. Dessa forma, exprime uma inovação a respeito da estrutura interna das partes dos choros tradicionais aqui analisados, que geralmente finalizam no I.

Outro diferencial desse choro em relação aos demais é a métrica em 5 tempos, pois a maioria dos choros encontrados estruturam-se em métrica binária. Com exceção das valsas, choros em tempos ímpares são raros. Cabe sublinhar que métricas quinárias são também incomuns na música brasileira, de um modo geral (Figura 44).

**Figura 44:** métrica quinária



A rítmica predominante é a síncope, com exceção dos finais de frase, que apresentam semínimas, colcheias e colcheia pontuada seguida de semicolcheia. Fato curioso é que, em todas as frases das três partes, o primeiro compasso de cada frase apresenta uma ligadura entre as síncopes do primeiro para o segundo tempo, e do segundo para o terceiro. Essas ligaduras fazem com que a melodia seja acentuada nos contratempos, trazendo a sensação de deslocamento rítmico.

A melodia é composta em uma tessitura relativamente pequena, com graus próximos sem muitos saltos, como mostra o exemplo, referente à parte A (Figura 45).

Figura 45: Exemplo da tessitura de *Dino*

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Dino'. The top staff is marked 'L. 125' and the bottom staff is marked '5'. Both staves show arpeggiated melodic lines. The top staff's chords are: F, C7, F, Eb7#9, D7, G#m, G#m/Bb, D7, G7, C7, F, C7. The bottom staff's chords are: F, C7, F, F7, Bb6, B#m7b5, E7, F#add9/A, G7, C7, F, Fim.

Temos nas três partes um material melódico constituído principalmente de arpejos, inclusive nos finais das partes A e B, sendo uma das características típicas dos

choros. Apesar de a maioria das notas fazerem parte dos acordes, encontramos algumas inflexões melódicas<sup>19</sup>, das quais as notas de passagens (np), apojaturas (ap) e escapadas (esc) são as mais recorrentes (Figura 46)

**Figura 46:** Inflexões melódicas apresentadas em *Dino*

Apesar de manter alguns padrões tradicionais como as três partes e rítmica baseada em síncopes, *Dino* trouxe uma importante inovação, a utilização de métricas ímpares e menos compassos por partes, sendo 8 para cada parte. Outra inovação trazida para essa composição é a estrutura fraseológica da parte B, onde é composta por duas frases ao invés de quatro. No final dessa parte (que inicia em Dm) acontece uma modulação fazendo com que a cadência final conclua no III (F).

## **2.6 Piazzolla no Choro<sup>20</sup> - Silvério Pontes/Marcelo Caldi (2016)**

*Piazzolla no Choro* foi composto por Silvério Pontes e Marcelo Caldi e faz parte do álbum *Reencontro* lançado em 2016 e, a gravação escolhida para a análise possui uma

<sup>19</sup> Terminologia de Almada (2006).

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ho1gJJ2iWIE>

mescla de instrumentos pertencentes ao universo tradicional do choro, como o trompete, o sax soprano e o pandeiro, e instrumentos que remete uma sonoridade do tango, como o violino, baixo acústico e o acordeom (esse por possuir um timbre próximo ao bandoneón, instrumento típico do tango).

Formalmente, *Piazzolla no choro* está estruturado em duas seções (A e B), possuindo, ainda, uma Introdução e uma Coda. Essa forma, em duas partes, é encontrada em vários choros<sup>21</sup> considerados tradicionais, como aqueles já apresentados nas primeiras análises, podendo até haver variações no número de compassos (excedendo os 16 compassos).

A introdução possui dois compassos, com um ritornelo no primeiro compasso que se repete por 3 vezes e antes dessa introdução temos um solo de acordeom. A parte A possui 16 compassos, com repetição, e se encontra na tonalidade de dó maior. Está subdividida em quatro frases de quatro compassos cada. A frase 1 apresenta o enunciado principal, seguida da frase 2 que é ritmicamente igual a frase 1, funcionando como uma espécie de repetição variada melodicamente. Já a frase 3 apresenta uma ideia contrastante em relação à frase 1, seguida da frase 4, que possui um desfecho cadencial. Essa estrutura fraseológica é denominada de *sentença*<sup>22</sup> e é encontrada em alguns choros considerados tradicionais.

A parte B, que se encontra na tonalidade da dominante de dó maior (sol maior), também possui 16 compassos e quatro frases, como na parte A. No entanto, a estrutura fraseológica não segue nenhum dos modelos apresentados nas outras análises (período e sentença), sendo as suas frases contrastantes entre si.

A obra apresenta, ainda, uma coda final que possui 3 compassos. No primeiro compasso há um ritornelo, enquanto que no segundo e no terceiro temos a finalização da

---

<sup>21</sup> *Lamentos, Carinhoso, Brasileirinho, Diplomata, Vê se Gostas*, entre outros

<sup>22</sup> Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença. Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (comp. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta. Podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida. (Schoenberg, 1996, p. 48)

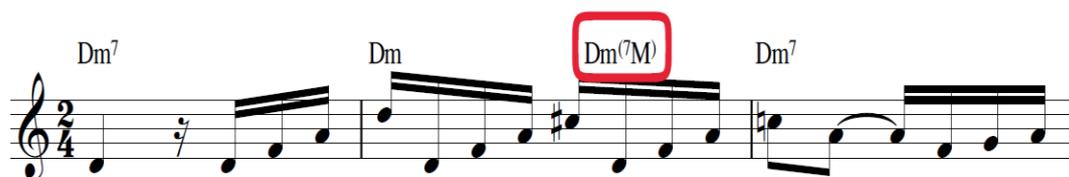
O início da sentença já inclui a repetição; em consequência, a continuação requer a continuação requer variações mais profundas das formas motivo. [...] O final de uma sentença requer um tratamento similar ao do consequente de um período. A sentença pode terminar no I, V ou III com uma cadência adequada (cadência completa, semicadência, frígia, plagal, perfeita ou imperfeita), de acordo com sua função. (Schoenberg, 1996, p. 59)

música. Tanto a introdução quanto a coda são executadas como uma convenção rítmica, ou seja, todos os instrumentos tocando a mesma célula rítmica. Na tabela a seguir, encontra-se um esquema referente a forma desse choro.

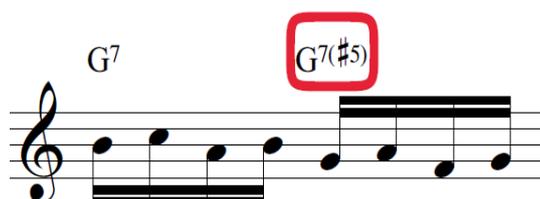
**Tabela 6:** Análise formal de *Piazzolla no Choro*

<b>Partes</b>	<b>Nº de compassos</b>	<b>Tonalidades</b>
Solo de Acordeom	-----	-----
Intro	2 compassos	dó maior
Parte A	32 compassos (16 + 16)	dó maior
Repetição da Parte A		
Parte B	32 compassos (16 + 16)	sol maior
Repetição de B		
Repetição de A	16 compassos	dó maior
Improvisos em B	16 compassos (4 + 4 + 4 +4)	sol maior
Parte B	16 compassos	
Parte A	16 compassos	dó maior
Coda	3 compassos	dó maior

Em se tratando dos materiais harmônicos, em geral, esse choro apresenta os mesmos elementos vistos até aqui, com base nas demais análises, embora haja algumas pequenas novidades, como a utilização, no compasso 7, de um acorde menor com 7M (Xm7M). Tal acorde pertence ao I grau do campo harmônico menor melódico, e, ao analisá-lo junto à melodia, percebi que a sua 7M é utilizada como passagem, destacando-se as notas agudas ré, do#, do, em movimento descendente (Figura 47).

**Figura 47:** Acorde menor com 7M

Outra novidade harmônica é a utilização, no compasso 9, de uma dominante alterada (V (#5)) (Figura 48):

**Figura 48:** Dominante alterada

Diferentemente dos choros tradicionais, esse choro e os dois últimos choros analisados<sup>23</sup>, apresentam vários acordes que fogem do campo harmônico principal. Trazem cadências Subdominante – Dominante – Tônica em outros graus do campo harmônico da tonalidade principal das respectivas partes. Abaixo, trarei alguns exemplos dessas cadências, ainda sobre *Piazzolla no choro*.

O primeiro exemplo, está nos compassos 15 e 16, na parte A, e é uma cadência II – V – I do acorde de Dm7, II de dó maior. (Figura 49)

**Figura 49:** Cadência II – V – I de Dm7

<sup>23</sup> Vocês me deixam ali e seguem de carro e Dino

O segundo exemplo está nos compassos 22, 23 e 24, na parte B. Trata-se de uma cadência IV – V – I em Am7, que é II grau de Sol Maior. (Figura 50)

**Figura 50:** Cadência IV – V – I em Am7

O terceiro e último exemplo está nos compassos 26, 27 e 28, na parte B. Também é uma cadência IV – V – I, só que agora sobre o acorde de Gm/Bb. (Figura 51)

**Figura 51:** Cadência IV – V – I em Gm/Bb

Melodicamente, percebe-se a presença marcante de arpejos e graus conjuntos descendentes na parte A. A parte A inicia com anacruse apearjada sobre o acorde do I grau (1- 5 -1) e finaliza com semínima alcançada por salto de quarta ascendente. Já a parte B, apresenta-se menos arpejada e mais cromática, em relação à parte A, iniciando com uma anacruse cromática ascendente e finalizando em semínima alcançada por grau conjunto descendente. Ressalto que, na parte B, temos, no compasso 24, um motivo do tango *Libertango*, de Astor Piazzola.

O ritmo da melodia é constituído, em sua maior parte, por padrões de semicolcheias e síncopes características. São utilizadas também, em maior quantidade, figuras de semínimas, principalmente finalizando frases, e padrões com duas colcheias. Tais figurações rítmicas, como já mencionei, podem ser consideradas como características do choro. São encontradas, também, embora em menor quantidade,

colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias ou de fusas, duas semicolcheias seguidas de colcheia e uma tercina, no compasso 20. E, ainda, encontra-se, tanto na introdução como na coda, uma convenção rítmica semelhante, apenas com uma diferença na finalização.

### 3 DESCRIÇÃO DO PROCESSO COMPOSICIONAL

Passarei agora a uma descrição do processo de composição dos dois choros que propus inicialmente escrever, a partir do trabalho de análise e identificação de elementos constitutivos e característicos dos choros, desde os tradicionais até os contemporâneos. O trabalho de composição se deu, então, na forma de um laboratório, em que pude experimentar e desenvolver aspectos observados nas músicas estudadas. Pois, se é verdade que os estudos objetivaram um aprendizado a ser aplicado nas composições, é igualmente pertinente que as composições sirvam para que eu possa aprender melhor os elementos dos respectivos estilos de choro, tradicional e contemporâneo, em uma via de mão dupla.

#### 3.1 *Frankenstein*<sup>24</sup>

Tratando do processo, o primeiro choro foi composto utilizando materiais musicais presentes nas composições *Flamengo*, *Cavaquinho*, *por que choras?* e *Sonoroso*, choros, esses, que se aproximam dos padrões tradicionais descritos pelos autores (Almada e Sève). Consequentemente, esse choro, intitulado *Frankenstein*<sup>25</sup>, também se aproxima dos padrões tradicionais.

Ressalto que, para auxiliar na composição dos choros, busquei separar os resultados obtidos nas análises em tabelas, que serão anexadas no final do trabalho. Dessas tabelas, selecionei alguns elementos de forma aleatória para a realização das peças. Por exemplo, para a forma, elegi os padrões apresentados no choro *Cavaquinho*, *por que choras?* assim, o choro irá apresentar três partes, com a seguinte ordem: AA – BB – A – CC – A, sem os pequenos desvios apresentados em *Flamengo* e *Sonoroso*. A tonalidade de A é no modo maior, com B na sua relativa menor e C na subdominante, mantendo, também, os padrões verificados por meio das análises.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OKmQjgmZo0k>

<sup>25</sup> O motivo para o qual eu ter escolhido esse nome parte da lenda do Dr. Frankenstein, pois juntei “partes” de outros choros para poder compor o meu. Outra razão é que tais títulos irreverentes são uma marca dos choros, presentes desde sempre.

Pensando no aspecto didático do trompete, busquei por uma tonalidade de A, dentre as tonalidades mais usuais nos choros tradicionais<sup>26</sup>, uma que contenha poucos acidentes na armadura de clave. Então, o tom escolhido foi fá maior, que transpondo para o trompete em sib virá um sol maior, contendo um sustenido.

A tabela abaixo traz um resumo da forma do choro aqui composto, trazendo a indicação de sua forma (AA – BB – A – CC – A), com o número de compassos somados entre as partes e suas repetições, quando há repetição. Mostra, também, a tonalidade de cada parte, com a parte A em fá maior, a parte B em ré menor e a parte C em sib maior.

**Tabela 7:** Estrutura formal de *Frankenstein*

Forma	Nº de Compassos	Tonalidade
Parte A (com repetição)	32 compassos (16 + 16)	fá maior
Parte B (com repetição)	32 compassos (16 + 16)	ré menor
Parte A (sem repetição)	16 compassos	fá maior
Parte C (com repetição)	32 compassos (16 + 16)	sib maior
Parte A (sem repetição)	16 compassos	fá maior

O próximo passo, foi escolher a estrutura fraseológica e as cadências que seriam utilizadas em cada frase. Desse modo, cada parte do choro aqui apresentado possuirá quatro frases, estruturadas em Período, como acontece nos choros analisados, tendo dois grupos, antecedente e conseqüente. No antecedente, estará a frase 1, a ideia inicial, e a frase 2 como um contraste à frase 1. Já no conseqüente, estará a frase 3, como repetição literal ou parcial da frase 1, e a frase 4 fazendo o desfecho (Tabela 8).

<sup>26</sup> “Tonalidades Maiores: fá, dó, sol e ré; Tonalidades menores: ré, lá, mi e sol” (Almada, 2006, p. 10).

**Tabela 8:** Estrutura fraseológica do choro *Frankenstein*

Choro	Organização das frases das três partes	
Frankenstein	<b>Período:</b> dividido em 2 grupos de 8 compassos	
	<b>Antecedente</b> - Frase 1 (4 compassos) - Frase 2 (4 compassos)	<b>Consequente</b> - Frase 3 (4 compassos) - Frase 4 (4 compassos)

Como critério para escolha do encadeamento harmônico das partes, comparei a tonalidade de determinada parte (A, B ou C) de *Frankenstein* com as tonalidades das partes dos choros analisados. À vista disso, para compor uma parte em tonalidade maior, seleciono cadências das partes onde a tonalidade está no modo maior. Por exemplo, a parte A de *Frankenstein* está em tonalidade maior. E, para compor o encadeamento harmônico dessa parte escolhi frases de partes, dentre os choros analisados, que também estão em tonalidade maior.

Para a Parte A, que está em um modo maior (fá maior), utilizei o encadeamento harmônico das frases 1 e 3 da parte A de *Cavaquinho, por que choras?* (Figura 52) e as frases 2 e 4 da parte B de *Sonoroso* (Figura 53).

**Figura 52:** Encadeamento harmônico das frases 1 e 3 da parte A de *Frankenstein*

Frases 1 e 3 da parte A de *Frankenstein* e *Cavaquinho, por que choras?* são apresentadas com seus respectivos enquadramentos harmônicos. As frases 1 e 3 de *Frankenstein* são separadas por uma linha azul horizontal.

**Frases 1 e 3 de *Frankenstein***

Frases 1 e 3 de *Frankenstein* são apresentadas com seus respectivos enquadramentos harmônicos. A frase 1 é iniciada com o acorde F (I) e segue com G7 (V/V), C7 (V), F/Eb (V) e Bb/D (I). A frase 3 é iniciada com o acorde F (I) e segue com G7 (V/V), C7 (V), F/Eb (V) e C#b (VII/III).

**Frases 1 e 3 de *Cavaquinho, por que choras?***

Frases 1 e 3 de *Cavaquinho, por que choras?* são apresentadas com seus respectivos enquadramentos harmônicos. A frase 1 é iniciada com o acorde Bb/D (I) e segue com C7/E (V/V), F/Eb (V) e Bb/D (I). A frase 3 é iniciada com o acorde Bb/D (I) e segue com C7/E (V/V), F/Eb (V) e D° (VII/III).

The image displays musical notation for two pieces: *Frankenstein* and *Cavaquinho, por que choras?*. For each piece, phrases 1 and 3 are shown with their corresponding harmonic progressions. The chords are indicated by vertical lines with letters above them, and Roman numerals are placed below the notes. A blue horizontal line separates the two pieces. The notation includes treble clefs, key signatures (one flat for *Frankenstein*, two flats for *Cavaquinho*), and time signatures (2/4 for *Frankenstein*, 3/4 for *Cavaquinho*). The notes are written in a style that emphasizes the harmonic structure, with some notes beamed together.

**Figura 53:** Encadeamento harmônico das frases 2 e 4 da parte A de *Frankenstein*

Frases 2 e 4 de Frankenstein

5 V/VI A7/E Dm VI Bb IV Gm/D V C7

Frases 2 de Sonoroso

A7 Dm Bb Gm7

---

Frases 4 de Frankenstein

13 Gm/D V C7/E F F Gm V C7/G F# F

Frases 4 de Sonoroso

Gm7 C7 F Gm7 C7 F

Geralmente, as frases 2, da estrutura fraseológica, possuem cadências à dominante, mas isso não acontece na cadência selecionada para compor a parte em questão. E, para manter essa característica e conectar melhor a frase 2 na 3, optei por adicionar um acorde do V no final da frase.

Outra modificação realizada é a inversão dos acordes. Em algumas frases, invertei acordes que não estavam invertidos e vice-versa.

A parte B, que está em modo menor (ré menor), foi composta a partir do encadeamento harmônico das frases 1 e 3, da parte A de *Sonoroso*, que está em ré menor, (Figura 54) e pelas cadências das frases 2 e 4 de *Flamengo*, que está em lá menor (Figura 55).



**Figura 55:** Encadeamento harmônico das frases 2 e 4 da parte B de *Frankenstein*

Frases 2 de Frankenstein

Frases 2 de Flamengo

---

Frases 4 de Frankenstein

Frases 4 de Flamengo

Em função da linha melódica, foi necessário trocar o acorde diminuto da frase 4 de *Flamengo* por um SubV, na terceira inversão, a fim de manter a linha cromática no baixo.

Para as frases 1 e 3 da parte C de *Frankenstein*, foi utilizado o encadeamento das frases 1 e 3, da parte C do choro *Flamengo*, que está em fá maior (Figura 56).



Para a frase 2 de *Frankenstein*, utilizei o encadeamento da frase 2, da parte C, de *Cavaquinho, por que choras?*, que está em mib maior e para a frase 4 utilizei o da frase 4, da parte A, de *Flamengo*, que está em dó maior. (Figura 57)

**Figura 57:** Encadeamento harmônico das frases 2 e 4 da parte C de *Frankenstein*

Frases 2 e 4 de *Frankenstein*

Frases 2 de Cavaquinho, por que choras?

Frases 2 de *Frankenstein*

Frases 4 de *Frankenstein*

Frases 4 de Flamenco

Frases 2 de Cavaquinho, por que choras?

Frases 2 de *Frankenstein*

Frases 4 de *Frankenstein*

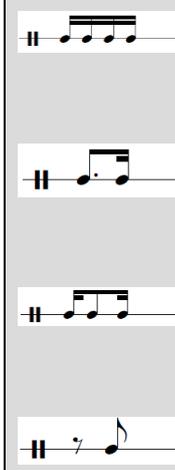
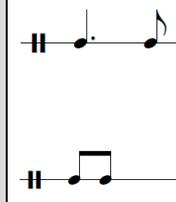
Frases 4 de Flamenco

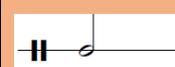
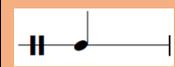
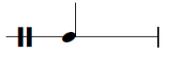
Utilizei como base para a composição dos motivos rítmicos o livro de Carlos Almada, *Estrutura do Choro*, no qual o autor dá orientações para a construção de frases rítmicas. Outro importante referencial para a elaboração dessas frases, foi minha participação no curso *Laboratório de Pesquisa: Roda de Choro*, no ano de 2020, ministrado pelo professor Edu Macedo, através da Plataforma de Educação Aberta à Distância, da Prefeitura de Belo Horizonte, quando fizemos um trabalho de estudo e composição de choro.

Para a parte A e finalização do choro, foi utilizado o material rítmico da parte A de *Sonoroso*. Já para a parte B, utilizei o material rítmico da parte B de *Flamengo*, com a anacruse e a finalização da parte B de *Cavaquinho, por que choras?* Ainda, fiz uso do material rítmico da parte C de *Cavaquinho, por que choras?*, com a anacruse e finalização da parte C de *Flamengo*. A tabela abaixo traz o resultado da análise rítmica e o que foi utilizado na composição.

**Tabela 9:** Resultados obtidos nas análises rítmicas dos choros tradicionais

Usado na parte A
Usado na parte B
Usado na parte C

Choro	Parte A	Parte B	Parte C	Comentários
Flamengo				<p>- Parte A termina com semínima</p> <p>- Parte B começa com anacruse de 3 colcheias e termina com colcheia pontuada seguida de semicolcheia (possui ligação que leva ao A)</p> <p>- Parte C começa com anacruse de colcheia e finaliza com semínima</p>

				
Cavaquinho o, por que chora?	  		  	<p>- Parte A termina com semínima;</p> <p>- Parte B começa com três semicolcheias e finaliza com semínima</p> <p>- Parte C termina com semínima</p>
Sonoroso	   	  	  	<p>- Parte A finaliza com semínima</p> <p>- Parte B inicia com anacruse de 3 semicolcheias e finaliza com semínima;</p> <p>- Parte C inicia com anacruse de colcheia seguida de semicolcheia e finaliza com mínima.</p> <p>- O choro finaliza com quatro semicolcheias</p>

Tomei, como base para a composição da linha melódica, o trabalho de Sève (2015), capítulo 5, que trata da construção melódica do choro. Como os três choros utilizam contornos e inflexões melódicas parecidas, optei por não fazer escolha de determinado material e, sim, utilizar aqueles que melhor se “encaixassem”, dentro da harmonia e ritmo já compostos.

Destaco que nos compassos 19 e 20 da parte B, fiz uma citação de *Sonoroso*, com uma pequena modificação em seu final, a fim de conectar melhor com o final da frase (Figura 58).

**Figura 58:** Citação de *Sonoroso*

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Frankenstein' and the bottom for 'Sonoroso'. Both are in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The 'Frankenstein' staff starts at measure 17 with a first ending bracket over measures 17-18 (chords F and A7) and a second ending bracket over measures 19-20 (chords Dm, Eb, and A7). The 'Sonoroso' staff shows a section starting with a repeat sign and a key signature change to Bb (chord Eb), followed by a chord change to A7, and ending with a Dm chord. Two orange boxes highlight the Eb and A7 chords in both staves, indicating the citation.

### 3.2 Frankens Júnior<sup>27</sup>

Finalizado a descrição do processo de composição de *Frankenstein*, passo, agora, para descrição da composição do segundo choro, para o qual utilizei os materiais musicais presentes em *Vocês me deixam ali e seguem de carro*, *Dino* e *Piazzolla no Choro*, choros que apresentaram inovações. Desse modo, esse segundo choro, intitulado *Frankens Júnior*<sup>28</sup>, apresentará algumas dessas inovações.

Os critérios e os passos para a composição da forma, da estrutura fraseológica e para o encadeamento harmônico de cada uma das frases, foram os mesmos utilizados para a composição de *Frankenstein*. Com isso, optei por utilizar a forma presente em *Piazzolla no Choro*, mantendo as mesmas relações entre as tonalidades, e com uma pequena modificação, que é a utilização da ponte utilizada em *Vocês me deixam ali e seguem de carro*, além de excluir, também, a solo inicial de *Piazzolla no Choro*. Por conseguinte, a

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SXJdeSrBMTk>

<sup>28</sup> O motivo para escolha desse nome parte do mesmo princípio para a escolha do nome *Frankenstein*. Como o choro que irei descrever agora é composto por partes de choros “novos” e que apresentam “transformações”, decidi referenciar isso no nome. Logo, *Frankens* faz referência a essas “transformações” e *Júnior* a ideia de “novo”.

forma dessa composição terá a seguinte estrutura: Introdução – AA – Ponte – BB – Excerto da Ponte – AA – Coda, com a Introdução, Parte A e Coda no tom de sib maior e a parte B na tonalidade de fá maior.

**Tabela 10:** Estrutura formal de *Frankens Júnior*

Forma	Nº de Compassos	Tonalidade
Introdução	4 compassos	Síb Maior
Parte A (com repetição)	32 compassos (16 + 16)	Sib Maior
Ponte	4 compassos	Fá Maior
Parte B (com repetição)	32 compassos (16 + 16)	Fá Maior
Excerto da Ponte	2 compassos	Fá Maior
Parte A (sem repetição)	16 compassos	Sib Maior
Coda	5 compassos	Sib Maior

Para a estrutura fraseológica das partes, escolhi a estrutura de *Piazzolla no Choro*, com a parte A estruturada em *Sequência*. O início da *Sequência* e o seu final, foram compostos por duas frases cada, sendo a frase 2 uma repetição da frase 1. (Figura 59)

Figura 59: Estrutura fraseológica da parte A

Frase 1

Frase 2

Frase 3

Frase 4

To Coda

Já a parte B, também foi dividida em quatro frases, todas contrastantes entre si, por isso, não apresentaram as estruturas já citadas nesse trabalho (*Período e Sentença*). (Figura 60)

Figura 60: Estrutura fraseológica da parte B

Frase 1

26 F C/E Cm<sup>6</sup>/E<sup>b</sup> Dsus<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) D<sup>7</sup>

Frase 2

30 Gm<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5) Fm/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Frase 3

34 Fm E<sup>b</sup> D<sup>b</sup> C<sup>7</sup> C/B<sup>b</sup>

Frase 4

38 B<sup>b</sup>6 B<sup>o</sup> F/C G<sup>7</sup>/D C<sup>7</sup>/G F

Escolhida a forma e a estruturação das frases, passarei para a composição do encadeamento harmônico das frases. Para a cadência ao fim das frases 1 e 2 da parte A, escolhi o material harmônico dos dois primeiros compassos de *Vocês me deixam ali e seguem de carro*, sendo a frase 1 transposta para dó menor. (Figura 61)

**Figura 61:** Encadeamento harmônica das frases 1 e 2 da parte A

### Frankens Junior

5  $G_{sus}^{7(9)}$   $G^{7(9)}$   $C^6/G$   $Cm/G$   $G_{sus}^{7(9)}$   $G^{7(9)}$   $C^6/G$   $Cm/G$

9  $F_{sus}^{7(9)}$   $F^{7(9)}$   $Bb^6/F$   $Bb^7/F$   $F_{sus}^{7(9)}$   $F^{7(9)}$   $Bb^6/F$   $Bb^7/F$

Vocês me deixam ali e seguem de carro

$G^4_1$   $G^7_1$   $C^6/G$   $C/G$   $G^4_1$   $G^7_1$   $C^6/G$   $C/G$

Fechando a parte A, selecionei o encadeamento da frase 3 da parte A de *Piazzolla no Choro* e a frase 4 da parte A de *Dino* para comporem as frases 3 e 4 do choro aqui composto. (Figura 62)

**Figura 62:** Encadeamento harmônica das frases 3 e 4 da parte A

**Frase 3 de Frankens Junior**

13 Dm7(b9) G7(b13) Cm7 Ebm6 F7 Bb6

**Frase 3 de Piazzolla no Choro**

Em7(b9) A7 Dm7 Fm6 G7 C6

**Frase 4 de Frankens Junior**

17 Em7(b9) F7 Bbadd9/D C7 F7 Bb

**Frase 4 de Dino**

Bbm7(b5) E7 Fadd9/A G7 C7 F

Na casa de 2ª vez da parte A, utilizei uma cadência II – V em Bb7(9#11) para ligar o final da repetição da parte na Ponte, que leva para a parte B. Tal Ponte, contém acordes com extensões de 9 e #11, como as que apareceram em *Vocês me deixam ali e seguem de carro*. (Figura 63)

**Figura 63:** Encadeamento harmônico da Ponte

Franks Junior

Vocês me deixam ali e seguem de carro

Para a frase 1 da parte B, foi utilizada a frase 1 da parte B de *Piazzolla no Choro*, com o acorde do primeiro compasso possuindo extensão de 7M, seguida da frase 2 da parte B de *Dino*. (Figura 64)

**Figura 64:** Encadeamento harmônica das frases 1 e 2 da parte B

Frases musicais e suas estruturas harmônicas:

**Frases 1 de Frankens Junior** (Música 26): F, C/E, Cm6/Eb, Dsus7(b9), D7

**Frases 1 de Piazzolla no Choro** (Música 20): G, D/F#, Dm6/F, E4(7(b9)), E7

**Frases 2 de Frankens Junior** (Música 30): Gm7(b9), Fm/Ab, G7, C7

**Frases 2 de Dino** (Música 11): E4(b7)15, D4(b)F, E7, A7

A frase 3 foi uma modificação a partir da frase 3 da parte B de *Piazzolla no choro*. Desta maneira, os acordes que aparecem invertidos estão, aqui, em seu estado fundamental. O mesmo acontece com a frase 4, para a qual utilizei a frase 4 da parte B de *Dino*, para criar uma linha de baixo - descendente na frase 3 e na frase 4. Outra modificação que ocorre nas duas frases é a troca de alguns acordes maiores por acordes menores, com a intenção de criar um colorido do modo menor. (Figura 65)

**Figura 65:** Encadeamento harmônica das frases 3 e 4 da parte B

Frases 3 e 4 de Frankens Junior

Frases 3 e 4 de Piazzolla no Choro

---

Frases 3 e 4 de Frankens Junior

Frases 3 e 4 de Dino

The figure displays three musical examples, each consisting of a melodic line on a staff and a series of chords below it. The first example, 'Frases 3 e 4 de Frankens Junior', shows a melodic line starting at measure 34 with chords Fm, Eb, Db, C7 (with a triplet), and C/Bb. The second example, 'Frases 3 e 4 de Piazzolla no Choro', starts at measure 28 with chords Gm/Bb, F/A, Eb/G, D7/F#, and D7. The third example, 'Frases 3 e 4 de Frankens Junior', starts at measure 38 with chords Bb6, B0, F/C, G7/D, C7/G, and F. The fourth example, 'Frases 3 e 4 de Dino', starts at measure 15 with chords Bb6, B0, F/C, G7, C7, and F.

Decidi, para a composição da melodia e ritmo, não adotar os critérios da primeira composição, de modo que não selecionei, para a composição, o material rítmico e melódico de uma parte específica de um dos choros analisados. Com isso, utilizei alguns materiais, escolhidos aleatoriamente, que estão presentes nas três composições

analisadas, como por exemplo escala de tons inteiros, tensões harmônicas, mudanças de andamento entre as partes e células rítmicas ternárias como tercinas e sextinas.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao tempo de realização da pesquisa e a modalidade de TCC na qual me inscrevi, que é “Arranjos e/ou composições”, não me aprofundei nas questões referentes às discussões sobre o choro tradicional e o contemporâneo, no que diz respeito às nomenclaturas e a aspectos não musicais. Tal investigação demanda tempo e mesmo assim não se configura em uma tarefa fácil, pois, por se tratar de um gênero dinâmico, mudanças no choro podem estar acontecendo nesse exato momento.

À vista disso, no decorrer do trabalho, me detive mais nas análises dos aspectos musicais do que na análise literária, pelo fato do objetivo central dessa pesquisa ser as composições do choro tradicional e do choro contemporâneo.

Terminada a descrição de todas as análises percebo que todas as composições, tradicionais e contemporâneas, apresentaram algum desvio, de menor ou maior grau, em relação aos padrões de recorrência. E, dentre todos os aspectos musicais, os que mais sofreram com as transformações foram a harmonia, a forma e a estruturação das frases.

Dentre os choros tradicionais, *Flamengo* trouxe como inovação a inserção de introdução e um excerto da introdução entre a parte C e volta do A, já *Cavaquinho, por que choras?*, inovou trazendo, acordes com função SubV. *Sonoroso*, também apresentou mudanças harmônicas, com acordes menores com extensões de 7, acordes maiores com extensão de 7M e acordes dominantes com extensões de 9. Além disso, possui, na sua melodia, a presença de fragmentos de escala *blues* e tensões harmônicas.

Formalmente, entre os choros contemporâneos, os que mais trouxeram inovações foram *Vocês me deixam ali e seguem de carro* e *Piazzolla no choro*, com o primeiro inovando em relação ao número de compassos por parte, variação de andamento e não apresenta modulações de tonalidade das partes. Fraseologicamente, *Vocês me deixam ali e seguem de carro* não seguiu a simetria apresentada nos outros choros, contendo frases com variações de compassos. Outra inovação fraseológica foi encontrada nas partes B de *Piazzolla no Choro* (possuindo frases contrastantes) e *Dino* (possuindo 2 frases). Harmonicamente, percebi que de um choro para outro foram sendo inseridos novos recursos harmônicos, como a utilização de extensões (como por exemplo 9, 11, #11), a

utilização de acordes com função SubV e a expansão para outros centros harmônicos numa mesma parte.

Aquilo que, para os choros tradicionais, pode ser caracterizado como inovação, para os choros contemporâneos deixa de ser, pois são encontrados com mais recorrência, como por exemplo as inovações harmônicas, fazendo com que se torne mais um recurso composicional. Desse modo pode-se concluir que o choro se mostra como um gênero dinâmico e, mesmo aqueles choros que hoje consideramos como tradicionais, podem em algum momento ter sido considerados inovadores. Um exemplo clássico disso é o choro Carinhoso de Pixinguinha que na época em que foi composto surpreendeu com inovações nos padrões formais, harmônico e melódico, e que atualmente integra o repertório tradicional.

Busquei para as composições considerar os aspectos idiomáticos e didáticos do trompete, optei por utilizar tonalidades que contenham poucos acidentes na armadura de clave, tessitura que não ultrapasse os limites do pentagrama e andamentos lentos, principalmente em *Frankens Júnior* por conter sextinas. Com isso, creio que minhas composições podem proporcionar aos trompetistas não só um contato com a linguagem do choro, aumentando, assim, o interesse desses músicos pelo gênero, mas, também ser utilizadas como estratégia de aprimoramento técnico-musical, oferecendo recursos para a prática do choro no trompete.

Esse laboratório composicional me serviu para exercitar e compreender os parâmetros do choro como um gênero dinâmico, colocando em prática os elementos referentes a cada choro. Foi necessário analisar os estilos para compor, mas após as composições é que compreendi melhor todas as características e o dinamismo, sendo as próprias composições uma ferramenta de aprendizado.

Por fim, após a finalização deste Trabalho de Conclusão de Curso, percebo que serão necessárias futuras investigações, fazendo com que emergjam outros trabalhos referentes às transformações não só de parâmetros musicais, como também sociais e didáticos do choro, que ainda acontecerão.

## 5 REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

COSTA, Pablo Garcia da. *Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional: tradição e inovação em K-ximbinho*. 2009 132f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, 2009.

MOTA Jr, Pedro Francisco. *Dois estudos de caso do trompete no choro: flamengo de Bonfiglio de Oliveira e peguei a reta de Porfírio Costa*. 2011 92f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira – das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÈVE, Mario. *O fraseado do choro: uma análise a partir de construções formais, melódicas e rítmicas*. 2015 250f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, Grazielle Mariana Louzada de. *“De Nova Cara o Velho Choro”*. *Choro Na Contemporaneidade: perspectivas artísticas, sociais e educacionais*. 2012 145f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea). ECCO, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2012.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação*. 2014 343f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

## 6 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMADO, Paulo Vinícius. *O “tradicional” e o “contemporâneo” no choro: um estudo etnomusicológico entre rodas e palcos de chorões de Belo Horizonte*. 2020 330 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2020

BARRETO, Almir Côrtes. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. 2006 156f. Dissertação (Mestrado em Música). Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha*. 2005 268f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias Chorões: O Choro como expressão musical do cotidiano de Brasília Anos 1960-Tempo presente*. 2008, 394f. Tese (Doutorado em história). Departamento de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Brasília, 2008.

COSTA, Carlos Frederico Pedrosa da. *Quando o choro canta e o chorão fala: uma análise das práticas musicais do choro em Fortaleza*. 2013 105 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. 2005 51f. Artigo (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

---

O estilo de Zé da Velha no CD *Só Gafieira!* práticas da performance do trombone no choro. 2017 179f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LINHARES, Leonardo Barreto. *Os choros de Belini Andrade: estilo composicional e suas implicações na performance musical*. 2016 107 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MARQUES, Fernanda Paulo. *Educação Informal na roda de choro*. 2017 52f. Trabalho de conclusão de curso (Pós-Graduação em Gestão em Projetos). Centro de Estudos Latino- Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MOURA, Jorge Antônio Cardoso. *Vibrações das singularidades culturais da Escola do Choro*. 2017. 282f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

OLIVEIRA, Rodrigo Eduardo de. *Flor do Cerrado: o clube do choro de Brasília*. 2006 129f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

PALOPOLI, Cibele Odete. *Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. 2018 266f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PEREIRA, Marcelo das Dores. *Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro*. 2016 79f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PETERS, Ana Paula. *De Ouvido no Rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. 2005 118f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ZAGURY, Sheila. *Os Grupos de Choro nos Anos 90 no Rio de Janeiro: suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 2014 293f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

## 7 ANEXOS

**7.2 - Resultados obtidos das análises:**• **Forma:**

Usado na composição

Choro	Forma	Tonalidade	Comentários
Flamengo	Intro - AA-BB-A-CC- Excerto -A	A → Maior (C) B → Menor (relativa) C → Maior (Subdominante)	- Introdução e Excerto como um pequeno “desvio” há forma dos choros tradicionais
Cavaquinho, por que chora?	AA-BB-A-CC-A	A → Maior (Bb) B → Menor (relativa) C → Maior (Subdominante)	- Tonalidade de Bb não é muito usual em choros tradicionais
Sonoroso	A-BB-A-CC-A	A → Menor (Dm) B → Maior (relativa) C → Maior (Homônimo)	- A não repete na primeira vez que aparece.
Choro	Forma	Tonalidade	Comentários
Vocês me deixam ali e seguem de carro	A+Ponte – A+Ponte - BB	A e B → Maior	- Toda na mesma tonalidade
Dino	AA-BB-A-CC-A	A → Maior (F) B → Menor (relativa) C → Maior (Subdominante)	- O número de compassos por parte é de 8
Piazzolla no Choro	Cadência – Intro – AA – BB – Coda	A → Maior B → Maior (Dominante)	

• **Fraseologia:**

Usado na composição

Choro	Estruturação das Frases	Comentários				
Flamengo	<b>Período*:</b> dividido em 2 grupos de 8 compassos	*Todas as três partes seguem essa estrutura				
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Antecedente</th> <th>Consequente</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>- Frase 1 (4 compassos)</td> <td>- Frase 1 (4 compassos)</td> </tr> <tr> <td>- Frase 2 (4 compassos)</td> <td>- Frase 2 (4 compassos)</td> </tr> </tbody> </table>		Antecedente	Consequente	- Frase 1 (4 compassos)	- Frase 1 (4 compassos)
Antecedente	Consequente					
- Frase 1 (4 compassos)	- Frase 1 (4 compassos)					
- Frase 2 (4 compassos)	- Frase 2 (4 compassos)					
Cavaquinho, por que chora?	<b>Período*:</b> dividido em 2 grupos de 8 compassos					
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Antecedente</th> <th>Consequente</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>- Frase 1 (4 compassos)</td> <td>- Frase 1 (4 compassos)</td> </tr> <tr> <td>- Frase 2 (4 compassos)</td> <td>- Frase 2 (4 compassos)</td> </tr> </tbody> </table>		Antecedente	Consequente	- Frase 1 (4 compassos)	- Frase 1 (4 compassos)
Antecedente	Consequente					
- Frase 1 (4 compassos)	- Frase 1 (4 compassos)					
- Frase 2 (4 compassos)	- Frase 2 (4 compassos)					
Sonoroso	<b>Período*:</b> dividido em 2 grupos de 8 compassos					
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Antecedente</th> <th>Consequente</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>- Frase 1 (4 compassos)</td> <td>- Frase 1 (4 compassos)</td> </tr> <tr> <td>- Frase 2 (4 compassos)</td> <td>- Frase 2 (4 compassos)</td> </tr> </tbody> </table>		Antecedente	Consequente	- Frase 1 (4 compassos)	- Frase 1 (4 compassos)
Antecedente	Consequente					
- Frase 1 (4 compassos)	- Frase 1 (4 compassos)					
- Frase 2 (4 compassos)	- Frase 2 (4 compassos)					

Choro	Estruturação das Frases	Comentários	
Vocês me deixam ali e seguem de carro	<b>Parte A:</b> Dividida em 5 frases + Ponte	- Foi complicado separar em frases, pela irregularidade apresentada.	
	- Frase 1 (4 compassos)		- Frase 4 (4 compassos)
	- Frase 2 (2 compassos)		- Frase 5 (5 compassos)
	- Frase 3 (4 compassos)		- Ponte (4 compassos)
	<b>Parte B:</b> Dividida em 6 frases		
	- Frase 1 (3 compassos)		- Frase 4 (5 compassos)
	- Frase 2 (4 compassos)		- Frase 5 (5 compassos)
	- Frase 3 (4 compassos)		- Frase 6 (7 compassos)

Dino	<b>Parte A e C:</b> estruturadas em Período (dividido em 2 grupos de 4 compassos)		- Métrica Ímpar (compasso 5/4) *Finaliza no em cadência que leva ao III grau
	<b>Antecedente</b> - Frase 1 (2 compassos) - Frase 2 (2 compassos)	<b>Consequente</b> - Frase 1 (2 compassos) - Frase 2 (2 compassos)	
	<b>Parte B:</b> Formada por 2 frases contrastantes		
	Frase 1 (4 compassos)	Frase 2 (4 compassos)	
Piazzolla no Choro	<b>Parte A:</b> estruturada em Sentença**		**Frase 1 é precedida pela sua repetição (Frase 2)
	<b>Início da Sentença (Interrogativa)</b> - Frase 1 - Frase 2	<b>Final da Sentença (Conclusiva)</b> - Frase 3 - Frase 4	
	<b>Parte B**:</b> dividida em 4 frases contrastantes		
	Frase 1 (4 compassos) Frase 2 (4 compassos)	Frase 3 (4 compassos) Frase 4 (4 compassos)	

- **Harmonia (cadências):**

Usado na parte A
Usado na parte B
Usado na parte C

Choro	Parte A	Parte B	Parte C	Comentários
Flamengo A → Maior B → Menor C → Maior	<b>Frase 1:</b>   I   V   I   V	<b>Frase 1:</b> V   I - V   I   V/IV   IV	<b>Frase 1:</b> V   I   II   V   I	- As partes B e C possuem anacruse
	<b>Frase 2:</b>   V/VI   VI   V/V   V	<b>Frase 2:</b>   V/III   III   V/V   V	<b>Frase 2:</b>   V/II   II   V/V   V	
	<b>Frase 3:</b>   I   V   I   V	<b>Frase 3:</b>   I - V   I   V/VI   VI	<b>Frase 3:</b>   I   II   V   I	
	<b>Frase 4:</b>   V/VI   VI - II   I - V   I	<b>Frase 4:</b>   V/IV   IV - VII/V   I - V   I - V	<b>Frase 4:</b>   V/II   II   V/V - V   I	
Cavaquinho, por que chora? A → Maior B → menor C → Maior	<b>Frase 1:</b>   I   V/V   V   I	<b>Frase 1:</b> III   I - V   I - V/IV   IV - V/IV   IV	<b>Frase 1:</b>   I - V   IV - V   I - V/VI   VI - V →	*compasso com 2 acordes diferentes, mas com mesma função; - Parte B com anacruse - Aparece acorde com função Sub
	<b>Frase 2:</b>   V/VI   VI   V/V   V	<b>Frase 2:</b>   V/III   III   IV - SubV   V	<b>Frase 2:</b>   V/V - V   I - SubV   V/V*   V	
	<b>Frase 3:</b>   I   V/V   V   VII/II →	<b>Frase 3:</b>   I - V   I - V/IV   IV - V/IV   IV	<b>Frase 3:</b>   I - V   IV - V   I - V/VI   VI - V/II	
	<b>Frase 4:</b>   II - IVm   I - V →   V/V - V   I	<b>Frase 4:</b>   SubV/V   I   V/V - V   I	<b>Frase 4:</b>   II - VII/V   I   SubV → V   I	
Sonoroso A → menor B → Maior C → Maior	<b>Frase 1:</b>   I   bII   V   I - V	<b>Frase 1:</b> VI   V**   I   II   VI	<b>Frase 1:</b> V   I   I   III - bIII°   II	*Dominantes com b9 **Dominante com 9 ***Tônica com 7M - Na parte C acordes diatônico com 7
	<b>Frase 2:</b>   I - V/V   V   V/V   V	<b>Frase 2:</b>   V/VI   VI   IV   II	<b>Frase 2:</b>   V/VI   VI   V/V   II - V	
	<b>Frase 3:</b>   I   bII   V   V/IV	<b>Frase 3:</b>   V**   I   II   VI	<b>Frase 3:</b>   I   I   II/IV - V/IV   IV	

	<b>Frase 4:</b>   IV   I   V/V - V*   I	<b>Frase 4:</b>   II - V   I   II - V   I	<b>Frase 4:</b>   IVm   I*** - VI   II - V   I	- Partes B e C com anacruse
--	--	--	---	-----------------------------

Usado na parte A
Ponte
Usado na parte B

Choro	Parte A	Parte B	Parte C	Comentários	
Dino	<b>Frase 1:</b>   I - V - I - SubV →   V/II - II   <b>Frase 2:</b>   II - V → V/V   V - I - V   <b>Frase 3:</b>   I - V - I   V/IV - IV   <b>Frase 4:</b>   II /III - V/III - I   V/V - V - I	<b>Frase 1:</b>   I - V   III - V/IV - V   <b>Frase 2:</b>   II - I   V → V →   <b>Frase 3:</b>   V → V →   V → V/VI   <b>Frase 4:</b>   IV - VII/V → I6   V/V □ V/ - I*	<b>Frase 1:</b>   I - V - V/VI   VI - V/VI   <b>Frase 2:</b>   IV - V°/V - I   V/V - V   <b>Frase 3:</b>   I - V - V/VI   VI - V/VI   <b>Frase 4:</b>   IV - IVm - I   V/V - V - I	- Acorde meio diminuto (II/III) - Faad9/A - Cadência V/V - V - I em outra tonalidade. *Cadência em F Maior	
Vocês me deixam ali e seguem de carro*	<b>Parte A</b>   G4(7/9) - G7(9)   C/G (6) - C/G     Bm7(b5) - Bbm7(b5)   Am7(b5) - G#m7(b5)     C#7(9) - F#7M     G7M - C7M   Ab7M - Db7M   Bb7M - Eb7M     Db7(9/#11)   C7(9/#11)   Db7(9/#11)   C7(9/#11)	<b>Parte B</b>   G7 - C7   F#7 - B7   E7(b9/b13)     Gm7(b5) - F#m7(b5)   Gm7(b5) - F#m7(b5)     Am7 - Ab7(b5) Abm7 - G7(b5)		- Utiliza acordes meio diminutos - Acordes diatônicos com extensões de 6 e 7 - Acordes dominantes com extensões de 9, b9, #11 e b13 - Acordes quartais *Não irei apresentar todas as cadências e sim aquelas que trazem inovações.	
Piazzolla no Choro	<b>Intro</b>   Cm - D/C - Db/C     C - G7 - C	<b>Parte A</b> <b>Frase 1:</b>   C - C7M   Dm7   A7   Dm7   <b>Frase 2:</b>   Dm - Dm7M   Dm7     G7 - G7 (#5)   C6   <b>Frase 3:</b>   Em7(b5) - A7   Dm7     Fm6 - G7 - C6   <b>Frase 4:</b>   Em7(b5) - A7(b13)   Dm7     G7   C6	<b>Parte B</b> <b>Frase 1:</b>   G   D/F#   Dm6/F     E7/4 (b9) - E7   <b>Frase 2:</b>   Am7   E7/G#     Am7 - Cm6/Eb     D7/4(b9) - D/C   <b>Frase 3:</b>   Gm/Bb   F/A   Eb/G     D7/F# - D7   <b>Frase 4:</b>   Cm6 - Am7(b5)     Gm/Bb - Gm7   Eb7- D7     G - D7	<b>Coda</b>   Cm - D/C - Db/C     C - G7 - C	

- Ritmo:

Usado na parte A

Usado na parte B

Usado na parte C

Choro	Parte A	Parte B	Parte C	Comentários
Flamengo				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Parte A termina com semínima</li> <li>- Parte B começa com anacruse de 3 colcheias e termina com colcheia pontuada seguida de semicolcheia (possui ligação que leva ao A)</li> <li>- Parte C começa com anacruse de colcheia e finaliza com semínima</li> </ul>
Cavaquinho, por que chora?				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Parte A termina com semínima;</li> <li>- Parte B começa com três semicolcheias e finaliza com semínima</li> <li>- Parte C termina com semínima</li> </ul>
Sonoroso				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Parte A finaliza com semínima</li> <li>- Parte B inicia com anacruse de 3 semicolcheias e finaliza com semínima;</li> <li>- Parte C inicia com anacruse de colcheia seguida de semicolcheia e finaliza com mínima.</li> <li>- O choro finaliza com quatro semicolcheias</li> </ul>

Usado na parte A

Ponte

Usado na parte B

Choro	Parte A	Parte B	Parte C	Comentários
Dino	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Padrão sincopado (com e sem ligaduras entre os tempos do mesmo compasso)</li> <li>- Semínima (Finais de compassos)</li> <li>- Colcheias (Final da frase 2)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Padrão sincopado (com e sem ligaduras entre os tempos do mesmo compasso)</li> <li>- Semínima (finais de compassos)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Padrão sincopado (com e sem ligaduras entre os tempos do mesmo compasso)</li> <li>- Semínima (final da parte)</li> <li>- Colcheia pontuada seguida de semicolcheia (finais dos compassos)</li> </ul>	- Métrica 5/4
Vocês me deixam ali e seguem de carro*	<p><b>Parte A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Grupos com quatro semicolcheias</li> <li>- Tercinas</li> <li>- Sextinas</li> <li>- Fusas</li> <li>- 1 figura com duas colcheias</li> <li>- 1 figura com duas colcheias seguida de colcheia</li> </ul>	<p><b>Parte B</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Grupos com quatro semicolcheias</li> <li>- Tercinas</li> <li>- Sextinas</li> <li>- Fusas</li> <li>- Síncopes (com e sem a primeira colcheia)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Distribuição aleatória das figuras causando uma instabilidade rítmica (ora com figuras rápidos)</li> </ul>	

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Figura com duas colcheias seguida de colcheia (o inverso e sem a colcheia)</li> <li>- Grupos com três colcheias acéfalas</li> <li>- Colcheia pontuada seguida de semicolcheia (final da parte)</li> <li>- Colcheia seguida de duas semicolcheias sendo a primeira uma pausa.</li> </ul>	ora com figuras mais lentas)	
Piazzolla no Choro*	<p><b>Intro</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Figura formada por uma pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada e de duas colcheias</li> <li>- Duas colcheias seguida de semínima</li> </ul>	<p><b>Parte A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Grupos de quatro semicolcheias</li> <li>- Síncopes</li> <li>- Grupos de três semicolcheias</li> <li>- Duas colcheias</li> <li>- Semínimas</li> </ul>	<p><b>Parte B</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Grupos de quatro semicolcheias</li> <li>- Síncopes</li> <li>- Grupos de três semicolcheias</li> <li>- Semínimas</li> <li>- Colcheia pontuada seguida de semicolcheia ou fusas</li> <li>- Duas semicolcheias seguidas de colcheia</li> <li>- Tercina</li> </ul>	<p><b>Coda</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Figura formada por uma pausa de semicolcheia seguida de colcheia pontuada e de duas colcheias</li> <li>- Semínima pontuada seguida de colcheia</li> </ul>	- A e B iniciam com 3 semicolcheias e finaliza em semínimas

• **Melodia:**

Choro	Contornos Melódico	Inflexões melódicas	Anacruses e Finalizações	Comentários
Flamengo	<p><b>Parte A, B e C</b></p> <p>Possui um contorno melódico ondulante* não muito acentuado (com poucos saltos e mais notas conjuntas)</p>	<p><b>Parte A:</b></p> <p>Em maior quantidade:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Notas de passagem.</li> </ul> <p>Outras inflexões:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Apojatura</li> <li>- Escapadas por salto,</li> <li>- Cambiata</li> <li>- Suspensão.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Finalização alcançada em grau conjunto descendente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Possui movimento cromático como finalização da frase 2 da parte A</li> <li>- Possui um movimento cromático como finalização da frase 1 da parte B</li> <li>*Notas permanecem dentro do pentagrama (Idiomatismo do Trompete)</li> <li>- A parte A possui um movimento escalar que leva a sua repetição</li> <li>- As inflexões aconteceram em maior grau em cima dos intervalos de 9, 4(11), 6(13) e #4(#11)</li> </ul>
		<p><b>Parte B:</b></p> <p>Em maior quantidade:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nota de passagem.</li> </ul> <p>Outras Inflexões:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Suspensão</li> <li>- Bordadura.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Anacruse em arpejo descendente do I grau</li> <li>- Finalização alcançada por salto de quinta descendente</li> </ul>	
		<p><b>Parte C:</b></p> <p>Em maior quantidade:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Apojaturas.</li> </ul> <p>Outras Inflexões:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Notas de passagem.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Anacruse em grau conjunto</li> <li>- Finalização alcançada em por grau conjunto descendente</li> </ul>	
Cavaquinho, por que chora?	<p><b>Parte A:</b></p> <p>Contorno linear ascendente e descendente</p>	<p>Em maior quantidade:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Notas de passagem.</li> </ul> <p>Outras Inflexões:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Suspensões</li> <li>- Escapadas</li> <li>- Apojatura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Finalização alcançada por salto de quarta ascendente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- As inflexões aconteceram em maior grau em cima dos intervalos de 9, 4(11), #4(#11), 6(13) e 7</li> </ul>
		<p><b>Parte B:</b></p> <p>Varia entre um contorno com pequenas ondulações e um contorno linear ascendente e descendente</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Só notas de passagem</li> </ul>	

	<b>Parte C:</b> Contorno melódico ascendente e descendente em patamares	- Não apresenta inflexões	- Finalização alcançada por grau conjunto ascendente	
Sonoroso	<b>Parte A:</b> Possui um contorno muito ondulante com a presença de saltos de terças e poucos graus conjuntos	- Bordaduras, - Movimentos cromáticos* - Apojeturas	Finalização alcançada por salto de terça descendente	*Geralmente em cima de alguns acordes dominantes contendo Blue Note
	<b>Parte B:</b> Contorno ondulante não muito acentuado (com notas próximas)	Em maior quantidade: - Apojeturas.  Outras Inflexões: - Notas de passagem - Bordaduras - Antecipações - Movimentos cromáticos	- Anacruse com notas repetidas  - Finalização alcançada por salto de quarta ascendente	- Geralmente em cima de alguns acordes dominantes apresenta algumas tensões harmônicas nas três partes  - O choro finaliza por arpejo ascendente (1 – 5 – 7M – 9 – 1)  - As inflexões aconteceram em maior grau em cima dos intervalos de 9, 4(11), #4(#11), 6(13) e 7
	<b>Parte C:</b> A primeira frase possui o perfil da parte A e a parte C.	Em maior quantidade: - Notas de passagem.  Outras Inflexões: - Apojeturas - Antecipações - Bordaduras - Movimentos cromáticos - Cambiata	- Anacruse alcançada por salto de sexta ascendente  - Finalização alcançada por salto de quarta.	

Choro	Contornos Melódico	Inflexões melódicas*	Anacruses e Finalizações	Comentários
Vocês me deixam ali e seguem de Carro	Possui em todo o choro um contorno bem ondulante, com vários saltos maiores que uma terça e uma tressitura que ultrapassa 2 oitavas	Dentro das cadências analisadas encontram – se as seguintes inflexões: - Apojeturas - Notas de Passagem - Cambiatas - Bordaduras	- A parte A, termina na ponte com hexafônica em cima do acorde de C#7(9/#11) - A parte B finaliza com colcheia pontuada seguida de semicolcheia, alcançada por grau conjunto ascendente.	*Analisei as inflexões presentes nas cadências harmônicas apresentadas no quadro das harmonias - As inflexões acontecem em cima dos intervalos de 9,11, #11,13, #13. - Possui tensões harmônicas - Nos 4 últimos compassos da parte A, aparecem duas escalas de tons inteiros
Dino	Possui um contorno com pequenas ondulações, sendo a maioria dos saltos dentro de uma quinta.	<b>Parte A:</b> - Antecipações - Notas de Passagem - Escapadas - Apojeturas - Cambiatas  <b>Parte B:</b> - Antecipação - Notas de Passagem - Escapadas - Apojeturas - Cambiata - Suspensão  <b>Parte C:</b> - Notas de Passagem - Escapadas - Apojeturas - Cambiata - Bordadura	<b>Parte A:</b> Finaliza com semínima alcançada por arpejo no primeiro grau.  <b>Parte B:</b> Finaliza com semínima alcançada por arpejo no terceiro grau.  <b>Parte C:</b> Finaliza com semínima alcançada por arpejo grau conjunto ascendente.	- As notas não fogem muito do pentagrama. - Possui algumas tensões harmônicas
Piazzolla no Choro	Perfil ondulante possuindo, de modo geral, bastante saltos, contendo até saltos de oitava.	<b>Parte A:</b> - Notas de Passagem - Apojeturas - Cambiatas - Escapadas	<b>Parte A:</b> - Inicia com arpejo do I grau (1- 5 -1) e finaliza com semínima alcançada por salto de quarta ascendente	- Apresenta bastante escapadas - As bordaduras acontecem em movimento ascendente - As inflexões acontecem principalmente em cima das 9, 11, 13(6).

		<b>Parte B:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Escapadas</li><li>- Apojaturas</li><li>- Movimentos Cromáticos</li><li>- Bordaduras</li><li>- Notas de passagem</li><li>- Cambiata</li></ul>	<b>Parte B:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Inicia com movimento cromático levando para a quinta do primeiro I grau e finaliza com semínima alcançada por grau conjunto descendente</li></ul>	Acontece em menor grau em cima de b9, #11, b13 e #13
--	--	--	---	--

## 7.1 - Partituras analisadas

### 1 – Flamengo

Essa partitura foi transcrita por mim baseada na escuta da gravação realizada em 1931.

## Flamengo

Baseada na gravação de 1931

Bonfiglio de Oliveira

♩ = 78

Chords: C, G<sup>7</sup>, C, G<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, Am, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, G<sup>7</sup>, C, G<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, Am, Dm, C, G<sup>7</sup>, Fine, C, Fine, 1., 2., C, E<sup>7</sup>, Am, E<sup>7</sup>, Am, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C, B<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, Am, E<sup>7</sup>, Am, C<sup>7</sup>, F, A<sup>7</sup>, Dm, D<sup>#o</sup>, Am/E, E<sup>7</sup>, 1., 2., Am, E<sup>7</sup>, Am, G<sup>7</sup>

**To Coda** 1. **Fine**

**D.C. al Coda**

2  $\Phi$

35 C C<sup>7</sup> F Gm C<sup>7</sup>

39 F D<sup>7</sup> Gm G<sup>7</sup>

43 C<sup>7</sup> F Gm C<sup>7</sup>

47 F D<sup>7</sup> Gm G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

51  $\begin{array}{|l} 1. \\ \hline \end{array}$  F C<sup>7</sup>  $\begin{array}{|l} 2. \\ \hline \end{array}$  F **D.S. al Fine**



## Cavaquinho, por que choras? - 2/2

24 (8<sup>va</sup>)

*sec* *rit.* *a tempo*

29 (8<sup>va</sup>)

33 1. (8<sup>va</sup>) 2. (8<sup>va</sup>)  $\Theta$  8<sup>va</sup>

*D.C. al Coda* *p*

37 (8<sup>va</sup>)

*ff*

42 (8<sup>va</sup>)

*ff* *p* *cresc.*

47 (8<sup>va</sup>)

*f* *ff* *D.C. al Fine*

The image shows a piano score for the piece 'Cavaquinho, por que choras? - 2/2'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 24-28) features a melody in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with chords. Performance markings include 'sec' (secco), 'rit.' (ritardando), and 'a tempo'. The second system (measures 29-32) continues the melody and bass line. The third system (measures 33-36) includes a first ending (1. 8va) and a second ending (2. 8va) marked with a repeat sign and a Coda symbol. The fourth system (measures 37-41) is marked 'ff' (fortissimo). The fifth system (measures 42-46) includes dynamics 'ff', 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo). The sixth system (measures 47-50) ends with 'D.C. al Fine' and 'ff'.

## 3 - Sonoroso

Partitura transcrita por mim

## Sonoroso

K - Ximbinho

Musical score for "Sonoroso" by K - Ximbinho. The score is in 2/4 time and consists of seven staves of music. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and musical notations such as repeat signs, first and second endings, and a D.S. al Coda instruction.

Chords and markings: Eb, A7, Dm, A, E7, A, Dm, Eb, A7, D7, Gm7, Dm, E(b9), A(b9), Dm, C9, F, Gm7, Dm, A7, Dm, Bb, Gm7, C9, F, Gm7, Dm, Gm7, C7, F, Gm7, C7, 1. F, 2. F A7 Dm, D.S. al Coda.

2

35  $\text{Dm}$   $\text{A}^7$   $\text{D}$   $\text{D}$   $\text{F}\#\text{m}^7$   $\text{F}^\circ$   $\text{Em}^7$

40  $\text{F}\#\text{7}$   $\text{Bm}^7$   $\text{E}^7$   $\text{Em}^7$   $\text{A}^7$   $\text{D}$

45  $\text{D}$   $\text{Am}^7$   $\text{D}^7$   $\text{G}$   $\text{Gm}$   $\text{D}^7\text{M}$   $\text{Bm}^7$

50  $\text{Em}^7$   $\text{A}^7$   $\text{D}$   $\text{Dm}$  **D.S. al Coda**  $\text{Dm}$

## 4 - Vocês me deixam ali e seguem de carro

Partitura extraída do site *Casa do Choro*

## Vocês me deixam ali e seguem de carro

choro

Hermeto Paschoal

Adap: Lucas Porto

Tempo I - ca. 44

G<sup>7</sup><sub>4</sub><sup>9</sup> G<sup>7</sup><sub>9</sub> C<sup>6</sup>/<sub>G</sub> C/<sub>G</sub> G<sup>7</sup><sub>4</sub><sup>9</sup> G<sup>7</sup><sub>9</sub> C<sup>6</sup>/<sub>G</sub> C/<sub>G</sub>  
 5 F<sup>#</sup><sub>m</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>5</sup> B<sup>7</sup><sub>b</sub><sup>9</sup> F<sup>7</sup><sub>M</sub> E<sup>7</sup><sub>b</sub><sup>9</sup> A<sub>m</sub> A<sub>m</sub>/<sub>G</sub>  
 8 D<sub>m</sub><sup>6</sup>/<sub>F</sub> E<sup>7</sup> A<sub>m</sub> A<sub>m</sub>/<sub>G</sub> F<sup>#</sup><sub>m</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>5</sup> F<sup>7</sup><sub>M</sub> D<sub>m</sub> D<sub>m</sub>/<sub>C</sub><sup>3</sup>  
 12 B<sub>m</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>5</sup> B<sub>b</sub><sub>m</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>5</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>5</sup> G<sup>#</sup><sub>m</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>5</sup> C<sup>#</sup><sub>7</sub><sup>9</sup> F<sup>#</sup><sub>7</sub><sub>M</sub> G<sub>7</sub><sub>M</sub> C<sub>7</sub><sub>M</sub>  
 16 A<sub>b</sub><sup>7</sup><sub>M</sub> D<sub>b</sub><sup>7</sup><sub>M</sub> B<sub>b</sub><sup>7</sup><sub>M</sub> E<sub>b</sub><sup>7</sup><sub>M</sub> D<sup>7</sup><sub>M</sub> B<sub>m</sub><sup>7</sup><sub>9</sub> E<sub>m</sub><sup>7</sup> A<sup>7</sup><sub>9</sub>  
 20 D<sub>b</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>9</sup><sub>11</sub> C<sup>7</sup><sub>9</sub><sub>11</sub> D<sub>b</sub><sup>7</sup><sub>b</sub><sup>9</sup><sub>11</sub> C<sup>7</sup><sub>9</sub><sub>11</sub>  
*acelerando na rep.*

Tempo II - ca. 74

24 D<sup>7</sup><sub>M</sub> C<sup>7</sup><sub>9</sub> F<sup>7</sup><sub>M</sub> B<sub>b</sub><sub>m</sub><sup>7</sup> D<sub>b</sub><sub>m</sub><sup>7</sup> G<sub>b</sub><sup>7</sup>  
 28 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>#</sup><sub>7</sub> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup><sub>b</sub><sup>9</sup><sub>13</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m</sub>/<sub>G</sub><sup>3</sup>

DIREITOS RESERVADOS

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.  
DIREITOS DE EXECUÇÃO CONTROLADOS PELO ECAD

## Vocês me deixam ali e seguem de carro / 2

32  $Dm/F$   $E7$   $A_m$   $A_m/G$   $Dm/F$   $E7$   $Cm7$   $Cm/Bb$

36  $A_m7$   $D7$   $G7M$   $Bbm7$   $Eb7$   $Ab6$

40  $Gm7b5$   $F\#m7b5$   $Gm7b5$   $F\#m7b5$   $Db7M$   $Bbm7$

43  $A_m7$   $Ab7b5$   $Abm7G7b5$   $Gm7$   $C7$   $F6$   $A7$   $Dm$   $G7$

47  $Ab7^9$   $Db7M$   $Bbm7$   $Gm7$   $F\#7b13$

50  $1$   $Abm7$   $G7b13$   $C7M$   $A_m7$   $2$   $Abm7$   $G7b13$   $C7M$   $A_m7$

*rall.*

The image shows a musical score for a piece titled "Vocês me deixam ali e seguem de carro / 2". The score is written in treble clef and consists of six staves of music. Each staff begins with a measure number and a series of chord symbols. The chords are: Staff 1 (32): Dm/F, E7, Am, Am/G, Dm/F, E7, Cm7, Cm/Bb; Staff 2 (36): Am7, D7, G7M, Bbm7, Eb7, Ab6; Staff 3 (40): Gm7b5, F#m7b5, Gm7b5, F#m7b5, Db7M, Bbm7; Staff 4 (43): Am7, Ab7b5, Abm7G7b5, Gm7, C7, F6, A7, Dm, G7; Staff 5 (47): Ab7^9, Db7M, Bbm7, Gm7, F#7b13; Staff 6 (50): A first ending (1) with chords Abm7, G7b13, C7M, Am7, and a second ending (2) with chords Abm7, G7b13, C7M, Am7. The piece concludes with a "rall." (ritardando) instruction.

## 5 – Dino

Partitura extraída do site *Casa do Choro*

## Dino

choro

Lumiar, 4 de janeiro de 2005

Mauricio Carrilho

para o mestre Dino 7 cordas

♩ = 125

F C7 F Eb7<sup>9</sup> D7 G<sub>m</sub>

G<sub>m</sub>/B<sub>b</sub> D7 G7 C7 F C7

F C7 F F7 B<sub>b</sub>6

B<sub>m</sub>7<sup>b5</sup> E7 F<sup>add9</sup>/A G7 C7 F Fim

D<sub>m</sub> A7 F7 D7/F<sup>#</sup> G<sub>m</sub>

E<sub>m</sub>7<sup>b5</sup> D<sub>m</sub>/F E7 A7

D7 G7 C7 F7

© COPYRIGHT 2005, by ACARI PRODUÇÕES LTDA

www.acari.com.br - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

## Dino (Mauricio Carrilho) - 2

15  $Bb6$   $B^0$   $F/C$   $G7$   $C7$   $F$

$\text{D.C. e } \text{C}$

17  $\text{C}$   $Bb6$   $F7$   $D7/F\#$   $Gm$   $D7$

19  $Eb$   $E^0$   $Bb/F$   $C7$   $F7$

21  $Bb6$   $F$   $D7/F\#$   $Gm$   $D7$

23  $Eb6$   $Ebm6$   $Bb$   $C7$   $F7$   $Bb$

$\text{D.C. e fim}$

The image displays a musical score for the piece 'Dino (Mauricio Carrilho) - 2'. It consists of five staves of music, each starting with a measure number (15, 17, 19, 21, 23). Above each staff are chord symbols: Staff 15: Bb6, B0, F/C, G7, C7, F; Staff 17: C, Bb6, F7, D7/F#, Gm, D7; Staff 19: Eb, E0, Bb/F, C7, F7; Staff 21: Bb6, F, D7/F#, Gm, D7; Staff 23: Eb6, Ebm6, Bb, C7, F7, Bb. Performance instructions are placed below the staves: 'D.C. e C' under staff 15, and 'D.C. e fim' under staff 23. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb).

# APÊNDICE I: Partitura de Frankenstein

## Frankenstein

Choro composto por partes de Flamengo, Cavaquinho, por que choras? e Sonoroso

Jair Lopes

$\text{♩} = 60$

1.  $\text{♩} = 60$

5

9

13 **To Coda** 1.  $\text{♩} = 60$

17 2.  $\text{♩} = 60$

21

25

29

33 1.  $\text{♩} = 60$  2.  $\text{♩} = 60$

**D.S. al Coda**

Direitos autorais © Jair Antônio Lopes dos Anjos

2 

35 F F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Cm F<sup>7</sup>

39 B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> D<sup>b</sup>7 C<sup>7</sup>

43 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Cm F<sup>7</sup>

47 B<sup>b</sup> D<sup>7</sup> Gm Cm B<sup>b</sup> F<sup>7</sup>

51 1.  
B<sup>b</sup> F<sup>7</sup> 2.  
B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> D.S. al Coda 2

 2

53 F



## APÊNDICE 2: Partitura de Frankens Júnior

### Frankens Júnior

Choro composto por partes de  
Vocês me deixam ali e seguem de Carro, Dino e Piazzolla na Choro

♩=60

Jair Lopes

Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>add<sup>9</sup>/D C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

5 G<sup>sus</sup>7(9) G<sup>7</sup>(9) C<sup>6</sup>/G Cm/G G<sup>sus</sup>7(9) G<sup>7</sup>(9) C<sup>6</sup>/G Cm/G

9 F<sup>sus</sup>7(9) F<sup>7</sup>(9) B<sup>b</sup><sup>6</sup>/F B<sup>b</sup>/F F<sup>sus</sup>7(9) F<sup>7</sup>(9) B<sup>b</sup><sup>6</sup>/F B<sup>b</sup>/F

13 Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup>(b<sup>13</sup>) Cm<sup>7</sup> Ebm<sup>6</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup><sup>6</sup>

**To Coda**

17 Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>add<sup>9</sup>/D C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

21 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(9) B<sup>b</sup>7(9#11) B<sup>7</sup>(9#11) B<sup>b</sup>7(9#11) B<sup>7</sup>(9#11) C<sup>7</sup>

**accel.**

♩=70

26 F C/E Cm<sup>6</sup>/E<sup>b</sup> D<sup>sus</sup>7(b<sup>9</sup>) D<sup>7</sup>

Direitos autorais © Jair Antônio Lopes dos Anjos

V.S.

2

30  $Gm^{7(b5)}$   $Fm/A^b$   $G^7$   $C^7$

34  $Fm$   $E^b$   $D^b$   $C^7$   $C/B^b$

38  $B^b6$   $B^\circ$   $F/C$   $G^7/D$   $C^7/G$   $F$

42  $F$   $B^b7(9\#11)$   $B^7(9\#11)$   $D.S. al Coda$

rall. . . . .

45  $C^7$   $F^7$   $B^b$   $E^b$   $B^b$   $C^7$   $F^7$   $B^b$

accel. . . . .