

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura-IFAC

Departamento de Música-DEMUS

LAUREANNE LAISSA GONÇALVES REIS

**ARRANJOS DE DOIS CHOROS DE PIXINGUINHA PARA QUARTETO DE
SAXOFONES:
análise e criação sobre os choros Cheguei e Vou Vivendo no contexto da educação
superior.**

OURO PRETO

2022

LAUREANNE LAISSA GONÇALVES REIS

**ARRANJOS DE DOIS CHOROS DE PIXINGUINHA PARA QUARTETO DE
SAXOFONES:
análise e criação sobre os choros Cheguei e Vou Vivendo no contexto da educação
superior.**

Monografia apresentada ao Departamento de
Música da Universidade Federal de Ouro Preto
como requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Música.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris

OURO PRETO

2022



FOLHA DE APROVAÇÃO

Laureanne Laissa Gonçalves Reis

Arranjos de dois choros de pixinguinha para quarteto de saxofones: análise e criação sobre os choros “Cheguei e Vou Vivendo” no contexto da educação superior.

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de licenciada.

Aprovada em 22 de janeiro de 2022.

Membros da banca

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Humberto Junqueira - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. José Ricardo Jamal Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 11/04/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Edesio de Lara Melo, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 14/04/2025, às 05:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0894656** e o código CRC **FB817F1D**.

RESUMO

Com a minha participação no quarteto de saxofones do departamento de música da Universidade federal de Ouro Preto, vi a dificuldade para encontrar arranjos adaptados para uma formação de quarteto que não é muito usual. A formação mais usada é um saxofone soprano si bemol, um saxofone alto mi bemol, um saxofone tenor si bemol e um saxofone barítono mi bemol. Como o grupo não possui o saxofone soprano si bemol ele foi substituído por outro saxofone alto mi bemol. Diante deste cenário, desponta como necessária a produção de arranjos para esta formação a serem utilizados, primordialmente, no contexto da formação de licenciados em música com enfoque no gênero choro e na obra do compositor Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha. O relatório aqui apresentado busca discutir a prática de arranjo enquanto uma forma de reelaboração musical tendo como ferramentas a análise formal e melódica dos choros Cheguei e Vou Vivendo, apresentando propostas de arranjos destas obras para a formação de quarteto mencionado.

Palavras-chave: Quarteto de Saxofones; Choro; Cheguei; Vou Vivendo; Pixinguinha; Arranjo.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 1 |
| 2 ANÁLISES | 3 |
| 2.1 ANÁLISE FORMAL | 4 |
| 2.2 ANÁLISE MELÓDICA E HARMONICA | 5 |
| 3 PROCESSO DE ARRANJO | 10 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 16 |
| 5 REFERÊNCIAS..... | 17 |
| 5 ANEXO A | 18 |
| 6 ANEXO B | 22 |

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho de conclusão de curso em licenciatura em música realizado na Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP. Durante o curso, tive a oportunidade de participar do quarteto de saxofones do departamento de música. Foi a partir daí que surgiu o interesse em criar arranjos para a formação de quarteto de saxofones contando com dois saxofones alto em mi bemol, um saxofone tenor em si bemol e um saxofone barítono em mi bemol, diferentemente da formação mais comum para o conjunto, com um saxofone soprano em si bemol no lugar do primeiro alto, tal como argumenta Stephane Formiga (2019, p. 10): *este modelo de quarteto é observado em grande parte dos cursos superiores de música no Brasil.*

A mencionada formação instrumental, conhecida também como *formação americana* de quarteto de saxofones, difere da instrumentação mais tradicional do grupo, estabelecida nos quadros do Conservatório de Paris sob orientação, e liderança, do saxofonista e educador musical Marcel Mule (1901-2001).

Justifica-se a ênfase em quartetos com dois altos por estes serem instrumentos mais populares dentre estudantes de música frente ao saxofone soprano, menos utilizado e comercializado. Nesse sentido, oportuniza-se a experiência do quarteto de saxofones a mais estudantes ingressantes nos quadros de educação instrumental no Brasil, tanto em cursos, livres, conservatórios, bandas civis, bem como em cursos superiores de música, como no caso da UFOP. A importância de se oportunizar a vivência em diferentes instrumentos da família dos saxofones é destacada por Stephane Formiga (2019, p. 11):

Esta formação favorece a prática conjunta, uma vez que trabalha com três a quatro (dependendo da formação) componentes da família de saxofones e possibilita a interação dos estudantes com estes instrumentos, em uma perspectiva ampliada de tecnicidades.

É importante para um saxofonista conhecer também os outros instrumentos da família, e essa formação acaba trazendo essa proximidade do estudante com outros saxofones.

Além do interesse no quarteto de saxofones, me interessei também pela linguagem do choro durante minha graduação e Pixinguinha¹, por ser saxofonista, arranjador e um grande representante do gênero, foi escolhido para compor o trabalho.

Pixinguinha desponta como uma figura inovadora para a música brasileira de sua época. Nos anos de 1940, atuou como regente e arranjador de grandes grupos musicais, escrevendo

¹ Alfredo da Rocha Vianna ou Pixinguinha como era conhecido, nasceu em 23 de abril de 1897 no Rio de Janeiro. Foi compositor, arranjador, flautista, saxofonista e regente.

arranjos orquestrais para o famoso programa radiofônico “O Pessoal da Velha Guarda”². O contraponto foi uma das características mais distintivas do Pixinguinha saxofonista, ele apresentava uma capacidade de fazer improvisos na forma de contraponto e com isso demonstrava um profundo conhecimento musical sobre o choro e sua linguagem.

Diante desses temas, a saber: Pixinguinha, choro, arranjo e quarteto de saxofones, o trabalho tem como problemática a possibilidade de extrair elementos composicionais e de arranjo das obras de Pixinguinha para aplicá-los em arranjos para quarteto de saxofones em duas suas obras, os choros *Vou Vivendo* e *Cheguei*. Ou seja, a partir de análises procuramos compreender o estilo composicional e de arranjo de Pixinguinha para que fosse possível realizar arranjos com fundamentação didática, mas sem desvirtuar o estilo original do autor. O trabalho também procura levantar reflexões sobre o fazer do arranjador, para isso, busquei trabalhos que me ajudassem na criação desses arranjos, sendo utilizados os textos *As Práticas de Reelaboração Musical* de Flávia Vieira Pereira; *A Estrutura do Choro e Arranjo* de Carlos Almada; *Choro Duetos vol. 1 e 2* de Mário Sève e David Ganc, *Processos de transcrição de quartetos de cordas de Villa-Lobos para a formação de quarteto de saxofones* de Stephane Formiga, além de áudios das gravações “originais” de Pixinguinha e Benedito Lacerda, onde consideram-se para estes arranjos os contracantos realizados pelo autor ao saxofone tenor em dó (*C melody*)³

Acredito que esse trabalho possa trazer importantes contribuições ao ampliar o repertório de choro para o grupo em que atuo e outros grupos que tenham a formação mencionada anteriormente através da linguagem do choro, mostrando a importância de Pixinguinha para a história do gênero. Além disso, durante minha graduação em licenciatura em música não pude desenvolver muito as tarefas de análise e arranjo e esse trabalho está dando a oportunidade de me aprofundar nessas habilidades, e espero que este intento traga contribuições futuras a outros pesquisadores e interessados. No próximo tópico são apresentadas análises descritivas sobre forma e características melódico/harmônicas das músicas *Vou Vivendo* e *Cheguei* (Pixinguinha e Benedito Lacerda), para a partir delas identificar seus materiais musicais característicos e assim, poder modificá-los.

² “O pessoal da velha guarda foi constituído como um programa de auditório semanal na Rádio Tupi”(PAES 2012 p. 29). Era apresentado pelo Almirante, que foi cantor, compositor e produtor radiofônico. E teve também a direção musical de Pixinguinha.

³ Adolphe Sax desenvolveu famílias de saxofones em Eb e Bb para bandas e C e F para orquestras. O *C melody* foi um dos poucos instrumentos produzidos em C (afinação concerto) e foi notado por Pixinguinha.

ANÁLISES

O processo de análise foi feito a partir de partituras retiradas do songbook “*O melhor de Pixinguinha*” com a coordenação de Maria José Carrasqueira.

Após a escolha das músicas foi feita uma análise observando a forma, quantidade de compassos, frases e tonalidade. Foi necessário fazer recortes das frases para fazer comparações, ver como ele tratava as repetições e para analisar partes das melodias buscando elementos que pudessem ser característicos de Pixinguinha nessas duas obras. Depois dessa primeira análise, foram encontrados elementos considerados importantes para serem usados nos arranjos do quarteto de saxofones.

Cheguei (Pixinguinha e Benedito Lacerda) foi editada em 1938 com o nome de *É Pra Mim* e depois reeditada pela Irmãos Vitale com o nome *Cheguei*, e a partir desta reedição foi acrescentado o nome de Benedito Lacerda⁴ como co-autor por algumas razões⁵. O choro *Vou Vivendo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda) foi uma das músicas mais populares de Pixinguinha e foi editada pela Irmãos Vitale com a coautoria de Benedito Lacerda.

⁴ Benedito Lacerda nasceu em 1903 no Rio de Janeiro, foi flautista, compositor e líder na era de ouro do rádio.

⁵ Em meados da década de 1940 Pixinguinha passava por problemas financeiros e Benedito conseguiu alguns recursos com a editora Irmãos Vitale, que em troca de 25 discos gravados pela dupla Benedito na flauta e Pixinguinha no saxofone tenor na RCA Victor eles conseguiriam um adiantamento. Com esse acordo o nome do Benedito Lacerda deveria entrar como coautor na composição dos choros editados e gravados. Informações presente no site <<https://pixinguinha.com.br/perfil/benedito-lacerda/>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

ANÁLISE FORMAL:

Quanto à forma, todos os choros analisados estão estruturados na forma choro que é parecido a forma rondó. Ela consiste em uma seção que pode ser chamada de tema ou refrão que sempre retorna depois de passar pelas demais seções contrastantes ao tema A://B://A//C://A. O esquema do choro típico na forma rondó seria um choro em três seções A, B e C e cada uma teria 16 compassos. A seção A seria o tema e as seções B e C as partes contrastantes, claro que podem ter exceções. Existe também uma articulação formal entre as tonalidades de cada seção como podemos ver no quadro 1 da música *Cheguei*, as tonalidades das partes B e C são vizinhas da tonalidade da seção A. A seção B está em Ré menor que é o relativo de Fá maior e a C está em Si bemol que é a subdominante de Fá maior. (ALMADA 2006, p 9)

| SEÇÃO | COMPASSO | TONALIDADE |
|-------|----------|------------|
| A | 1-16 | F |
| B | 17-32 | Dm |
| C | 33-48 | Bb |

QUADRO 1: Organograma formal da música *Cheguei*.

| SEÇÃO | COMPASSO | TONALIDADE |
|-------|----------|------------|
| A | 1-16 | F |
| B | 17-32 | Dm |
| C | 33-48 | Bb |

QUADRO 2: Organograma formal da música *Vou Vivendo*.

As seções podem ser divididas em quatro frases e cada uma delas tem uma função. A frase *a* pode ser chamada de tema ou refrão, *b* é uma frase contrastante, *a'* repetições do tema literal ou uma variação dele e *c* é a frase conclusiva. Conforme podemos ver nas figuras do próximo tópico, as frases *a* e *a'* da seção A da música *Cheguei* têm a harmonia idêntica e a frase *a'* é uma variação do tema que é a frase *a*.

ANÁLISE MELÓDICA E HARMÔNICA:

CHEGUEI

A primeira nota de cada compasso da frase *a* que está realçado de amarelo, corresponde à primeira nota de cada compasso da frase *a'*. A variação do tema que é a frase *a'* começa com o ritmo acéfalo e faz uma linha descendente do *fé* até o *dó*. A pausa que aparece no terceiro compasso da frase *a* aparece em todos os compassos da frase *a'* fazendo com que o motivo melódico fique acéfalo, já na frase *a*, que é o motivo inicial do tema, podemos ver repetição de notas iguais e saltos de terça. Nota-se que Pixinguinha busca tocar temas acéfalos, como podemos ver nas figuras mostradas anteriormente, para enfatizar a questão sincopada do choro. Conforme as próximas figuras, pode-se notar que as frases *a* e *a'* das seções *B* e *C* da música não tem variações como na seção *A*.

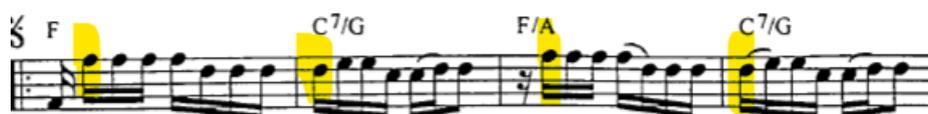


FIGURA 1: Trecho inicial da melodia de *Cheguei* compasso 1 a 4 (songbook O melhor de Pixinguinha coordenação de Maria Jose Carrasqueira).

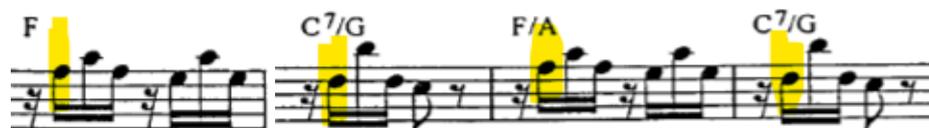


FIGURA 2: Frase *a'* da melodia *Cheguei* compasso 9 a 12 seção *A* (*Ibidem*).

Conforme mostra as figuras 3 e 4, as frases têm semelhanças harmônicas e melódicas. Realçado de amarelo no segundo compasso nota-se uma dessas distinções. Na *Figura 4* ele antecipa o acorde $D7/F\#$ que é uma dominante individual, por isso essa alteração da terça na cabeça do acorde. Além dessa alteração harmônica, melodicamente ele está tocando um arpejo diminuto sobre a dominante, gerando um acorde de $D7(b9)$.

Observando a primeira nota de cada grupo de semicolcheias das duas frases da seção *B* mostradas anteriormente, nota-se um movimento descendente em graus conjuntos de *lá* a *lá*. Pixinguinha na gravação com Benedito Lacerda realiza um contracanto no saxofone transcrito por Mario Seve e David Ganc da seguinte maneira para instrumentos em Bb.



Figura 3: Frase *a* da melodia de *Cheguei* seção *B* compasso 18 a 21 (songbook O melhor de Pixinguinha coordenação de Maria Jose Carrasqueira).



Figura 4: Frase *a'* da melodia de *Cheguei*, seção *B* compasso 26 a 29 (*Ibidem*).

Durante as frases *a* e *a'* do contracanto observando as figuras 5 e 6, nota-se que enquanto a melodia da seção *B*, como mostra as figuras 3 e 4, está fazendo um movimento descendente, muito embora, o contraponto faça um movimento contrário, ascendente.

Nas frases *a* e *a'* da seção *C* só o início do primeiro compasso de cada uma das frases, realçadas de amarelo, é parecido. No decorrer das frases acontecem movimentos inversos, como no final do segundo compasso que está realçado de azul, apresentando um movimento descendente em graus conjuntos na frase *a*, e na frase *a'*, um movimento ascendente. Pode-se notar que a harmonia é diferente a partir do segundo compasso, e segundo Almada (2006, p 16):

A frase 3 quase sempre tem seu final modificado em relação ao que é apresentado na frase 1, de modo a conectar-se mais apropriadamente à frase 4, que tem caráter conclusivo⁶ (em oposição às características contrastantes da frase 2).

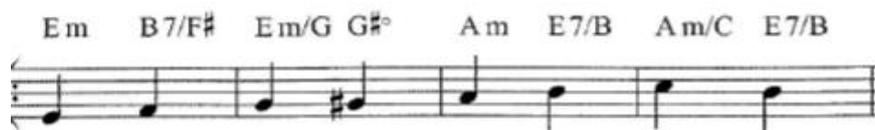


Figura 5: Frase *a* do contraponto da música *Cheguei*, seção *B*, compassos 18 a 21 (Choro Duets vol.2 coordenação de Mario Seve e David Ganc)



Figura 6: Frase *a'* do contraponto da música *Cheguei*, seção *B*, compassos 26 a 29 (*Ibidem*)

⁶ Carlos Almada utiliza números para se referir às frases componentes de cada uma das seções, diferentemente do autor, neste trabalho optamos pela utilização de letras minúsculas em itálico, por esta padronização ser correntemente utilizada na fraseologia musical.



FIGURA 7: Frase *a* da melodia *Cheguei* seção *C* compasso 35 a 38 (songbook *O melhor de Pixinguinha* coordenação de Maria Jose Carrasqueira).



FIGURA 8: Frase *a'* da melodia *Cheguei* seção *C* compasso 43 a 46 (*Ibidem*).

VOU VIVENDO

Na gravação da música *Vou Vivendo* a seção *A* não tem repetição como a música *Cheguei*. A frase *a* tem um adensamento rítmico harmônico e começa com dois acordes por compasso conforme mostra a *Figura 9*.



FIGURA 9: Frase *a* da melodia de *Vou Vivendo*, seção *A*, compassos 1 a 4 (songbook *O melhor de Pixinguinha* coordenação de Maria Jose Carrasqueira).

A *Figura 10* que mostra a frase *a'* é a reexposição do tema em tonalidade menor e diferentemente da frase *a* o primeiro e segundo compassos da frase *a'* tem apenas um acorde por compasso.



FIGURA 10: Frase *a'* da melodia de *Vou Vivendo*, seção *A*, compassos 9 a 12 (*Ibidem*).

Em todas as frases da seção *A* o primeiro compasso é semelhante, realçado de amarelo nas *figuras 9, 10, 11 e 12* tem uma semínima ligada a uma semicolcheia no início de frase, o que ressalta a articulação de síncope. E as *figuras 11 e 12* que correspondem às frases *b* e *c*, pode-se notar, realçado de azul, que a melodia no primeiro e início do segundo compassos são idênticas.



FIGURA 11: Frase *b* da melodia de *Vou Vivendo*, seção A, compassos 5 a 8 (songbook O melhor de Pixinguinha coordenação de Maria Jose Carrasqueira).



FIGURA 12: Frase *c* da melodia de *Vou Vivendo*, seção A, compassos 13 a 16 (*Ibidem*).

Realçado de amarelo nas *figuras 13 e 14* que correspondem às frases *a* e *a'* da seção *B*, acontece uma diferença rítmica, a frase *a* tem duas semicolcheias seguidas por uma colcheia e na frase *a'* tem um grupo de quatro semicolcheias. A frase *a'* da seção *B* é uma reexposição da frase *a*, sendo que os acordes do primeiro e segundo compassos são iguais com inversões diferentes, e na melodia as alturas das notas são diferentes. Durante a melodia acontecem notas iguais repetidas e movimentos ascendentes e descendentes com arpejos que é bem característico de Pixinguinha.



FIGURA 13: Frase *a* da melodia de *Vou Vivendo*, seção B, compassos 18 a 21 (*Ibidem*)



FIGURA 14: Frase *a'* da melodia de *Vou Vivendo*, seção B, compassos 26 a 29 (*Ibidem*).

A melodia e o movimento rítmico no primeiro e segundo compassos das frases *a*, *b* e *a'*, como mostram as *figuras 13, 14 e 15*, são parecidos, tem notas iguais repetidas em um grupo de semicolcheias ligado ao segundo compasso e um movimento descendente e ascendente com um grupo de semicolcheias no segundo compasso. O terceiro e quarto compassos da frase *b* mostram uma ideia que ainda não foi apresentada nas frases *a* e *a'*.

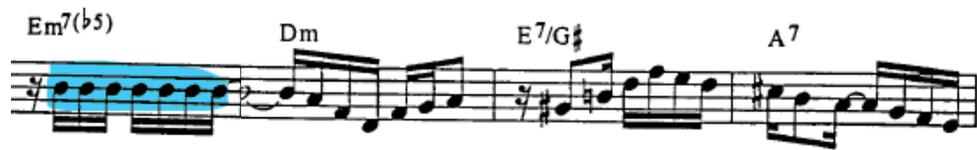


FIGURA 15: Frase *b* da melodia de *Vou Vivendo*, seção *B*, compassos 22 a 25 (songbook *O melhor de Pixinguinha* coordenação de Maria Jose Carrasqueira).

Aqui nas *figuras 16 e 17*, correspondentes às frases *a* e *a'* da seção *C*, podemos ressaltar a articulação de síncope no início dos compassos que está realçado de amarelo e que também acontece nas demais seções. Ademais, pode ser observada uma alteração harmônica no terceiro compasso da frase *a'*, ele acrescenta o acorde *Fm/Ab* antes do acorde de *G7*, ou seja, um acorde de subdominante, enfatizando o sentido cadencial do trecho.



FIGURA 16: Frase *a* da melodia de *Vou Vivendo*, seção *C*, compassos 36 a 39 (*Ibidem*)



FIGURA 17: Frase *a'* da melodia de *Vou Vivendo*, seção *C*, compassos 44 a 47 (*Ibidem*)

PROCESSO DE ARRANJO

Inicialmente, desponta como relevante para a continuidade deste trabalho, definir o termo arranjo abordando-o no contexto das músicas populares e especificamente do choro. Nessa perspectiva, o arranjo, conforme argumenta Flávia Vieira Pereira, pode ser definido como uma prática de reelaboração musical no qual:

(...) poderíamos considerar por ora, que o arranjo é uma prática que consiste em maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como, ritmo, forma, harmonia, ou melodia, poderão ser afetados, podendo haver ou não, mudança de gênero, contexto, ou meio instrumental” (PEREIRA, 2011, p.180)

O arranjo, portanto, é uma criação onde o arranjador tem mais liberdade para fazer mudanças, assinalando a individualidade da escuta neste processo, conforme comenta Pereira a respeito do posicionamento de Szendy (PEREIRA, 2011, p. 5):

Para Szendy, o arranjador é um músico que escreve sua escuta. Szendy nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como sendo uma espécie de crítica, não uma crítica objetiva, descritiva, mas sim uma forma de escrita crítica do arranjador.

E a autora ainda reforça esta perspectiva ao afirmar (PEREIRA, 2011, p. 5):

A possibilidade de observar um arranjo ou uma transcrição como uma nova escuta poderia nos mostrar a amplitude da experiência musical nos colocando frente à perspectiva de permanente reconfiguração desta experiência e, conseqüentemente, de nossas próprias escutas.

A *assinatura da escuta* aqui destacada volta-se ao arranjo enquanto um processo didático/pedagógico destinado à experiência artística através do repertório do choro e mais propriamente da obra de Pixinguinha dada de maneira inclusiva, ou seja, onde instrumentistas com graus de experiência distintos na prática do saxofone, possam coletivamente realizar esses arranjos de maneira a desenvolver seus potenciais técnico-interpretativos, mas respeitando suas eventuais limitações ao instrumento.

Este posicionamento determina, de antemão, uma abordagem dos arranjos ora propostos. O de se ter linhas instrumentais com exigências técnicas distintas para que diferentes instrumentistas fossem usufruir de maneira prazerosa as suas *performances*.

Durante o processo de arranjo, fiz um diário de bordo onde descrevi todo o processo e decisões que foram tomadas. Os arranjos foram escritos em tom concerto e depois de pronto foi transposto para as tonalidades dos saxofones. Iniciei os arranjos no programa de editoração Sibelius, e no decorrer do trabalho mudei para o MuseScore e através dele eu tocava os exemplos no saxofone para ver se as ideias estavam coerentes. Na música *Vou Vivendo* comecei a escrever por seções, primeiro a seção *A*, *B* e por último seção *C*. A ideia inicial era deixar a melodia principal no saxofone alto 1, o contracanto de Pixinguinha no saxofone tenor e dividir

as vozes entre o saxofone alto 2 e o saxofone barítono durante toda a música como mostra a *figura 18*.

FIGURA 18: Seção A do arranjo de *Vou Vivendo*, compassos 1 a 5.

Na *figura 18* mostrada anteriormente, podemos ver que enquanto uma linha está se movimentando, as outras se mantem mais estáticas. O saxofone alto 2 está fazendo uma melodia contrapontística em relação à melodia principal, interação que estende ao longo do arranjo e demonstrada em outro evento conforme a figura a seguir. Na *figura 19* onde está realçado de azul, o saxofone 2 que se encontra na segunda linha, faz um movimento contrário em relação à melodia principal que está na primeira linha que corresponde ao saxofone 1.

FIGURA 19: Seção A do arranjo de *Vou Vivendo* compassos 13 a 15.

Nos compassos 7 e 8 da seção A (*figura 20*) os saxofones altos 1 e 2 estavam fazendo a melodia em uníssono, então resolvi fazer um movimento contrário. Segundo Almada (2000) “Uma voz pode movimentar-se em relação a outra de quatro maneiras diferentes: paralelamente (Exemplo 97a), similarmente (b), contrariamente (c) e obliquamente (d).” (p. 132)

FIGURA 20: Seção A do arranjo de Vou Vivendo compassos 7 e 8.

Com o tempo a ideia foi se modificando, vi que a seção A, pensando em um viés pedagógico, ficou com um nível de dificuldade que nem todos os instrumentistas iniciantes conseguiriam tocar, isto pela quantidade de notas por tempo e tipo de divisão rítmica. A partir das seções B e C distribuí as vozes de forma que a melodia principal percorresse o saxofone alto 2 e tenor, e que as demais frases ficassem mais fáceis de serem tocadas. Como mostra a figura 21 a seguir, durante a seção B, onde o saxofone tenor está fazendo a melodia principal, o barítono o contracanto e o alto 2 começa fazendo movimentos mais fáceis para, a partir do terceiro compasso, fazer um movimento descendente em um grupo de semicolcheias que faz parte do contracanto realizado por Pixinguinha na gravação da música. Já o alto 1 a partir do terceiro compasso continua a linha melódica da melodia principal iniciada com o sax tenor.

FIGURA 21: Seção B do arranjo de Vou Vivendo compasso 18 a 20.

Ainda nesse trecho, dividi uma parte do contracanto que está no barítono, na quarta linha, entre o tenor e alto 2 no terceiro compasso, realçado de azul. Podemos assim perceber claramente o motivo melódico acéfalo que foi uma característica encontrada durante as análises e que enfatiza as síncopes. A melodia principal da seção B foi dividida entre o sax tenor e sax

alto 1 como se fosse uma pergunta e resposta, como mostra a figura 21. O saxofone tenor que está na terceira linha, começa a melodia e a primeira linha, do alto 1, a continua a partir do terceiro compasso.

Na seção C também dividi a melodia principal, o tenor começa a melodia onde está realçado de azul na figura 22 e o alto 1 continua a melodia a partir do compasso 43 como mostra a figura 23.

37 Dm6/F E7/B Am/C Am Am/G D D/C

FIGURA 22: Seção C do arranjo de *Vou Vivendo* compassos 37 a 41.

42 G/B G B7/F# Dm6/F E7/G# Am/C

sax

mf

p

FIGURA 23: Seção C do arranjo de *Vou Vivendo* compassos 42 a 46.

No arranjo da música *Cheguei*, desmembrei o contracanto e dividi entre o sax alto 2 e o tenor, onde está realçado de azul, fazendo um tipo de pergunta e resposta, tal qual realizado anteriormente. Na análise dessa peça, Pixinguinha trabalha variação da melodia a partir da frase *a'*, então a ideia foi fazer algum tipo de variação com um motivo da melodia ou do contracanto.

The image shows the first three measures of the arrangement for 'Cheguei'. The music is in 2/4 time with a tempo of 60 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains the melody, starting with a rest in measure 1 and then playing eighth-note patterns in measures 2 and 3. The second staff (treble clef) provides harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The third staff (treble clef) continues the harmonic accompaniment with eighth-note patterns. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with quarter notes. Chord symbols D, A7, and D are placed above the first three measures. Dynamic markings include *mf* and *p*.

FIGURA 24: Seção A do arranjo *Cheguei* compasso 1 a 3.

Na figura 25 podemos ver a variação da melodia que Pixinguinha faz na frase *a'*, aqui eu a dividi entre os dois saxofones altos no intuito de dar oportunidade para que a linha do alto 2 possa ser tocada por um aluno iniciante participando de parte da melodia principal. As demais frases estão fazendo um acompanhamento harmônico, onde desponta o contracanto realizado no sax barítono para dar mais movimento à passagem assinalada.

The image shows measures 10 through 13 of the arrangement. The music is in 2/4 time. The key signature has two sharps. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains the melody, with notes highlighted in blue in measures 10, 11, and 12. The second staff (treble clef) provides harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The third staff (treble clef) continues the harmonic accompaniment with eighth-note patterns. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with eighth-note patterns. Chord symbols D, F#m/C#, Em/B, A7/C#, D, F#m/C#, Em/B, and A7/C# are placed above the first eight measures. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *pp*.

FIGURA 25: Seção A do arranjo *Cheguei* compasso 10 a 13.

No compasso 16 como mostra a figura 26 onde está realçado de azul, fiz um movimento inverso no alto dois, pois coloquei o mesmo motivo rítmico.

Figure 26 shows a musical score for the first measure of section A. It consists of four staves. The top two staves are highlighted with blue shading. Above the staves, the chords D, Bm, Em7, and A7 are indicated. The notation includes eighth and quarter notes across the staves.

FIGURA 26: Seção A da música *Cheguei* compasso 16.

Optei por fazer o arranjo da música *Cheguei* mais simples, depois do arranjo de *Vou Vivendo* pronto percebi que algumas partes da partitura poderia ser um desafio para instrumentistas iniciantes. Como mostra a figura 25, a melodia continua no alto 1, já o alto 2 e barítono fazem um acompanhamento mais simples, tendo no tenor um movimento com colcheias, entendido como uma linha de complexidade moderada.

Figure 27 shows a musical score for measures 19 to 22 of section B. It consists of four staves. Above the staves, the chords Bm, F#7/C#, Bm/D, D#°, Em, B7/F#, Em/G, and B7/F# are indicated. The notation includes eighth and quarter notes. Dynamics markings are present: *mf* on the first staff, *pp* on the second staff, *p* on the third staff, and *PP* on the fourth staff.

FIGURA 27: Seção B da música *Cheguei* compasso 19 a 22.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos observar neste relatório que foi possível realizar uma discussão em torno dos procedimentos dos arranjos e das características estilísticas e formais do choro e particularmente de estilo de Pixinguinha. Através das análises formais, fraseológicas, harmônicas e rítmicas, identifiquei características estilísticas de Pixinguinha onde pude desenvolver arranjos para quarteto de saxofones com a formação de dois saxofones altos, um saxofone tenor e um saxofone barítono. Esses arranjos foram pensados em um contexto didático pedagógico, onde também pode ocorrer desafios artísticos como a execução da frase responsável pelo contracanto de Pixinguinha devido a sua complexidade, por isso busquei fazer um arranjo mais inclusivo para que pudesse ser tocado por instrumentistas independente da sua experiência.

Esse trabalho trouxe um acréscimo a minha vivência enquanto musicista e futura egressa do curso de licenciatura em música, dando subsídio a minha atividade como professora e saxofonista, especialmente neste universo dos quartetos de saxofones. Pude me aprofundar mais em habilidades que não tive tanta oportunidade de trabalhar ao longo do curso devido ao tempo. Espero que este trabalho seja o ponto de partida para outros que virão e que possa auxiliar outros estudantes do curso de música. Ao final pretendo junto com colegas saxofonistas tocar esses arranjos que foram feitos no intuito de juntar instrumentistas com diferentes vivências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, C. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2005.

ALMADA, C. **Arranjo** – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

Choro Duetos, Vol.1 / Pixinguinha & Benedito Lacerda; coordenação de Mário Sève e David Ganc. – 1. Ed. – São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

Choro Duetos, Vol.2 / Pixinguinha & Benedito Lacerda; coordenação de Mário Sève e David Ganc. – 1. Ed. – São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

FORMIGA, S. C. B. C. **Processos de transcrição de quartetos de cordas de Villa-Lobos para a formação de quarteto de saxofones**. 2019. Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto. 2019.

Instituto Moreira Salles. Perfil Benedito Lacerda. Disponível em:

<<https://pixinguinha.com.br/perfil/benedito-lacerda/>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

Instituto Moreira Salles. Perfil Benedito Lacerda. Disponível em:

<<https://pixinguinha.com.br/discografia/cheguei/>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

Instituto Moreira Salles. Perfil Benedito Lacerda. Disponível em:

<<https://pixinguinha.com.br/discografia/vou-vivendo/>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras/ coordenação de Maria José Carrasqueira. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

PAES, A. **Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012.

PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese (Pós-graduação em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011

ANEXO A

Cheguei

Laureanne Reis

Pixinguinha e Benedito Lacerda

$\text{♩} = 60$ D A7 D

Saxofone Alto

Saxofone Alto

Saxofone Tenor

Saxofone Baritono

mf

mf

mf

P

5 A7 F#7 Bm E7 A7

A. Sax

A. Sax

Sax. Tn.

Bar. Sax

P

P

10 D F#m/C# Em/B A7/C# D F#m/C# Em/B A7/C#

A. Sax

A. Sax

Sax. Tn.

Bar. Sax

P

mf

mf

P

pp

P

2

14 *D7/C* *G/B* *Gm/Bb* *D* *Bm* *Em7* *A7* 1. *D* 2. *D*

A. Sax
A. Sax
Sax. Tn. *P*
Bar. Sax *P*

19 *Bm* *F#7/C#* *Bm/D* *D4** *Em* *B7/F#* *Em/G* *B7/F#*

A. Sax *mf*
A. Sax *pp*
Sax. Tn. *P*
Bar. Sax *pp*

23 *Em* *C#m7(b5)* *Bm/D* *C#7* *F#7*

A. Sax
A. Sax
Sax. Tn. *P*
Bar. Sax *P*

27 *Bm* *F#7/C#* *D4** *Em* *B7/F#* *Em/G* *B7/F#*

A. Sax
A. Sax
Sax. Tn. *P*
Bar. Sax *P*

Detailed description: This musical score is for a saxophone quartet and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 14-18) features a first alto saxophone part with a melodic line and a second alto saxophone part with a harmonic accompaniment. The tenor and baritone saxophones play a steady bass line. The piano part provides harmonic support with chords. The second system (measures 19-22) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 23-26) shows a change in the piano accompaniment. The fourth system (measures 27-31) concludes the passage. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *P* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). Chord symbols are placed above the staves to indicate the harmonic structure.

31 C/E Bm C#7 F#7 Bm

1.

35 2-Bm G Eb7 D D7

mf

p

p

40 G D7 G Bm F#7 Bm D7

45 G Dm7 G7 C/E Cm/Eb

4

50

G Em7 A7 D7

1. G 2. G

A. Sax

A. Sax

Sax. Tn.

Bar. Sax

mf

ANEXO B

Vou vivendo

Laureanne Reis

Pixinguinha

$\text{♩} = 60$

D D⁺ A7/E F#7 Bm F#7 G G⁺

Saxofone Alto *mf*

Alto Saxophone *p*

Tenor Saxophone *p*

Baritone Saxophone *p*

6 D/A E7 A7 Dm A7/C#

A. Sax *mf* *p*

11 C7 F Gm D Bm7 Em7 A7

A. Sax *mf*

2

16

1. D 2. D Bm F#7/A#

A. Sax

p

p

mf

p

20

A° Em/G Em C#m7(b5) Bm/F#

A. Sax

mf

mf

24

C#7 F#7/A# Bm F#7/A#

A. Sax

mf

p

mf

28 3

A. Sax

mf *mf* *P* *P* *P*

A° Em Em/G $C\sharp m7(b5)$ $Bm/F\sharp$

32

A. Sax

P *P* *mf* *P*

$C\sharp m7(b5)$ $F\sharp7$ Bm Bm $A7$ G $B7/F\sharp$

1. 2.

37

A. Sax

P *P* *P* *P* *P*

$Dm\flat9$ $E7/B$ Am/C Am Am/G D D/C

4

A. Sax

42 G/B G B7/F# Dm6/F E7/G# Am/C

mf

p

A. Sax

47 A7/C# G/D E7 Am7 D7 1. G 2. G