

JULIO MERLINO

**A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA  
UMA REVISÃO CONCEITUAL**

Dissertação submetida ao Curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Composição.

Orientação: Prof. Dr. MARCOS VINÍCIO CUNHA NOGUEIRA

Rio de Janeiro  
2008

MERLINO, Julio.

A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA: UMA REVISÃO  
CONCEITUAL – Rio de Janeiro: UFRJ / Escola de Música,  
2008.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinício Cunha Nogueira

Dissertação (mestrado) – UFRJ / Escola de  
Música / Composição, 2008.

Referências Bibliográficas: f. 102 – 104.

1. Música popular – Brasil
2. Harmonia
3. Cifragem Alfanumérica



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

**CIFRAGEM ALFANUMÉRICA : UMA REVISÃO CONCEITUAL**

elaborada por:

**JULIO CESAR VIEIRA MERLINO**

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,  
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo  
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como  
requisito parcial à obtenção do título de

## Mestre em Música

Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2008.

Banca Examinadora:

Prof Dr Marcos Nogueira (Presidente/Orientador)

Prof Dr Paulo Peloso (Avaliador Interno)

Prof Dr Luiz Otávio Braga (Avaliadora Externa)

*Ao Rei Jesus, o Reino, o domínio,  
a honra e a glória.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Senhor e Rei Jesus Cristo, pelo dom da vida e por sua graça infinita, através da qual tudo se fez possível.

A Paula Baiseredo, meu grande amor e eterna esposa.

A minha filha Marcella Merlino, por me ensinar a abnegação e a responsabilidade fundamentais a qualquer trabalho.

A todo o Corpo de Cristo em Piedade por toda a cobertura e ensinamentos.

A minha família, por ter sido sempre minha primeira escola e formação, pelas lições valiosas sem as quais a vida certamente teria sido muito mais dura e difícil.

Aos meus professores Biju (Moacir Marques), Idriss Boudrioua, Eduardo Neves, Fernando Trocado, José Rua e Eduardo Monteiro, pelos ensinamentos que, de tão sábios e profundos, me conduziram até aqui e continuam ecoando em mim a cada momento de minha carreira.

A todos os mestres que tive durante meu curso de graduação e mestrado na Escola de Música na UFRJ por sua contribuição inestimável para minha formação.

Aos meus colegas de graduação Pedro Pamplona, Vitor Medeiros, Yuri Villar, Diego Terra, Thiago Sias, Nilo Rafael, e os do mestrado, pela companhia, incentivo e inspiração que me mantiveram firme durante toda minha trajetória desde que os conheci.

A todos os colegas da UFRJ Jazz Ensemble, por toda música que compartilhamos há tanto tempo.

Ao Marco Túlio, pela amizade e preciosa orientação na operação do Finale.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Vinício Nogueira, por ser a pessoa maravilhosa e indubitavelmente competente que é, um dos principais motivos que me levaram a ingressar no mestrado e que me possibilitaram a concluí-lo.

Ao Prof. Dr. Paulo Peloso, pela inspiração que me despertaram e instigaram a iniciar e prosseguir com os estudos de composição.

Ao Prof. Eduardo Biato, por todo incentivo e ensinamentos nas aulas de contraponto.

A Regina Claudia, pela amizade e todo auxílio nas pesquisas e traduções do francês.

Ao Prof. Dr. Marcelo Fagerlande, pela atenção generosa e fundamental orientação nas pesquisas sobre o baixo contínuo.

Ao Gilson Peranzetta, Rildo Hora e Fernando Merlino, por sua indescritível prestabilidade e colaboração sempre que solicitados.

Ao Neil Teixeira, por seu empenho em colaborar com esta pesquisa em momentos tão difíceis.

Ao Breno Hirata, por seu companheirismo sempre presente digno de um verdadeiro irmão de sangue.

A Ana Amélia da *Grão Design* por sua amizade, arte e genialidade.

Aos meus alunos, por eu ter aprendido muito mais com eles do que eles comigo.

Ao meu amigo Joel Alves Jr., por ser um verdadeiro irmão, um presente de Deus.

Ao Geferson Horta, por seu apoio fundamental e imprescindível.

Ao Ranfolf Miguel, por sua disponibilidade e prestabilidade.

Ao Alfredo Galhães e todo pessoal do Centro Cultural Carioca por todo o suporte e empenho na realização do recital.

## RESUMO

Apesar de a cifragem alfanumérica ser utilizada por praticamente todos os músicos profissionais que trabalham com a música popular, existem divergências conceituais na sua formulação que a tornam uma escrita ambígua e confusa na maioria das vezes. Para tentar minimizar essa dificuldade, a pesquisa que se segue pretende compreender como se dá o processo de representação dos acordes por cifras e quais os motivos que levaram os músicos a adotarem esta prática, bem como algumas de suas conseqüências na prática destes músicos. A partir desta compreensão das origens da cifragem, são analisados alguns dos principais livros sobre as práticas harmônicas que utilizam a cifragem para sua representação, seus conceitos discutidos e comparados com a cifragem que é empregada na prática dos músicos profissionais para, finalmente, depois de aduzidas as questões advindas deste processo analítico da cifragem, se propor, através de uma revisão dos conceitos empregados, um conjunto de princípios para a cifragem de acordes que é demonstrado e analisado em composições próprias, escritas de acordo com este conjunto de princípios.

Palavras-chave: Música Popular – Brasil. Harmonia (Música). Cifragem Alfanumérica.

## ABSTRACT

Despite the chord symbols be used by almost all professional musicians that works with popular music, there are conceptual disagreements about its formulation. This fact is probably responsible for making it a ambiguous and confusing writing most of the time. In order to try to minimize this difficulty, this research intends to comprehend how works the process of representation of chords through figures or chord symbols, and which were the reasons that made the musicians to adopt this practise, as well of some of its practical consequences to these musicians. From this comprehension of the origins of the figured bass and the chord symbols, and the analysis of some of the main books written about the harmonic practices that uses the chord symbols on its representation, its concepts discussed and compared with the practiced chord symbols to, finally, after being presented the questions obtained through this analytical process, to propose, by a conceptual revision of the adopted concepts, a compound of principles to the chord symbols that is demonstrated and analyzed on compositions of my own, written according to this compound of principles.

Keywords: Popular Music – Brazil. Harmony (Music). Chord Symbols.

**SUMÁRIO**

LISTA DE FIGURAS.....	8
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – PANOMARAMA HISTÓRICO DA CIFRAGEM.....	15
1. Uma Cifragem Anterior.....	15
2. A Cifragem Alfanumérica.....	20
3. Questões, Hipóteses e Justificativas.....	30
4. O Baixo Cifrado e a Cifragem Alfanumérica.....	34
CAPÍTULO 2 – A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA NA LITERATURA BRASILEIRA	38
1. O Referencial de Cifragem no Brasil.....	38
2. Levantamento das Questões.....	39
CAPÍTULO 3 – ASPECTOS PRÁTICOS DA CIFRAGEM.....	56
1. A Escrita e a Leitura da Cifragem.....	56
2. A Divergência entre a Teoria e a Prática da Cifragem.....	74
CAPÍTULO 4 – A CIFRAGEM REVISADA.....	75
1. O Senso Comum.....	75
1.1 A notação alfabética.....	75
1.2 Representação de intervalos.....	76
2. Ambigüidades e Soluções.....	76
2.1 Representação numérica de intervalos.....	77
2.2 Acordes suspensos.....	81
2.3 Acordes diminutos.....	85
3. Considerações Finais.....	87
3.1 Os acordes maiores.....	87
3.2 Os acordes menores.....	90
3.3 Os acordes suspensos.....	91
CAPÍTULO 5 – COMPOSIÇÕES COMENTADAS.....	95
1. O Terceiro Dia (Lc. 24:1 a 8).....	95
2. Solicitude (Sl. 42).....	98
3. Pros Amigos (Sl 133:1).....	100
4. Conclusão.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
APÊNDICE.....	105

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Representação de intervalos no baixo cifrado.....	17
Figura 1.2 – Realização sugerida de cifras.....	18
Figura 1.3 – Realização sugerida de cifras no stride.....	23
Figura 1.4 – Baixo cifrado.....	35
Figura 1.5 – Cifras alfanuméricas (notação com barras).....	35
Figura 1.6 – Cifras alfanuméricas (notação em branco).....	36
Figura 1.7 – Cifras alfanuméricas (sem pauta).....	36
Figura 2.1 – Exemplo de acompanhamento de stride.....	41
Figura 2.2 – Cifragem de tríades maiores.....	41
Figura 2.3 – Cifragem de tríades menores.....	41
Figura 2.4 – Princípio da representação numérica de intervalos.....	42
Figura 2.5 – Representação numérica de intervalos (acordes menores).....	42
Figura 2.6 – Dominante substituto.....	43
Figura 2.7 – Exemplo de dominante substituto.....	44
Figura 2.8 – Enarmonia nos dominantes substituto.....	48
Figura 2.9 – Cifragem dos intervalos (Apostila do Marco Pereira).....	45
Figura 2.10 – Intervalos implícitos.....	47
Figura 2.11 – Exemplo de intervalo de segunda menor.....	50
Figura 2.12 – Acorde de décima primeira e acorde suspenso.....	51
Figura 2.13 – Análise do acorde de décima primeira.....	51
Figura 2.14 – Análise de um acorde suspenso.....	51
Figura 3.1 – Acorde diminuto (entrevista).....	58
Figura 3.2 – Acorde de décima primeira (entrevista).....	61
Figura 3.3 – Trecho de transcrição do Bill Evans ( <i>Dolphin Dance</i> ).....	63
Figura 3.4 – Acorde de lá menor com nona.....	64
Figura 3.5 – Acorde de ré com nona.....	64
Figura 3.6 – Acorde de si menor com nona.....	64
Figura 3.7 – Notas que compõe o acorde de dó maior (J. Viola).....	65
Figura 3.8 – Trecho de transcrição do Bill Evans ( <i>One for Helen</i> ).....	66
Figura 3.9 – Trecho de transcrição do Oscar Peterson ( <i>Tangerine</i> ).....	67
Figura 3.10 – Trecho de transcrição do Chick Corea ( <i>Spain</i> ).....	69

Figura 3.11 – Acorde suspenso de lá com quarta e sétima.....	70
Figura 3.12 – Acorde suspenso de si com quarta.....	70
Figura 3.13 – Trecho de transcrição do Herbie Hancock ( <i>All of You</i> ).....	72
Figura 3.14 – Acorde de fá suspenso diminuto (com sétima).....	72
Figura 3.15 – Acorde de ré com sétima e nona menor.....	72
Figura 4.1 – Notação alfabética e solmização.....	75
Figura 4.2 – Notação alfabética (cifragem).....	75
Figura 4.3 – Representação numérica de intervalos.....	76
Figura 4.4 – Notas de ponta.....	77
Figura 4.5 – Exemplo de melodia cifrada ( <i>Eu Sei Que Vou Te Amar</i> ).....	77
Figura 4.6 – Exemplo de realização de cifras ( <i>Eu Sei Que Vou Te Amar</i> ).....	78
Figura 4.7 – Representação de intervalos simples e compostos (intervalos implícitos).....	79
Figura 4.8 – Tríades com intervalos simples adicionados.....	79
Figura 4.9 – Acorde sem cifra.....	80
Figura 4.10 – Acorde sem cifra (ordem direta).....	80
Figura 4.11 – Acorde de dó maior com segunda e quarta adicionadas.....	81
Figura 4.12 – Acorde suspenso sem cifra.....	81
Figura 4.13 – Acorde suspenso sem cifra e acorde de dó com nona.....	82
Figura 4.14 – Acorde suspenso de dó.....	82
Figura 4.15 – Acorde de dó com terça omitida.....	83
Figura 4.16 – Exemplo de retardo.....	83
Figura 4.17 – Trecho de transcrição do Steve Vai ( <i>The Riddle</i> ).....	83
Figura 4.18 – Cifragem de acordes suspensos por Joe Satriani.....	84
Figura 4.19 – Trecho de transcrição do grupo <i>Van Halen</i> ( <i>Jump</i> ).....	84
Figura 4.20 – Trecho de transcrição da Oleta Adams ( <i>Get Here</i> ).....	85
Figura 4.21 – Tétrades diminutas.....	86
Figura 4.22 – Tríades diminutas.....	86
Figura 4.23 – Cifragem de tríades.....	87
Figura 4.24 – Exemplo de cifragem de tríade com mais de um intervalo adicionado.....	87
Figura 4.25 – Exemplo de cifragem alternativa.....	88
Figura 4.26 – Exemplo cifragem alternativa evitando sobrecarga visual.....	88
Figura 4.27 – Exemplo de simplificação da cifra por enarmonização.....	88
Figura 4.28 – Cifragem de tétrades maiores.....	89

Figura 4.29 – Cifragem de acordes maiores com intervalos compostos.....	90
Figura 4.30 – Cifragem de acordes maiores com intervalos alterados.....	90
Figura 4.31 – Cifragem de tríades menores.....	90
Figura 4.32 – Cifragem de acordes menores com quatro ou mais sons.....	91
Figura 4.33 – Cifragem de acordes meio-diminutos.....	91
Figura 4.34 – Cifragem de acordes suspensos.....	91
Figura 4.35 – Acorde suspenso de décima primeira.....	92
Figura 4.36 – Tabela de equivalência de cifras.....	93
Figura 5.1 – Trecho da música <i>O Terceiro Dia (Lc. 24:1 a 8)</i> .....	95
Figura 5.2 – Acorde extraído da música <i>O Terceiro Dia (Lc. 24:1 a 8)</i> .....	96
Figura 5.3 – Segunda linha do exemplo musical da figura 5.1.....	97
Figura 5.4 – Acorde de ré maior com baixo em fá escrito por extenso na pauta.....	97
Figura 5.5 – Análise funcional de progressão harmônica.....	97
Figura 5.6 – Cifragem de acordes de função de dominantes de si bemol menor.....	97
Figura 5.7 – Trecho da música <i>Solicitude (Sl. 42)</i> .....	98
Figura 5.8 – Exemplo extraído da figura 5.7.....	98
Figura 5.9 – Exemplo de fórmula cadencial e <i>dois-cinco</i> .....	99
Figura 5.10 – Acordes de função de dominante extraídos da figura 5.8.....	99
Figura 5.11 – Trecho da música <i>Pros Amigos (Sl. 133:1)</i> .....	100
Figura 5.12 – Notas do acorde de dó maior com sexta e nona.....	100
Figura 5.13 – Notas do acorde de dó maior com segunda e sexta.....	100

## INTRODUÇÃO

Logo em meus primeiros anos de estudo do saxofone me deparei com a necessidade de aprofundamento nos conhecimentos sobre harmonia. Essa necessidade surgiu como consequência de meus objetivos com meu instrumento – me tornar um instrumentista proficiente, dominando todas as técnicas necessárias para minha formação profissional, incluindo conseqüentemente, a improvisação.

No intuito de me familiarizar cada vez mais com a harmonia, comecei a estudar piano paralelamente ao saxofone. Enquanto estudava piano, percebi que havia uma relação intrínseca entre improvisação e composição. A descoberta dessa relação me conduziu às primeiras despreziosas experiências composicionais, que, mais tarde, ao ingressar no curso de Bacharelado em saxofone na Escola de Música da UFRJ em 2002, tomaram impulso logo nas primeiras aulas de harmonia.

Meu contato com o baixo cifrado nas aulas de harmonia na UFRJ despertou-me definitivamente para a composição, e chamou à atenção para as diferenças existentes entre a abordagem harmônica no meio profissional da música popular e no âmbito acadêmico. Após anos atuando como músico profissional com vários artistas da música popular, o estudo acadêmico me trouxe inúmeras reflexões sobre as práticas musicais às quais estava habituado até então, e me conscientizou para vários aspectos dessas práticas, dentre eles, a harmonia e, particularmente, a forma como é representada.

A grande semelhança entre a escrita de acordes do baixo cifrado e da música popular profissional, através da cifragem alfanumérica, me motivou a estudar esta última cada vez mais, fazendo desta, o objeto do presente estudo. A cifragem alfanumérica é uma forma de escrita de acordes que utiliza a notação alfabética para a representação de tríades maiores e, juntamente com o emprego de números (que representam intervalos) e outros símbolos, pretende representar uma grande variedade de estruturas de acordes. Atualmente, no mercado da música popular profissional do Brasil, a cifragem alfanumérica é empregada pelos músicos como a principal ferramenta de representação de acordes. Os motivos que levaram os músicos a optarem pela cifragem provavelmente estão ligados às suas características práticas, como a maior facilidade de escrita em relação à notação musical tradicional, e a liberdade para improvisação. Porém, mesmo sendo a cifragem uma unanimidade entre os músicos profissionais da música popular no Brasil,

não há, uniformidade no tocante aos conceitos teóricos utilizados na sua formulação. A agilidade de escrita e leitura, quase sempre de vital importância no mercado da música popular profissional, muitas vezes fica comprometida pela falta de consenso entre os próprios adeptos da cifração acerca dos conceitos empregados. Essa falta de consenso certamente reflete a escassez de pesquisas sobre o assunto, deixando a cifração à mercê de convenções de grupos de músicos, dando assim, cada vez mais, margem para divergências quanto aos conceitos teóricos empregados.

O objetivo deste estudo será o de analisar as questões oriundas das divergências conceituais encontradas nos principais títulos da bibliografia brasileira sobre o assunto, contrastando-as com a cifração praticada por profissionais atuantes atualmente no mercado brasileiro, e a prática de instrumentistas consagrados do jazz (pioneiros da cifração alfanumérica). Depois de aduzidas as questões advindas desse processo de análise, serão feitas as devidas propostas de critérios básicos para a cifração de acordes. Estes critérios serão demonstrados, ao final do trabalho, através de composições próprias, já executadas em recital realizado no dia 17/12/2007, escritas com base nestas propostas.

A música popular tem sido objeto de vários trabalhos acadêmicos, porém poucos enfocam a harmonia na música popular profissional, e menos ainda a cifração alfanumérica. Dentre os trabalhos analisados que têm como objeto de estudo a harmonia, podemos destacar a dissertação de mestrado de Bruno Maia de Azevedo Py, que busca “demonstrar o tratamento harmônico dado às canções populares no seu desenvolvimento através deste século XX” (Py, 2006:6); e a dissertação de mestrado de Pedro de Oliveira Py, que busca, através do método analítico de Heinrich Schenker, identificar influências de Debussy, Chopin e Schumann na obra de Tom Jobim. Em ambos os trabalhos a harmonia constitui um ponto de grande importância e interesse por parte dos autores, mas a cifração alfanumérica não representa o principal foco do estudo, ficando assim sem maiores aprofundamentos.

Alguns autores brasileiros empreenderam esforços no sentido de realizar estudos sobre harmonia e, secundariamente, sobre a cifração. Dentre eles estão Almir Chediak (1986), Tomás Improta (1986), Antonio Adolfo (1988), Ian Guest (2006) e Marco Pereira (2004). Os trabalhos destes autores constituem a principal fonte de informação sobre a cifração alfanumérica no Brasil, e, fora do âmbito acadêmico (exceto por Marco Pereira, que é professor de harmonia na Escola de Música da UFRJ), são as princi-

país referências de estudo sobre harmonia para os músicos brasileiros que trabalham com a música popular.

Existem, todavia, alguns pontos de grande divergência entre os autores citados, o que provavelmente também tem colaborado muito para a falta de consenso quanto à cifragem. Esses pontos divergentes serão abordados e discutidos no Capítulo 2, tendo em vista os conceitos consagrados da teoria musical. Para questões especificamente relativas à cifragem, serão tomados como referência livros como *Harmony & Theory – A comprehensive source for all musicians*, de Keith Wyatt e Carl Schroeder, onde são abordados assuntos como a formação dos acordes, tonalidade, funções harmônicas e a cifragem dos acordes sob a ótica da prática do jazz. A cifragem também é bem discutida por Mark Levine no livro *The Jazz Theory Book*, onde o autor apresenta os conceitos teóricos adotados, como a notação alfabética, a representação de intervalos por números arábicos e a utilização de outros símbolos juntamente com as letras e os números para cifragem de estruturas de acordes mais complexas. Para ilustrar conceitos utilizados na cifragem, análises de transcrições de músicas de Bill Evans, Oscar Peterson, Chick Corea e Herbie Hancock serão utilizadas.

No primeiro capítulo deste trabalho, focaremos as origens da cifragem no baixo contínuo barroco. Veremos também como se deu o advento da cifragem na música popular norte-americana, no início do século XX, e quais as semelhanças entre os dois processos. A partir disso, estudaremos a difusão da cifragem alfanumérica na música brasileira. No segundo capítulo serão analisados comparativamente os livros sobre harmonia dos autores brasileiros, em busca de conceitos e procedimentos que geram ambigüidades, contradições e dificuldades quanto à interpretação da cifragem. Será feita uma abordagem comparativa entre eles.

O terceiro capítulo abordará as questões pertinentes à prática da cifragem, como os profissionais da música popular utilizam as cifras. Através de entrevistas com Rildo Hora, Gilson Peranzetta e Fernando Merlino, teremos uma idéia de como as cifras estão sendo escritas e lidas nos dias de hoje pelos músicos brasileiros. Serão feitas ainda análises de transcrições de pianistas do jazz no intuito de se compreender como estes músicos as interpretam. Com isso, poderemos criar um panorama atual da cifragem – o que os livros apresentam e o que de fato acontece na prática dos músicos profissionais.

As principais questões apresentadas no presente estudo, serão resumidas no quarto capítulo e, em seguida, será feita uma revisão nos conceitos adotados na cifragem. Serão

apresentados alguns exemplos práticos, através de transcrições de músicos atuantes no mercado profissional, que ilustrem aplicações desta revisão conceitual. Ainda neste capítulo, apresentaremos um conjunto de propostas de critérios básicos para a cifragem de acordes para, no quinto e último capítulo, analisarmos composições próprias onde estas propostas foram aplicadas na prática.

## Capítulo 1

### PANORAMA HISTÓRICO DA CIFRAGEM

#### 1. UMA CIFRAGEM ANTERIOR

Em meados do século XVI surgiu uma técnica de notação de acordes que ficou conhecida como *baixo cifrado*. Essa técnica consistia na utilização de símbolos dispostos acima ou abaixo de uma linha de baixos escrita em uma partitura, especificando os acordes que deveriam ser formados sobre esse baixo. O baixo cifrado surgiu a partir de uma prática conhecida como “baixo contínuo” (*basso continuo*) que “teve início muito antes dos primeiros baixos cifrados aparecerem impressos em 1600” (Williams, 2001:345), e a princípio, segundo o cravista e musicólogo Marcelo Fagerlande, possuía pouca ou nenhuma cifragem:

Em primeiro lugar, funcionava como “partitura completa abreviada” na parte do órgão na música sacra concertante, onde o organista tocava a nota mais grave junto com o acorde deduzido. Os primeiros exemplos continham pouca ou nenhuma cifra. (...) era menos problemática a utilização das linhas do Basso contínuo do que uma transcrição das notas escritas por extenso (intavolatura) ou uma partitura completa de uma composição a várias vozes (partitura). (Fagerlande, 2001:9)

Essa técnica consistia em uma linha melódica de um baixo que perdurava por toda a peça musical, e sobre a qual o executante improvisava um acompanhamento harmônico. Segundo Peter Williams, em seu artigo sobre o baixo contínuo para o *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, existem duas explicações básicas para o surgimento do baixo contínuo.

As origens e história antiga do baixo contínuo podem ser convenientemente divididas em duas categorias separadas embora relacionadas, dependendo se a música executada com essa técnica era sacra ou secular. Como partitura para órgão na música de concerto da igreja, o baixo contínuo tomou a forma de uma “partitura completa abreviada”; o organista tocava a nota mais grave em qualquer trecho, junto com sua harmonia. Essa prática começou muito antes dos primeiros baixos cifrados aparecerem impressos em 1600. As primeiras partituras de baixo sem cifra para órgão a surgirem impressas foram aparentemente as do *Introitus et Allulua per omnes festivitates* (Veneza, 1575) de Placido Falonio, mas existem outras em fontes manuscritas

do final do século XVI que freqüentemente continham algum tipo de partitura de órgão fosse ela um baixo (Crole, *Motetti*, 1594), partitura abreviada (Victoria, *Missae*, 1600. Três-ou-quatro acordes), uma partitura completa (Valente, *Versi*, 1580) ou a intavolatura completa, (...). (Williams, 2001:345).

Como vimos, de acordo com a citação acima, a origem do baixo contínuo pode ser explicada de duas maneiras diferentes, dependendo da situação onde essa técnica era empregada. Na música sacra o baixo era utilizado, como já descrito por Williams, como uma partitura completa abreviada, e que o organista deveria ler a linha melódica mais grave improvisando o acompanhamento harmônico. Quanto à origem do baixo contínuo na música secular, Fagerlande descreve o seguinte:

A outra possível explicação para o surgimento do baixo contínuo é a sua característica de suporte harmônico ideal para o acompanhamento de canções seculares e do livre recitativo. (...) A linha cifrada do baixo permitia que mais de um instrumento tocasse os acordes simultaneamente, de acordo com a sua natureza, seguindo o rubato dos cantores. Um acompanhamento escrito com todas as notas não seria apropriado para vários instrumentos tocarem ao mesmo tempo e só contribuiria para uma rigidez pouco apropriada à liberdade desejada para a linha melódica do canto, um dos propósitos da monodia operística e do recitativo. (Fagerlande, 2001: 9).

Vemos então que anos antes da aparição dos primeiros baixos cifrados, o baixo contínuo já vinha sendo utilizado na música sacra como uma espécie de “partitura abreviada” a partir da qual o organista tocava a linha melódica mais grave improvisando acordes sobre a mesma. E, na música secular, o baixo contínuo funcionava muito bem como acompanhamento harmônico para canções e do livre recitativo.

Williams afirma que “a prática do baixo contínuo está original e intimamente ligada ao crescimento do recitativo (e conseqüentemente da ópera e do oratório) e de certos tipos de música solo, tanto vocal (monodias) quanto instrumental (primeiras sonatas para violino, etc.)” (ibid.:345). O uso das cifras no baixo contínuo para especificação de harmonias teria acontecido gradativamente:

Alguns compositores publicaram uma linha de baixo única, outros duas linhas (uma para cada coro - Crole, *Motetti*, 1594). Frequentemente eles adicionaram sustenidos e bemóis sobre o baixo (Banchieri, *Concerti Ecclesiastici*, 1595); não tão freqüentemente mas progressivamente por volta de 1610, foram também inseridas cifras. (Ibid.:346).

O que Williams chama aqui de “cifras” são números que indicam intervalos que deverão ser formados a partir das notas do baixo:

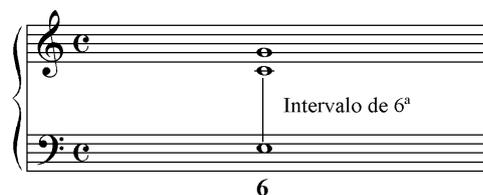


Fig. 1.1

Podemos reparar na citação anterior que ele deixa clara essa diferença entre as cifras e os sinais de alteração empregados: “Freqüentemente eles adicionaram sustenidos e bemóis sobre o baixo” e então afirma que “por volta de 1610, foram também inseridas as cifras” (Ibid.:346). Isso demonstra que, num primeiro momento, havia o baixo contínuo, e com o passar do tempo números foram sendo adicionados às partituras com o objetivo de precisar que acordes deveriam ser formados sobre o *continuo*.

A utilização de números para representar intervalos não era algo completamente novo ou inédito. Durante o século XVI essa prática já havia sido explorada em tratados de contraponto.

Em alguns tratados de contraponto do século XVI intervalos eram designados com números; deste modo era um pequeno passo para a utilização desses números para indicar acordes sobre um baixo. A maioria das cifras que aparecem sobre os primeiros baixos eram sustenidos e bemóis; dígitos foram adicionados aos poucos, na maioria eram 6 e 4 para esclarecer passagens particularmente ambíguas. (Ibid.:349).

É importante ressaltar a diferença aqui entre o baixo cifrado e o baixo contínuo. O baixo cifrado é aquele no qual podemos constatar a presença de cifras indicando os acordes que deverão ser formados. O baixo contínuo é uma linha instrumental de um baixo sobre a qual o executante improvisa um acompanhamento harmônico, cifrado ou não. O primeiro se trata de uma técnica notacional, enquanto que o segundo diz respeito a uma prática de improvisação de acordes sobre uma linha de baixo. Assim afirma Arnold F. T., autor do livro *Arnold FT collection of thorough bass practise*, em seu artigo para a edição de 1945 do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*:

(...) por mais que os termos pareçam, por razões mais práticas, intercambiáveis, eles não são, verdadeiramente, idênticos no sentido. Se alguém cifrar o baixo de uma composição para várias vozes ou instrumentos, onde ocorram pausas no baixo, teremos, de fato, um baixo cifrado, mas não, no sentido exato do termo, um baixo contínuo. Se, por um outro lado, onde quer que ocorram pausas no baixo, nós incorporarmos qualquer que seja no momento a voz mais grave soando, tenor, contralto, ou até (como poderia facilmente acontecer em uma

entrada de fuga) baixo, teremos, seja cifrado ou não cifrado, um verdadeiro contínuo ou baixo-contínuo. (Arnold, 1945:325).

Como podemos observar, o baixo contínuo foi uma resposta prática as necessidades do cotidiano musical da época. Williams afirma que o contínuo, além de auxiliar na manutenção da afinação de coros em igrejas menores, também servia para que o organista lidasse com peças que continham instrumentações maiores do que as disponíveis em sua igreja, substituindo instrumentos originalmente especificados pelo compositor onde houvesse a falta destes, um ou mais dos cantores, ou até mesmo o coro inteiro, demonstrando aspectos práticos do contínuo para os músicos da época.

Com o passar do tempo e a disseminação do *continuo*, as cifras foram sendo adicionadas como uma forma de aumentar o grau de determinação das harmonias que deveriam ser realizadas sobre os baixos. Como já citado anteriormente, as cifras foram adicionadas às partituras para esclarecer passagens ambíguas, deixando claro para o executante a harmonia que o compositor queria que fosse realizada.

O baixo cifrado trouxe assim uma grande facilidade para os compositores, que, se fizessem uso dessa técnica, não teriam que escrever toda a obra, nota por nota, mas apenas uma linha melódica para o baixo e as cifras, especificando a harmonia. Além de reduzir as partituras, a técnica proporcionava liberdade para improvisação dos músicos.

Viadana justificou sua partitura de baixo alegando ser esta muito mais fácil de escrever do que a intavolatura completa; Agazzari (e consequentemente Praetorius) adicionou duas outras razões: que isso era mais condizente com o novo estilo do recitativo (ou possivelmente sua notação), e que os organistas seriam poupados de uma enorme coleção de transcrições. (Williams, 2001:346).

Com o baixo cifrado, o que o acompanhador lia em sua partitura era uma melodia (baixo) com indicações numerais logo abaixo (ou acima) de cada nota, determinando que tipo de acorde deveria ser formado. Vejamos o exemplo a seguir:

The figure consists of two musical staves. The left staff is a grand staff with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The lower line contains two notes, and below it are the numbers '6' and '4' under the first note, and '5' under the second note. Below the staff is the word '(escrita)'. The right staff is also a grand staff with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The lower line contains two notes, and above it are the numbers '6' and '4' under the first note, and '5' under the second note. Below the staff is the word '(execução sugerida)'. The upper line of the right staff contains a melody line with two notes.

Fig. 1.2

Essas indicações numerais continham informações somente quanto aos intervalos formados entre o baixo e as notas que comporiam os acordes, mas não especificavam o ritmo em que as notas deveriam ser tocadas, nem como deveria ser o encadeamento dos acordes, ou seja, a condução de vozes.

Fagerlande se refere a uma “liberdade instrumental” proporcionada pelo baixo contínuo:

Ficam claras as duas funções principais, que explicam o surgimento do baixo contínuo: partitura completa abreviada e acompanhamento com possibilidades de liberdades instrumentais. (Fagerlande, 2001:9).

Essa liberdade implica que, além de haver possibilidade da utilização de vários instrumentos na execução do baixo cifrado, o instrumentista que os executava era responsável por todas as decisões quanto aos ritmos e às formas de encadear os acordes, ou seja, ele improvisava de fato e, para isto, deveria estar muito bem familiarizado com os estereótipos dos estilos musicais da época, dispensando a escrita integral das partes de acompanhamento nas partituras. Esse músico (acompanhador) possuía liberdade para escolher como executaria o baixo cifrado de acordo com a sua vontade, e seu conhecimento das práticas musicais comuns entre os músicos que utilizavam esta técnica.

Sendo já sedimentada entre um determinado grupo de músicos uma prática musical específica, esta prática se torna óbvia entre estes músicos. Desta forma, uma escrita musical “precisa” (que especifique com riqueza de detalhes tudo que o instrumentista deve fazer durante a música) torna-se desnecessária e aprisionadora. Desnecessária por descrever aquilo que o músico já saberia fazer mesmo não estando escrito, e aprisionadora porque dificilmente seria a de preferência desse músico, se estivesse improvisando a sua parte do seu próprio jeito, de acordo com seus conhecimentos dos estereótipos do estilo ou do gênero e com o seu talento.

Sendo assim, provavelmente, o baixo cifrado foi uma forma encontrada pelos músicos de manter a liberdade de execução dos instrumentistas e, ao mesmo tempo, agilizar a escrita para os compositores. A escrita de um baixo – linha melódica simples, com indicações feitas através de números abaixo da partitura – certamente é muito mais simples do que a de todo o acompanhamento de uma obra, e cumpre perfeitamente a sua função de suporte harmônico como o faria um acompanhamento todo escrito “nota por nota”.

Podemos concluir que o baixo cifrado, que surgiu intrinsecamente ligado ao baixo contínuo, como já descrito anteriormente, constituiu uma consequência do cotidiano musical da época, seja na igreja (como facilitador abreviando partituras, substituindo cantores ou adaptando obras musicais para formações menores) ou na música secular (permitindo uma grande liberdade instrumental e de execução para o recitativo e a ópera). As cifras surgem na prática do *continuo* para especificar com maior precisão as harmonias que os compositores queriam que fossem realizadas, e que, mesmo antes do uso sistemático da cifragem, já vinham sendo praticadas (com um grau maior de indeterminação). A necessidade ou a busca por uma determinação maior sobre o que seria realizado sobre o *continuo* fez com que a cifra fosse gradativamente sendo adicionada às partituras. Enfim, o uso da cifra constituiu, com o advento do período barroco, uma otimização na escrita da harmonia emergente àquela época, por tornar desnecessária a notação dos acompanhamentos harmônicos “por extenso”, nota por nota, além de proporcionar liberdade na execução das obras musicais.

## 2. A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA

Atualmente, quando se pensa em notação de acordes (com caráter de acompanhamento harmônico) no universo da música popular profissional, a cifragem alfanumérica se apresenta como principal ferramenta notacional. É até mesmo difícil se encontrar algum exemplo de notação de acordes que não utilize a cifragem alfanumérica. Apesar de sua larga utilização, devido à ausência de estudos sobre o assunto pouco se sabe sobre suas origens e sobre quando e como começou a ser empregada na música popular brasileira.

É sabido que a notação alfabética (talvez o ponto mais importante da cifragem) teve início na Grécia, e de lá se propagou por vários países da Europa, entre eles a Inglaterra, onde até os dias de hoje as notas musicais são designadas somente pelos nomes das letras da notação alfabética, não havendo o uso da solmização que conhecemos em línguas latinas como o português (*dó, ré, mi, fá, sol, lá e si*). Com a colonização inglesa predominante, essa cultura musical se estabeleceu nos EUA, que, assim como a Inglaterra e outros países, até hoje mantém essa utilização da notação alfabética. Por volta da

década de 1920, nos Estados Unidos, consolidou-se a cifragem alfanumérica, conjugando a notação alfabética herdada da Inglaterra com números representativos de intervalos musicais, e letras para designação de outros elementos componentes da estrutura dos acordes.

Os africanos levados para a América do Norte possuíam suas tradições musicais, dentre elas as *work-songs* (músicas para ritmar o trabalho), *spirituals* (canções para o coração e o espírito) e o *blues*. Essas tradições negras sofreram um processo de aculturação que teve sua maior influência européia na instrumentação. Instrumentos característicos das orquestras sinfônicas européias passaram a ser utilizados pelos africanos em suas próprias músicas, que aplicavam a estes o seu jeito característico de execução, gerando assim um processo que culminaria, por volta dos anos 20, no surgimento das primeiras vertentes do jazz.

No artigo intitulado *Jungle Jazz*, de Riccardo Del Fra (músico e antropólogo), François Théberge (saxofonista e compositor), e Béatrice Seugnet-Jacobs (dançarina, artista plástica, historiadora e egiptóloga), apresentado em 2006, na Cité de La Musique, em Paris, encontra-se uma citação de um artigo do *New York By Gas Light and other Urban Sketches*, de 1850, de George G. Foster sobre um salão de danças chamado *Five Points*. Nesse salão, situado num bairro negro no sul de Manhattan, havia músicos tocando trompete, violino e tambores. Outro artigo, agora de 1870, se refere a um lugar chamado *Maison de Danse*, em Cincinnati, onde estavam presentes instrumentos de sopro, violinos, violoncelos e o banjo. Com o passar dos anos, essa “nova” música, que misturava tradições culturais africanas com as influências européias, foi cada vez mais adquirindo sua forma estruturada e organizada, acompanhada também de um aprimoramento instrumental, até desaguar no que conhecemos como *jazz*.

Entre 1860 e 1880 o piano aparece nesse cenário como um marco transformador, atraindo muitos músicos devido às suas vantagens acústicas em relação à guitarra, e suas possibilidades rítmico-harmônicas. Com a proliferação do *ragtime* (estilo musical em que tem no piano seu principal instrumento), o piano transforma o mercado de trabalho dos músicos. Muitos contratantes passam a preferir um piano ao invés de grupos maiores que vinham dominando o mercado até então. O *ragtime* chega trazendo também algumas mudanças; a principal delas foi o uso de partituras, destacando os músicos que sabiam ler dos que não sabiam. E com o advento da partitura nessa música pré-jazzística, surge a figura do *band-leader*, que era geralmente o pianista, que tinha uma

formação musical, era leitor de música. Com isso, a “música negra” assume, pela primeira vez na história, ares de música “cultura” (Del Fra, Théberge e Seugnet-Jacobs, 2006:11).

Com o sucesso da nova música na comunidade afro-americana, os músicos passam a ser extremamente solicitados em vários lugares, inclusive em outras cidades. Em meio a muitas viagens, esses músicos que tocavam o *ragtime* entram em contato com outros músicos de outras localidades proporcionando ainda mais aculturações. O *ragtime* sofre mudanças principalmente no andamento, que fica bem mais rápido para tornar a música mais dançante atendendo a demanda dos bailes da época. Não levaria muito tempo e outro gênero musical estaria nascendo: o *stride*.

No *stride*, assim como no *ragtime*, o pianista executava com a mão direita a melodia da música – que vez por outra era feita com acordes – e, com a mão esquerda, alternava baixos acrescidos de um intervalo de décima no primeiro e no terceiro tempo, e acordes no segundo e quarto tempo, que eram mais acentuados em relação ao primeiro e o terceiro tempo. Essa acentuação dos tempos fracos (segundo e quarto) muito provavelmente foi uma consequência prática da aceleração do andamento no *stride* em relação ao *ragtime*. O movimento alternado da mão esquerda entre baixos e acordes pode ter gerado essas acentuações naturalmente. Essas acentuações provavelmente deram origem ao *swing*<sup>1</sup> (*swing* aqui diz respeito à execução dos músicos alterando o valor usual das figuras musicais; não se deve confundir com o estilo musical denominado *Swing*, que só aparece alguns anos mais tarde).

É por volta da década de 1920, quando os músicos do bairro chamado Harlem, em Nova York, fazem a passagem do *ragtime* para o *stride*, que os músicos começam a utilizar a cifra *alfanumérica*:

Nos anos vinte, os pianistas da escola negra de Harlem, fazem a virada do Ragtime para o Stride, principalmente se desligando definitivamente da partitura tradicional: esta, então se reduz á uma espécie de resumo da partitura onde aparecem apenas a melodia da música e a harmonia, cada um tinha que improvisar sobre esse resumo, dando origem ao que chamaremos comumente de *progressão harmônica*, privilegiando a improvisação e a criação, e, também acelerando o tempo. (Del Fra, Théberge e Seugnet-Jacobs, 2006:13)

<sup>1</sup> Forma de execução rítmica característica da música popular norte-americana. Basicamente significa que as melodias terão como característica rítmica a divisão do tempo em duas partes, sendo a primeira maior e menos acentuada do que a segunda, onde estiver escrito , é executado .

Devido à crescente e contínua demanda por um número expressivo de músicas a serem tocadas nos salões de dança em uma só noite, a notação tradicional por meio de figuras musicais no pentagrama, incluindo densos acordes, torna-se inviável, e assim essas partituras são definitivamente abandonadas. Tornava-se inconvenientemente lento o processo da escrita musical grafando-se cada acorde, nota por nota, com seus ritmos específicos. Era necessário encontrar uma forma mais rápida e igualmente eficiente de se grafarem os acordes na partitura; é nesse momento, portanto, que surge a cifragem alfanumérica como técnica substituta da notação tradicional.

O *stride* possuía um padrão de acompanhamento muito bem definido, com baixos nos primeiros e terceiros tempos, e acordes (estes já sem o baixo que havia sido executado no tempo anterior) nos segundos e quartos tempos (isso realizado pelo pianista somente com a mão esquerda, a mão direita executava as melodias). Como já vimos, os músicos norte-americanos obviamente tinham como “fonte” principal de informação musical os ingleses que sempre utilizaram as letras do alfabeto para se referir às notas musicais. Daí, tornou-se muito mais prática a indicação de uma letra para a representação do baixo a ser executado e ao seu lado um complemento determinando que tipo de acorde seria executado por sobre aquele baixo, como no exemplo a seguir:

The figure consists of two parts. On the left, labeled '(Escrita)', is a piano score for two staves. The right hand (treble clef) has two measures with whole rests. The left hand (bass clef) has two measures of rhythmic slashes. The first measure contains the chord notation 'C7' and the second contains 'F7'. On the right, labeled '(Execução)', is a piano score for two staves. The right hand (treble clef) has four measures, each containing a chord: C7, F7, C7, and F7. The left hand (bass clef) has four measures, each containing a single note: C, F, C, and F, corresponding to the bass notes of the chords above.

Fig. 1.3

Desse modo, não era mais necessário se escreverem todas as notas do acorde de dó com a sétima menor; a letra **C** já representava o baixo a ser tocado (da mesma forma que representa uma nota – *dó*) e o modo do acorde. Neste caso por não haver nenhuma indicação quanto ao modo, subentendia-se que a letra **C** já representava um acorde de dó maior (se o acorde fosse menor, a letra **m**, imprescindivelmente minúscula, estaria disposta ao lado da letra **C**); e o número **7** especificava que à tríade de dó maior deveria ser acrescida uma sétima menor. A disposição das notas do acorde ficava a cargo do pianista para ser realizada como fosse desejado no momento, e a execução rítmica era definida pelos estereótipos de acompanhamento do estilo *stride*.

Quando um músico se deparava com uma cifra como a acima exemplificada, estava imediatamente claro para ele que a letra se referia ao baixo (que tradicionalmente viria acompanhado de sua décima), e o complemento a que tipo de acorde deveria ser feito, no caso acima, um acorde maior com a sétima menor. O fato de haver um estilo musical como o *stride*, onde o acompanhamento (entre outros elementos) era extremamente estereotipado, serviu como uma espécie de “modelo” para a formulação da cifra. A margem de variação da parte realizada pela mão esquerda do pianista era tão pequena, quase nula, que se fazia obsoleto o uso de notação em pentagrama determinando alturas e ritmos, elementos estes, que naquele estilo já estavam pré-determinados pelo estereótipo. O próprio estilo funcionou como uma “diretriz” para se formular a cifra em alfanumérica. E com a utilização dessa técnica de escrita a margem para improvisação e criação do instrumentista ficava limitada apenas pelo âmbito estilístico do *stride*.

A chegada e difusão da cifra em no Brasil, a exemplo das origens da mesma nos Estados Unidos, também constituem uma grande lacuna de conhecimento. Dentre os principais livros publicados sobre o assunto (harmonia para música popular), não há nenhuma informação relevante quanto à chegada dessa escrita de acordes e muito menos de como ocorreu sua difusão entre os músicos brasileiros. Certo é, porém, que ambas aconteceram, visto que nos dias de hoje, como há muitos anos, a cifra predomina soberana na música popular brasileira profissional como ferramenta de escrita de acordes (para os acompanhamentos harmônicos e roteiros de improvisação melódica).

Para chegarmos a entender como se deu esse processo da cifra em no Brasil, o primeiro passo a ser dado será o de verificar a partir de que ano ou década e em que condições se deu sua difusão entre os músicos.

Pesquisando partituras comercializadas no Rio de Janeiro até 1940 (acervo do Museu da Imagem e do Som), não foi possível encontrar a cifra em nenhuma das peças examinadas. Essas partituras foram todas escritas originalmente para piano, ou arranjadas para piano, o que sugere claramente que esse material era produzido almejando um público doméstico, pessoas que compravam as músicas que gostavam para tocarem em seus pianos em suas próprias casas.

Paralelamente ao surgimento do jazz nos Estados Unidos, aqui no Brasil, deu-se também o surgimento do *choro*. No final do século XIX, por volta de 1870, o choro aparece no Rio de Janeiro como a designação de um grupo instrumental. Mais tarde, passa a ser entendido como um modo brasileiro de se tocar qualquer estilo de música (na época, as danças européias: valsa, mazurcas, polcas, etc.), e, por fim, designa, de fato, um gênero musical. Gênero este que, segundo Ary Vasconcelos, em seu livro *Carinhoso Etc. – História e Inventário do Choro*, constitui a preferência do público carioca em geral na época:

Entre 1870 e 1919, pode-se dizer que o choro vive, no Rio de Janeiro, a sua Idade de Ouro. As jazz-bands ainda não haviam irrompido em nosso cenário musical com seus saxofones e suas baterias americanas. (Vasconcelos, 1984:21).

A partir de 1920, o choro deixa de ser o grande sucesso e perde sua posição para o *foxtrote*. Para acompanhar essa mudança, começam a surgir inúmeras *jazz-bands* no Rio de Janeiro. Até mesmo o grupo *Os 8 Batutas*, de Pixinguinha, optou por se adaptar a nova corrente: o grupo passou a se chamar *Os Batutas*, porque não eram mais oito, porém dez ou mais músicos (visto que os regionais de choro não tinham como comportar o novo repertório), e passam a incluir os foxtrotes e os *shimmies*. O choro então, passa de música de sucesso para preferência de poucos, como Ary Vasconcelos, mais uma vez, afirma:

o choro, entre 1919 e 1929, só tem vez em festejos populares como a Festa da Penha e reuniões privadas nas casas e nos quintais de seus cultores, geralmente nos subúrbios cariocas. (Ibid., 1984:27).

O que teria acontecido, no entanto, para que o choro, que outrora era conhecido como a predileção musical de todos, perdesse todo o seu prestígio e fosse reduzido a essa reclusão apontada no livro de Ary Vasconcelos? Aconteceu que, nesse mesmo período (década de 1920), chegaram ao Brasil os gêneros populares americanos, com seus instrumentos mais característicos como o saxofone e a bateria, que atualmente, a exemplo da cifragem, estão vitalmente presentes em praticamente todos os estilos de música popular em todo o ocidente. Hoje em dia é quase impossível se pensar num conjunto de música popular que não tenha pelo menos uma bateria (se não tiver também o saxofone) e não utilize na notação de suas harmonias a cifragem alfanumérica. Não constituiria, dessa forma, nenhum absurdo supor que, juntamente com a música e os instrumentos

americanos, a cifração tenha aqui desembarcado nesse mesmo período da década de 1920.

Se tomarmos como base a realidade atual da música popular brasileira profissional, a imensa absorção que os instrumentos e instrumentações americanas obtiveram por aqui é inquestionável. Atualmente, no Brasil, todos os grupos de música popular (exceto grupos regionais como os de choro, ou trios de baião entre outros) têm como base a bateria (instrumento norte-americano) e o baixo. Nos grupos de Rock, podem aparecer junto com a bateria e o baixo, uma ou duas guitarras, ou talvez também teclados (exatamente como acontece com os grupos de rock norte-americanos e também os ingleses). Nos grupos de samba e/ou pagode, além da bateria e do baixo, sempre aparecem o violão e o cavaquinho, percussão geral de samba (surdo, tantam, pandeiro, tamborim, ganzá, reco-reco, repique de mão, etc.), e também pode aparecer, principalmente nos grupos de pagode, o teclado e o saxofone. Piano, contrabaixo (podendo ser o baixo elétrico também) e bateria constituem o trio básico na formação de grupos de jazz, que podem também, nos estilos mais modernos, formar trios substituindo o piano pela guitarra ou pelo saxofone. Na música pop em geral, o padrão se mantém: bateria, baixo, teclado, guitarra, saxofone, etc.

Seguindo os padrões da instrumentação, a notação musical também é altamente padronizada em todos esses gêneros de música popular. A cifração alfanumérica é a ferramenta padrão para representação de acordes em todos esses gêneros. É perfeitamente possível que a cifração tenha sido largamente adotada na música popular, também devido à grande facilidade que a mesma proporciona até mesmo para músicos amadores. Com a cifração, torna-se possível que, mesmo uma pessoa que desconhece completamente todas as regras e conceitos da harmonia, seja capaz de realizar variados tipos de acordes em várias músicas diferentes apenas decorando as posições dos dedos no braço de um violão, por exemplo. Se uma pessoa memorizar em que casas no braço do violão e em que cordas deve pressionar os dedos para formar um acorde  $A^b m7$ , poderá tocar esse acorde sem necessariamente saber que notas o formam, basta associar a cifra a uma posição no violão.

Quanto a isso, observa-se a existência, no Brasil, de um mercado volumoso de revistas que contêm inúmeras músicas cifradas, tanto para violão, quanto para cavaquinho, banjo, e até mesmo para teclado, voltado especificamente para pessoas que, apesar de gostarem muito de música e terem o desejo de executá-las em algum instrumento,

não têm interesse em ter formação musical. Com essas revistas (Curso Violão & Guitarra Globo, Revista Cavaco, Samba e Pagode, Teclado, etc.) qualquer diletante pode simplesmente decorar a seqüência de posições dos acordes, e assim se tornar capaz de tocar as músicas de seu gosto.

Como já salientamos, é muito provável que a cifragem tenha chegado ao Brasil junto com os gêneros e instrumentos norte-americanos, na década de 1920. A cifragem teria sido aqui difundida na época em que, devido ao grande sucesso de audiência, por volta da década de 1930, as rádios começaram a formar seus conjuntos musicais próprios, que mais tarde viriam a se tornar orquestras, e com isso, teriam também compositores contratados que deveriam escrever uma quantidade enorme de músicas para as suas programações diárias. Em sua dissertação de mestrado *A Harmonia na Música Popular Brasileira - reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX*, Bruno Maia de Azevedo Py afirma que a utilização da cifragem alfanumérica para notação dos acordes teria sido então introduzida por Radamés Gnattali (Py, 2006:30), que veio a se tornar o mais importante e produtivo arranjador da rádio brasileira, em suas primeiras décadas. Gnattali trabalhou em várias rádios, entre elas a Rádio Clube do Brasil, a Rádio Mayrink Veiga, a Gazeta, a Cajuti e a Transmissora, na qual iniciou sua carreira como arranjador. Contudo, de 1936 a 1968, trabalhou na recém fundada PR-8, a Sociedade Rádio Nacional, onde, em 1943, seria criada a primeira orquestra brasileira de rádio, a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali, formada especialmente para o programa *Um milhão de melodias*.

A escolha da cifragem teria sido feita devido à inviabilidade, para os copistas, de escrever a imensa quantidade de músicas necessárias diariamente para a programação da rádio (semelhantemente ao que aconteceu nos Estados Unidos quando a cifragem aparece como solução à questão da enorme demanda de músicas em pouco tempo para os bailes de dança), utilizando, para os acompanhamentos harmônicos (piano, violão, baixo, cavaquinho, etc.), a notação tradicional “nota-por-nota”. Tendo em vista que nessa época os estilos musicais aqui praticados já se encontravam extremamente cristalizados em seus estereótipos de acompanhamento (assim como o ocorrido com o *stride*), era muito mais prática e eficaz a escrita dos acordes por meio da cifragem. Os músicos executantes sabiam perfeitamente (a exemplo do que acontece hoje em dia) como executar o acompanhamento de um samba, um foxtrote, um maxixe, um baião, um choro, um samba-canção, e vários outros gêneros da música popular brasileira. Bastava apenas que

o executante soubesse de que gênero musical se tratava para que ele pudesse tocar todos os acordes cifrados, dentro dos padrões rítmicos de acompanhamento daquele determinado gênero ou estilo.

Durante esse período de intensa produção musical nas rádios, muitos músicos foram contratados pelas emissoras, e, provavelmente, através desse convívio profissional entre os músicos a cifragem se difundiu como ferramenta notacional de acordes.

Segundo Rafael Henrique Soares Velloso, em sua dissertação de mestrado *O Saxofone no choro – a introdução do saxofone e as mudanças na prática do choro*, os músicos no Rio de Janeiro “eram, em sua maioria, funcionários públicos e membros da baixa classe média” (Velloso, 2006:5) e passaram por um processo de profissionalização por volta da década de 1920, quando, segundo Velloso, “ocorreram os fatos mais significativos para o gênero (choro), como a transição dos grupos de choro para as *jazz bands*, a transformação dos músicos amadores em profissionais e a introdução do saxofone.” (Velloso, 2006:16)

Comentando alguns trechos do livro do escritor e chorão, que também era carteiro, Alexandre Gonçalves Pinto (conhecido entre os chorões como Animal) Velloso destaca o amadorismo dos músicos.

As descrições que Pinto faz dos chorões, das festas e das músicas, revelam, sobretudo, o caráter amador dos músicos, que iam tocar em bailes e serestas, tendo como única exigência o fornecimento de um jantar farto e de muita bebida, na falta dos quais, o anfitrião corria o risco de ficar sem os músicos e a música. (Velloso, 2006:5).

Ary Vasconcelos descreve que “um chorão não se importava de passar a noite toda tocando, contanto que o anfitrião o remunerasse bem, não financeiramente – que ele não aceitava um vintém – mas gastronomicamente” (1984:21). Segundo Vasconcelos, logo que o músico chegava, arranjava um jeito de verificar na cozinha se “o gato não estava dormindo no fogão”, expressão da época que significava que não havia comida pronta para ser servida.

José Baptista Siqueira citado por Velloso afirma que os músicos do choro deveriam ser “improvisadores do acompanhamento harmônico” (2006:7) e que só um membro do grupo sabia ler partituras. De acordo com a musicista e pesquisadora, mestre em música pela UNI-RIO e doutoranda em educação pela Universidade Federal Fluminense

(UFF) Luciana Requião, não era comum, nessa época, o conhecimento da notação musical por parte dos músicos da música popular.

Desde sempre existe um abismo entre a música dita erudita e a popular. A educação musical certamente reflete esta imagem. No Brasil, desde o período colonial e até bem pouco tempo atrás, qualquer tentativa formal de educação musical estava associada à música erudita européia. A notação, por estar inserida neste contexto, ficou com o estigma de representar este gênero musical. (Luciana Requião, A notação Musical e o Músico Popular. [www.cafemusic.com.br](http://www.cafemusic.com.br))

Essas informações são contestadas por Velloso quando, novamente citando Alexandre Gonçalves Pinto, descreve que os músicos do choro tinham sempre com eles cadernos de música com choros inéditos escritos que, em algum momento, eram consultados, e, além disso, muitos deles eram músicos militares e, sendo assim, sabiam ler partituras (2006:8). De qualquer forma, Velloso mostra que na década de 1920 houve uma profissionalização entre estes músicos e que este período foi de abundância de trabalhos para os mesmos.

Havia muito trabalho para os bons músicos naquela época. Os cinemas precisavam de intérpretes para acompanhar os filmes mudos e para tocar nas salas de espera. Os teatros apresentavam espetáculos musicais e alguns ocupavam também as salas de espera com orquestras, pequenos conjuntos ou até mesmo com solistas. Os hotéis mais elegantes tinham cada qual sua orquestra, assim como as casas noturnas, o Assírio, no Teatro Municipal, os cabarés de variadas categorias e os clubes sociais. (Velloso, 2006:44).

A praticidade da cifragem em relação à notação musical tradicional para a escrita de acompanhamentos harmônicos e guias para improvisação, provavelmente fez com que a cifragem representasse, para os músicos da época, uma ferramenta notacional ideal para sua prática musical. Para músicos que trabalham com acompanhamentos harmônicos estereotipados e improvisados, bem como partes solistas também improvisadas, como ocorre na música popular, a cifragem caracteriza uma notação de acordes muito mais prática e eficaz do que a notação musical tradicional. Em meio a um mercado musical profissional onde os gêneros musicais norte-americanos passam a exercer uma forte influência, alterando a composição dos grupos musicais, trazendo novos instrumentos, gerando transformações na própria música brasileira (como descrito por Velloso em sua dissertação) e o sucesso e proliferação das rádios abre inúmeras oportuni-

des de trabalho para vários músicos, a adoção da cifragem pelos músicos brasileiros parece ter sido inevitável.

No contexto das rádios, onde a leitura de partituras passa a ser imprescindível devido à rotina de gravações e transmissões ao vivo (principalmente com a implementação de grupos instrumentais cada vez maiores até a formação de orquestras), a cifragem foi se disseminado no convívio entre os músicos. Os arranjadores das rádios escreviam as músicas e os músicos tinham que saber como tocar o que estava escrito. Se ainda havia algum músico que não sabia ler partituras, nesse convívio profissional certamente teve que aprender. Abaixo segue texto de uma carta de Jacó do Bandolim para Radamés Gnatalli (1964), que ilustra muito bem os resultados dessa convivência entre os músicos:

Meu caro Radamés: Antes de 'Retratos', eu vivia reclamando: 'preciso ensaiar...'. E a coisa ficava por aí: ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: 'Mais do que ensaiar, é necessário estudar!' E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala mais em paradas: 'Seu Jacob! O Sr. quer aí uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderato ou vivace!...)' Veja, Radamés, o que V. arrumou! (Revista Roda de Choro, 1995).

Esse convívio, e também a citada profissionalização dos músicos, provavelmente foram responsáveis pela disseminação da cifragem. A habilidade de ler música, até os dias de hoje, entre os músicos profissionais da música popular, é um grande diferencial no mercado. Aqueles que são capazes de ler partituras levam uma grande vantagem sobre os que não são, pelo fato de realizarem o trabalho num tempo muito menor e às vezes com muito mais precisão (no sentido de realizarem execuções das obras musicais muito mais próximas da forma idealizada pelo compositor/ arranjador, pelo fato de estarem lendo o que este escreveu).

### 3. QUESTÕES, HIPÓTESES E JUSTIFICATIVAS

Apesar da anteriormente discutida difusão global da cifragem alfanumérica (a qual passaremos a nos referir, doravante, apenas como “cifragem”), e sua utilização por músicos profissionais e amadores em praticamente todos os gêneros de música popular,

constata-se que, no Brasil – como também em outras partes do mundo –, a cifragem não recebe um tratamento sistematizado por parte daqueles que a utilizam. No mercado profissional dos músicos brasileiros a única unanimidade é o emprego, propriamente, da cifragem. Os conceitos e regras descritos e empregados por músicos, compositores, arranjadores e autores da bibliografia correspondente, apresentam significativas diferenças entre si. Alguns autores chegam a falar de uma “cifragem brasileira”<sup>2</sup>, como se esta fosse de uso exclusivo dos brasileiros, com seus conceitos e regras distintas de cifragens de outros países. Existem casos onde verificamos a mesma estrutura de acordes cifrada de duas ou mais formas diferentes por diferentes autores, e também o contrário acontece – diferentes acordes cifrados da mesma forma. Esse tipo de desconformidade entre os usuários da cifragem abre margem para interpretações ambíguas, além de refletir conhecimentos equívocos e/ou com pouca ou nenhuma fundamentação teórica.

Se existe de fato uma cifragem brasileira, por que nem os brasileiros a utilizam? – visto que há divergências entre os próprios músicos brasileiros sobre como escrever os acordes. Será necessário ou útil se ter uma cifragem exclusivamente brasileira? Não seria muito mais proveitoso e prático se pensar numa cifragem que possa vir a se tornar de uso universal, tal como a notação musical tradicional?

É possível extrair-se conceitos para formulação de uma “teoria geral da cifragem” a partir de exemplos da cifragem utilizada por seus próprios precursores – os músicos norte-americanos? É fato que até mesmo entre eles houve divergências quanto à cifragem com o passar do tempo e o surgimento de vertentes do jazz que extrapolaram as fórmulas cadenciais harmônicas praticadas inicialmente no *ragtime* e no *stride*. Provavelmente, quando Antonio Adolfo se referiu a uma “cifragem americana” (Adolfo, 1989:22), não o fez com a intenção de especificar uma cifragem que diferiria de uma cifragem brasileira, mas simplesmente pela substituição de termos que são representados na cifra com abreviações de palavras em inglês (obviamente por ter a cifragem surgido num país de língua inglesa – Estados Unidos). Por exemplo, o acorde  $C^{maj7}$  possui a abreviatura  $^{maj}$  da palavra inglesa *major*, que se refere à sétima representada nesta cifra pelo número 7, ou seja, o que a cifra especifica é que a sétima nesse acorde é

---

<sup>2</sup> Antônio Adolfo, em seu livro *O Livro do Músico – harmonia e improvisação para piano, teclado e outros instrumentos*, sugere ao leitor que consulte o *Real Book*, advertindo-o, porém, que para isso será necessário que se conheça a cifragem americana, dando a entender assim, que existiria uma cifragem utilizada nos EUA diferente da utilizada no Brasil (Adolfo, 1989: 22).

maior – *major seven*, que, traduzido para o português, significa exatamente sétima maior.

Se ainda hoje utilizamos termos em italiano para especificar andamentos e dinâmicas em nossas partituras (*Allegro*, *Vivace*, *mezzo-forte*, etc.), por que teríamos que excluir os termos em inglês que aparecem na cifragem? Poderíamos perfeitamente substituir todos os termos em inglês da cifragem por termos em português, porém essa substituição parece desnecessária e pode gerar ambigüidades na interpretação da cifra, visto que muitos utilizam materiais publicados em outros países nos quais constam esses termos em inglês. Além disso, substituir termos em inglês por símbolos provavelmente irá surtir o mesmo efeito<sup>3</sup>. Essa “purificação” nacionalista da cifragem na maioria das vezes dá lugar a “convenções” de pequenos grupos de músicos que, ao invés de contribuírem para uma melhor compreensão da cifragem, apenas geram mais divergências e particularidades, dificultando a leitura e o aprendizado. Se a teoria musical e a notação são as mesmas para qualquer músico, independente de seu idioma nativo, por que a cifragem deveria ser nacionalizada, adaptando-se a cada idioma? É necessário se desenvolver uma cifragem em português especialmente para os músicos brasileiros? Se alguém disser que sim, que precisamos desenvolver uma cifragem totalmente em português voltada para a música brasileira e seu mercado profissional, seria difícil apresentar particularidades inerentes ao Brasil que justificassem a formulação dessa “cifragem brasileira”. Se uma partitura pode ser lida tanto por um brasileiro, quanto por um alemão, um inglês ou um francês, a cifragem, por se tratar de uma grafia musical como a notação tradicional, no meu entender poderia seguir o mesmo caminho. Um dó ou um sol podem receber nomes diferentes em idiomas diferentes, mas continuarão a representar o mesmo som musical a despeito de como são chamados.

A cifragem tem sofrido com a falta de estudos sobre o assunto, os músicos profissionais têm, da mesma forma, enfrentado dificuldades no exercício da função pela falta de unidade dessa escrita no Brasil. As variáveis de interpretação do que está cifrado são muitas em alguns casos. Assim, compositores e arranjadores muitas vezes escrevem uma progressão harmônica e ouvem outras, quando suas obras são executadas. Isso provavelmente acontece porque o compositor não soube cifrar corretamente e/ou o intér-

---

<sup>3</sup> No caso dos acordes de sétima maior, o **maj7** muitas vezes é substituído por  $\Delta$ , ou por 7+ (este último ainda cria confusões pelo fato do símbolo “+” fazer alusão a intervalos aumentados, o que faz com que muitas vezes o 7+ seja interpretado como um acorde de sétima menor e quinta aumentada).

prete não sabe exatamente como ler a cifra ou fica em dúvida em meio a diversas possibilidades, fazendo com que a cifragem, dificulte as coisas ao invés de facilitar.

Problemas como esses poderiam ser solucionados através de uma formulação melhor fundamentada naquilo que é comum a música em geral independente de estilos. Teríamos assim uma “raiz” teórica para basearmos a formulação da cifragem minimizando as várias divergências. A escassez de pesquisas sobre esse assunto provavelmente tem contribuído muito para essa carência teórica da cifragem. Segue abaixo um texto, extraído da dissertação de mestrado de Bruno Py, que retrata muito bem este quadro.

Diferentemente do ambiente acadêmico, que encontra na pesquisa e na investigação o caminho para o seu desenvolvimento, no contexto popular a experimentação é que parece impulsionar a criatividade. Tanto é assim, que basta olhar para o número de estudos e tratados sobre a linguagem da música popular em comparação com a música acadêmica para confirmarmos isto. (...) No contexto popular não há tratados ou estudos de referência. Os materiais são escassos e dispersos. Em geral, são sistematizações apoiadas em alguma experiência pedagógica individual, isto é, o músico aprende com outros e organiza e transmite um material que serviu para o seu aprendizado profissional. É uma espécie de “oralidade anotada”. (Py, 2006: 102).

O pouco material existente sobre a cifragem e a harmonia em geral apresenta pouca ou nenhuma fundamentação, retratando essa “oralidade anotada” descrita por Py. Na primeira página da introdução de seu livro, Adolfo faz as seguintes afirmações:

Esse método é resultado da minha experiência. (...) A prática veio com os ensaios, gravações, shows e muita “bola na trave”. (...) Meio autodidata, meio escolado, formei-me, ou melhor, tenho me formado com toda essa experiência. (Adolfo, 1989: 11).

Essa carência de estudos sobre a cifragem provavelmente abre espaço para todas essas complicações. Muitos, inclusive, afirmam que a cifragem é muito limitada e que não possibilita a grafia de muitos acordes. O objetivo deste estudo não será, de maneira nenhuma, o de comprovar que a infalibilidade da cifragem alfanumérica. Entretanto, na maioria das vezes, o que acontece de fato é que, devido ao mau uso da cifragem, seus próprios usuários a tornam extremamente limitada, abrindo mais margem ainda para formulações isoladas, injustificáveis e desprovidas de qualquer conceitualização.

O objetivo do presente estudo é, portanto, apontar e debater alguns desses problemas e equívocos de cifragem, confrontá-los com conceitos já consagrados da harmonia, para, em seguida, apresentar uma teoria geral da cifragem alfanumérica como pos-

sível solução para boa parte dos problemas apresentados. Com isso, esperamos contribuir com um processo de minimização da multiplicidade de interpretações das cifras, e para isso proporemos focar primordialmente o ato da escrita da cifra, sugerindo ao compositor e ao arranjador uma grafia mais precisa e abrangente dos acordes.

#### 4. O BAIXO CIFRADO E A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA

Ao dar início a este estudo tratando do baixo cifrado, apresentamos uma prática de notação por cifragem muito anterior a cifragem alfanumérica. Isso, a princípio, torna óbvio o fato de que a cifragem alfanumérica não foi a primeira nem a única cifragem a ser adotada no dia a dia de um determinado grupo de músicos. Como já discutido anteriormente, o baixo cifrado surgiu por volta de 1600, aproximadamente trezentos anos antes da cifragem alfanumérica. O contexto musical em que o baixo cifrado surgiu era bem diferente do contexto musical em que se deu o emprego da cifragem alfanumérica. Mas apesar de toda essa distância temporal e os contextos musicais tão diferenciados, podemos constatar similaridades entre ambas as formas de cifragem. Essas similaridades se apresentam em vários aspectos, desde as causas que levaram os músicos a sua utilização, a forma como são escritas, como se dá o processo da leitura das cifras e as conseqüências de seu emprego pelos músicos.

O baixo cifrado surge a partir da adição de números no baixo contínuo, com o objetivo de precisar melhor as harmonias desejadas pelos compositores. Como já discutido anteriormente, o uso da cifragem apresentava aspectos práticos no cotidiano musical da época, como redução das partituras, possibilidades de variadas instrumentações, possibilitando, inclusive, que formações instrumentais menores do que as especificadas pelo compositor executassem a mesma peça sem dispor de todos os instrumentos originalmente designados para aquela obra. Além disso, poupa o compositor de escrever todo o acompanhamento harmônico por extenso, agilizando muito o processo de escrita das músicas para aqueles que optavam pela utilização da cifragem. A cifragem alfanumérica surge também como uma forma de abreviar as partituras, facilitando a escrita, o que também caracterizava uma necessidade cotidiana dos músicos que a utilizavam. Os músicos do *stride* tinham que escrever uma quantidade grande de músicas que suprisse

a demanda dos bailes de dança nos quais trabalhavam, e a praticidade da cifra tornava possível atender a essa demanda.

Em ambos os casos, a cifragem possibilitava uma grande liberdade aos instrumentistas, tendo em vista que a sua realização depende diretamente da improvisação. A cifra (seja no baixo cifrado ou a alfanumérica) apresenta ao instrumentista, como já descrito anteriormente, o *que* deve ser tocado, mas não *como* deve ser tocado. As progressões harmônicas estão representadas pelas cifras na partitura e o executante improvisa todo o acompanhamento harmônico a partir delas, baseado em seus conhecimentos dos estereótipos musicais do gênero que estiver tocando.

No caso do baixo cifrado, uma linha melódica escrita em um pentagrama era necessária, pois sob esta estavam os números designando intervalos que revelariam que acorde deveria ser formado sobre aquela determinada nota.



Fig. 1.4

Neste exemplo acima, vemos o número seis indicando um intervalo de sexta que deve ser formado a partir da nota logo acima do número, o que indica um acorde na primeira inversão (o número faz referência ao intervalo de sexta entre o baixo, que neste caso é a terça do acorde, e a fundamental). No caso do número cinco, especifica um acorde no estado fundamental (faz menção ao intervalo de quinta formado entre a fundamental do acorde e sua quinta).

Com a cifragem alfanumérica, não há necessidade de uma linha melódica escrita, porque as letras utilizadas já determinam as tríades fundamentais dos acordes.



Fig. 1.5

A mesma progressão harmônica foi escrita, desta vez utilizando-se a cifragem alfanumérica. As barras dentro dos compassos especificam a duração de cada acorde, mas, sabendo-se o compasso, alguns músicos não escrevem nem as barras para demarcar o tempo, entendendo que pelo compasso já se deduz que, havendo dois acordes no compasso, cada um durará metade do compasso.

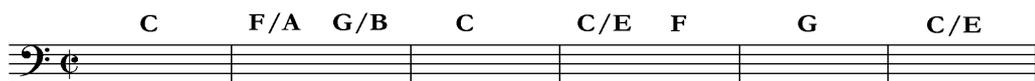


Fig. 1.6

Existem ainda casos onde os músicos dispensam até mesmo a pauta e a clave, escrevendo apenas o compasso.



Fig. 1.7

Por não haver a necessidade de se escrever uma linha de baixo para cifragem alfanumérica, alguns músicos, em alguns casos, optam por este tipo de grafia, por não exigir um papel específico para música (com o pentagrama impresso), qualquer papel em branco serve para se grafar a progressão harmônica com a cifragem alfanumérica.

Podemos assim constatar uma diferença entre as duas formas de cifragem: no baixo cifrado uma linha melódica grafada em pentagrama é imprescindível, já que os números representam intervalos formados a partir das notas grafadas, ao passo que, com a cifragem alfanumérica, é necessário apenas saber-se o compasso, já que as letras já representam as tríades dos acordes. Poderíamos dizer que a cifragem no baixo cifrado, por ser sempre aplicada a uma melodia escrita, é dependente desta. Se não houver uma linha melódica escrita, os números sozinhos não representam acorde nenhum, seu significado é obtido pela conjunção das notas e dos números. Já a cifragem alfanumérica poderia ser chamada de uma cifragem ‘independente’ ou ‘auto-suficiente’ por não necessitar de uma linha melódica escrita em pauta para que seja interpretada. A cifra por si só já representa os acordes.

A utilização da cifragem, no baixo cifrado, era ideal para as práticas do livre recitativo, óperas e as primeiras sonatas. Possibilitava muita liberdade aos instrumentistas, o que condizia perfeitamente com o rubato dos cantores, por exemplo. A improvisação era uma prática que já existia no baixo contínuo antes do emprego das primeiras cifras, os instrumentistas improvisavam progressões harmônicas sobre as linhas melódicas dos baixos, as cifras só vieram para aumentar o grau de determinação, por parte dos compositores, dessas progressões harmônicas. Podemos verificar assim, que a improvisação está intrinsecamente ligada à prática da cifragem. Essa forma de escrita surgiu dentro de um contexto musical onde já existia a improvisação. Provavelmente por este

motivo a cifragem não só permita mas também demande dos músicos esta prática. No âmbito da prática da cifragem alfanumérica, a improvisação também estava presente. O emprego das cifras tornou essa improvisação necessária e também configurou um excelente guia para tal. O improvisador tem, com a cifragem alfanumérica, toda a progressão harmônica escrita para que possa, sobre esta, criar toda sua improvisação. Em ambas as situações a improvisação não só está presente como também ganhou mais força ainda com a utilização deste tipo de escrita que a envolve diretamente.

Podemos constatar que o emprego da cifragem em ambos os casos trouxe muita praticidade ao cotidiano dos músicos que a utilizavam, e ainda consolidou a prática da improvisação, por ser esta imprescindível para qualquer músico que leia cifras. Em ambos os casos a cifragem abreviou partituras, agilizou a escrita, ampliou as possibilidades instrumentais, surgiu em contextos onde a improvisação era uma prática comum e ainda a consolidou mais ainda, por fazer desta uma prática imprescindível para a execução das obras escritas com cifras. Tanto no baixo cifrado como na cifragem alfanumérica, a representação de intervalos por números está vitalmente presente. No baixo cifrado esta representação está condicionada a uma linha melódica grafada em pentagrama, na cifragem alfanumérica essa representação se dá a partir da fundamental do acorde determinado por uma letra, dispensando qualquer linha melódica ou, em alguns casos, até mesmo a pauta.

## Capítulo 2

### A CIFRAGEM ALFANUMÉRICA NA LITERATURA BRASILEIRA

#### 1. O REFERENCIAL DE CIFRAGEM NO BRASIL

Poucos autores no Brasil têm se dedicado à produção de material voltado para a fundamentação ou teorização das práticas harmônicas contemporâneas. Os poucos que empreenderam esforços nesse sentido não o fizeram através de pesquisas que satisfizessem as carências nessa área. Segundo Bruno Py,

No contexto popular não há tratados ou estudos de referência. Os materiais são escassos e dispersos. Em geral, são sistematizações apoiadas em alguma experiência pedagógica individual, isto é, o músico aprende com outros e organiza e transmite um material que serviu para o seu aprendizado profissional. É uma espécie de “oralidade anotada”. (Py, 2006: 102).

Essa oralidade, segundo Py, contém pouca ou “quase nenhuma referência a respeito da fundamentação teórica, fato que levanta suspeitas acerca da fidelidade a algum sistema conhecido” (ibid: 26). Os livros de harmonia publicados são voltados a uma espécie de treinamento prático de músicos, com o objetivo de torná-los aptos a tocar e escrever estruturas harmônicas sem maiores aprofundamentos conceituais sobre a harmonia.

Neste universo escasso de referências, podemos mencionar quatro títulos que vêm sendo utilizados como referências entre os músicos que trabalham com a cifragem no mercado de música profissional no Brasil: *Harmonia – Método Prático* de Ian Guest; *Harmonia & Improvisação* de Almir Chediak; *Curso de Harmonia Popular* de Tomás Improta; e *O Livro do Músico – harmonia e improvisação para piano, teclado e outros instrumentos* de Antonio Adolfo. Os livros citados representam a bibliografia com a mais abrangente distribuição no Brasil sobre o assunto e, por este motivo, provavelmente constituem uma parte significativa da bibliografia estudada pelos músicos brasileiros adeptos da cifragem. Além disso, os títulos citados são endossados pelos principais nomes da MPB, e em alguns casos, são recomendados uns pelos outros (no livro do Anto-

nio Adolfo temos o prefácio escrito por Ian Guest; vários jornalistas de importantes jornais do Brasil escrevem sobre o livro de Tomas Improta; Ian Guest tem em seu livro o prefácio escrito por Toninho Horta, compositor mineiro conhecido mundialmente por seu domínio da harmonia; João Gilberto, Caetano Veloso, Egberto Gismonti, Turíbio Santos, Ivan Lins, Toninho Horta, Moraes Moreira, Jorge Mautner – violinista com 14 discos gravados (um deles com Caetano Veloso), Sivuca, Marcos Valle, Nara Leão, Roberto Menescal, Erasmo Carlos, Paulinho da Viola, Jaques Morelembaum, Maurício Einhorn, Mauro Senise, entre outros, endossam o livro de Almir Chediak *Harmonia e Improvisação*).

Há ainda livros como *A Arte da Improvisação* de Nelson Faria; o *Dicionário de Acordes Cifrados* de Almir Chediak; *Harmonia Prática da Bossa Nova* de Carlos Lyra; *Arranjo – Método Prático* de Ian Guest. Esses títulos não foram incluídos por não se tratar de livros que abordam diretamente o assunto de interesse principal – a cifragem. Livros como *Dicionário de Acordes Cifrados* de A. Chediak e *Harmonia Prática da Bossa Nova* de C. Lyra tratam da harmonia especificamente pelo ponto de vista do violonista e da bossa nova, são praticamente métodos de bossa nova para o violão. *Arranjo – Método Prático* de I. Guest e *A Arte da Improvisação* de N. Faria são livros que abordam o tema estudado mas como algo secundário. Nelson Faria se concentra na questão da improvisação e Ian Guest, no arranjo, abordando questões de escalas de acordes, substituições harmônicas, reharmonização, instrumentação, notação para vários instrumentos etc. Por estes motivos também não estão incluídos na bibliografia analisada.

Além dos títulos citados, há também as *Apostilas de Harmonia Funcional* de Marco Pereira, aplicadas pelo próprio autor no curso de graduação em música da Escola de Música da UFRJ. Essas apostilas representam uma iniciativa rara de abordar o assunto no meio acadêmico, por este motivo fez-se a opção de incluí-las na bibliografia do presente estudo.

## 2. LEVANTAMENTO DAS QUESTÕES

Como já fora discutido anteriormente, a cifragem surge como uma espécie de junção de conceitos bem conhecidos pelos músicos (notação alfabética e representação

numérica de intervalos), numa tentativa de representar acordes de uma forma mais ágil e igualmente eficaz. Mas o que teria levado os músicos do *stride* a optarem por desenvolver a escrita por cifras? No baixo cifrado, as cifras surgem apenas como elementos que aumentavam o grau de determinação das progressões harmônicas que já eram realizadas sobre o baixo contínuo, ou seja, as progressões já eram tocadas antes das cifras, estas aos poucos foram sendo adicionadas pelos músicos que, para isso, utilizavam elementos e símbolos já amplamente conhecidos por eles (sustenidos, bequados, bemóis e números), fazendo da leitura e escrita das cifras algo muito mais ágil e fácil, para estes músicos, do que a notação por extenso. No caso da cifragem alfanumérica, os músicos empregaram também elementos já muito conhecidos por eles próprios, sendo assim de fácil compreensão: letras que representavam tríades e números para intervalos, fazendo da cifra uma escrita muito mais ágil para estes músicos do que a notação por extenso, e tão eficaz quanto. Para estes músicos que conheciam bem o *stride*, a leitura da cifra além de ser mais rápida do que dos acompanhamentos escritos por extenso, era perfeita para a liberdade de improvisação característica do estilo, semelhante ao ocorrido com o baixo cifrado no livre recitativo. Consequentemente, também, é possível que essa facilidade de escrita e leitura tenha sido o principal fator responsável pela larga utilização da cifragem até os dias de hoje. Mas o que faz com que a cifragem seja assim tão simples e ágil de ser escrita e lida?

A cifragem é uma escrita que representa estruturas de acordes, só isso. Quando alguém escreve **C7**, por exemplo, isso significa que deverá ser tocada uma tríade de dó maior com sua respectiva sétima menor. Não há nada especificando qualquer ritmo nem como estarão dispostas as notas que formam este acorde (*dó – mi – sol – si bemol*), que poderão vir dispostas da maneira que o intérprete preferir. Isso faz com que sejam desnecessárias pautas, claves, figuras musicais etc. Em outras palavras, a cifra representa *o que* deve ser tocado, e não *como* deve ser tocado.

Essa “abertura” ou indeterminação da cifra só foi legitimada pela própria música que deu origem à mesma. Como já observado anteriormente, o *stride* era um estilo musical com estereótipos muito bem definidos e conhecidos pelos músicos que trabalhavam com ele. Os ritmos e a disposição das notas nos acordes já eram sabidos pelos intérpretes e, por este motivo, não havia necessidade de que estes fossem especificados pela notação. Desta forma, visto que os ritmos dos acompanhamentos já eram sabidos pelos intérpretes, e a forma como eram dispostas as notas nos acordes ficava a cargo do

seu gosto pessoal, era necessário apenas que a notação especificasse as estruturas dos acordes que seriam tocados, era preciso que a cifra informasse ao executante apenas: (1) se o acorde era maior, menor, aumentado ou diminuto (num primeiro momento se referindo às tríades que formariam aqueles acordes); (2) se tinha sétima ou não e se esta era menor ou maior. E assim acontecia com qualquer outra estrutura de acorde que fosse empregada não apenas com sétima, mas com qualquer outra estrutura intervalar. Sabendo *como* tocar, os intérpretes só precisavam saber *o que* tocar.



Fig. 2.1

O caráter prático e otimizador da cifragem é ao mesmo tempo o fator propiciador de seu desenvolvimento e a razão de sua utilização massiva. Os músicos norte-americanos necessitavam de uma escrita de acordes que, para eles e sua música – o *stride* –, fosse mais prática do que a notação musical tradicional, e essa necessidade os levou a desenvolver e adotar a escrita por cifras. O objetivo dos músicos com a cifragem era o de chegar a uma escrita que fosse facilmente reconhecida e compreendida por eles próprios, por isso, se basearam em conceitos que já eram de uso corrente. O primeiro destes conceitos foi o da notação alfabética para designação das notas musicais, que, como observado anteriormente, constituía uma prática corriqueira entre os músicos norte-americanos e, por este motivo, era de fácil reconhecimento por parte dos mesmos. As letras passaram então a representar as tríades formadas sobre cada nota. Ex:



Fig. 2.2

Se o acorde fosse menor, a letra viria seguida de um **m** ou **mi**<sup>4</sup> (*minor*), determinando que o acorde era menor. Ex:

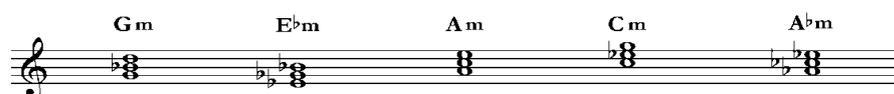


Fig. 2.3

<sup>4</sup> A expressão **mi** como indicador de um acorde menor possivelmente foi empregada no lugar do **m** para fazer diferenciação mais evidente com a letra **M**, que está relacionada a intervalos maiores.

O segundo conceito é o da representação numérica dos intervalos. Este conceito foi aplicado para determinar relações entre a fundamental de um determinado acorde e uma determinada nota adicional que fosse desejada nesse acorde. Ex:



Fig. 2.4

No primeiro acorde F7, o número 7 indica que a nota *mi bemol* deve aparecer neste acorde; esse número especifica o intervalo de sétima entre a fundamental *fá* e a sétima *mi bemol*. No segundo acorde, o número 6 indica a presença da sexta de *ré – si*. No terceiro, o 4 indica a nota *dó* que forma uma quarta com a fundamental *sol*, e, no último acorde, o número dois representa a nota *fá#*, que forma uma segunda com o *mi*. A formação dos acordes assim se dá a partir da conjugação das informações fornecidas pelas letras (que implicam a formação de uma tríade), e as relações intervalares entre as fundamentais dos acordes e as notas que a eles se desejam adicionar. Todos os acordes exemplificados acima poderiam ser também formados a partir de tríades menores, bastaria adicionar a letra *m* logo à direita da letra representativa da tríade. Ex:

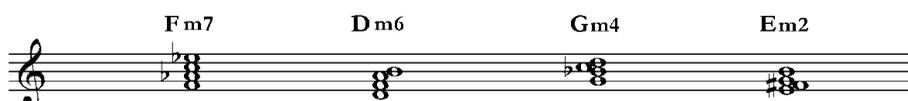


Fig. 2.5

É muito provável que esses conceitos tenham sido utilizados na formulação da cifra, porque eram conceitos óbvios para estes músicos – a notação alfabética e a representação numérica dos intervalos. Estes músicos representavam os acordes com aquilo que era mais conhecido por eles próprios. Desta forma, a cifra constituiu exatamente o que os músicos do *stride* necessitavam, uma escrita prática e de fácil compreensão, possibilitando a agilidade de escrita e leitura que sua prática musical demandava.

Nos dias de hoje, porém, a cifra representa, em alguns casos, mais confusões do que praticidade. Isso acontece porque não há consenso nos conceitos empregados pelos músicos na sua formulação. Muitos dos conceitos empregados na cifra (como os descritos acima, por exemplo) deram lugar a convenções de grupos de músicos, fazendo com que haja, na maioria das vezes, mais discordâncias do que concordâncias. Consequentemente, o que era para ser de fácil reconhecimento e compreensão, passou a

abranger multiplicidades conceituais, fazendo da cifragem, uma escrita dúbia e em alguns casos complexa.

No livro *Harmonia e Improvisação vol. I*, Almir Chediak (1986) afirma que a cifra não estabelece a disposição das notas nos acordes. Enquanto isso, na apostila de harmonia funcional de Marco Pereira, encontramos uma afirmação contrária: “Deve-se ter clara a diferença entre  $b5$  e  $\#11$ . O  $\#4$ , o  $b5$  e o  $\#11$  tem exatamente o mesmo som dentro do acorde, mas o  $\#11$  é um intervalo de ponta ...” (Pereira, 2004:5).

A afirmação de que o  $\#11$  (décima-primeira aumentada) é um intervalo de ponta estabelece para este intervalo uma especificação de sua posição dentro do acorde – a posição “de ponta”, ou seja, a nota mais aguda deste acorde. O  $b5$ , segundo Pereira, seria exatamente a mesma que o  $\#11$  só que apareceria entre as outras notas do acorde e nunca como a mais aguda. Esse tipo de especificação nunca foi atribuída à cifragem, e mesmo na apostila de Marco Pereira é o único caso em que há esse tipo de especificação quanto à posição de uma nota dentro de um acorde.

Também Ian Guest, no seu livro *Harmonia – Método Prático vol. I*, afirma que as notas dos acordes são tocadas em posições variadas e o instrumentista aprende a formar estes acordes da maneira que lhe aprouver, assim concordando com Chediak que a cifra não estabelece a posição das notas nos acordes. Nesse mesmo livro, o  $\#11$  também é dito diferente do  $b5$  (quinta diminuta), só que aqui por questões de enarmonia. O autor (Ian Guest) faz essa distinção para corroborar a relação entre os acordes de sétima da dominante que compartilham o mesmo trítono –  $G^7$  e  $D^b7$ , por exemplo (*si – fá e fá – dó bemol*).

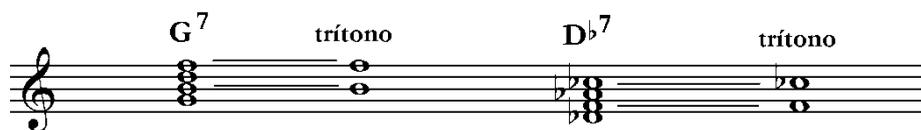


Fig. 2.6

Esses acordes são ditos “dominantes substitutos” (*subV7*) um do outro. Ian Guest afirma que o “trítono *si-fá* é responsável pelo som preparatório característico do acorde dominante” (2006:78); sendo assim, os acordes que possuírem o mesmo trítono servirão como substitutos uns dos outros ( $G^7$  poderá ser substituído pelo  $D^b7$  como dominante de  $C$ , e o  $D^b7$  pode ser substituído pelo  $G^7$  como dominante de  $G^b$  simplesmente por possuírem o mesmo trítono *si – fá* ou *fá – dó bemol*).

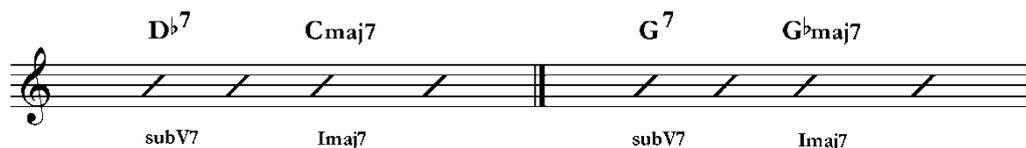


Fig. 2.7

Se o trítono é o único responsável pela tensão do acorde de função dominante, qualquer outro acorde com as notas *si* e *fa* poderiam substituí-los? Um **D<sup>m</sup>6** ou um **A<sup>b</sup>m6**, até mesmo um **F<sup>9</sup>(#11)** poderiam neste caso substituir os respectivos dominantes de cada uma das tônicas apresentadas?

O #11 de sol é *dó susenido* e não *ré bemol*, por isso é empregado o **b5**, para se obter (no acorde de **G7**) o *ré bemol*. No acorde **D<sup>b</sup>7**, o **b5** é *lá dobrado bemol* e não *sol bequadro*, por isso o emprego, neste acorde, do #11 (em *ré bemol* a quarta é a nota *sol bemol*, que sustentada se torna *sol bequadro*). Assim, segundo Guest, reforça-se a relação entre esses acordes por ele denominados *dominantes substitutos*.

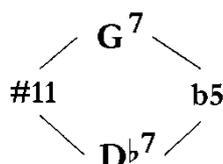


Fig. 2.8

Em geral, o emprego dos intervalos compostos e a questão da disposição das notas nos acordes caracterizam pontos de discordância entre os autores estudados. Em *O Livro do Músico – Harmonia e Improvisação para piano, teclado e outros instrumentos* de Antonio Adolfo, encontramos um pequeno quadro especificando quatro tipos de téttrade com “nona adicionada”:

Assim como anteriormente tivemos a classificação por tipo de acordes, mais uma vez poderemos classificá-los segundo seus quatro tipos:

**M**(maior): 7M(9)    6/9    7M(#5/9)

**m**(menor): m7(9)    m6/9    m(7M/9)    m7(b5/9)

**7**(sétima): 7(9)    7(b9)    7(#9)

Obs.: somente este tipo de acorde usa b9 e #9.

**dim** (diminuta): dim9 (inclui a 7<sup>a</sup>). (Adolfo, 1989:72).

Podemos observar que o autor sempre escreve a cifragem da sétima e a da nona separadas, uma independente da outra, exceto no acorde diminuto, no qual ele afirma que o número 9 subentende a sétima. Se neste último acorde o número 9 subentende a

sétima, por que nos outros acordes também não ocorre o mesmo? Qual o conceito empregado para justificar essa diferenciação do tratamento da cifragem somente para os acordes diminutos? Marco Pereira, em um tópico de sua apostila denominado “Cifragem dos intervalos”, classifica-os da seguinte forma:

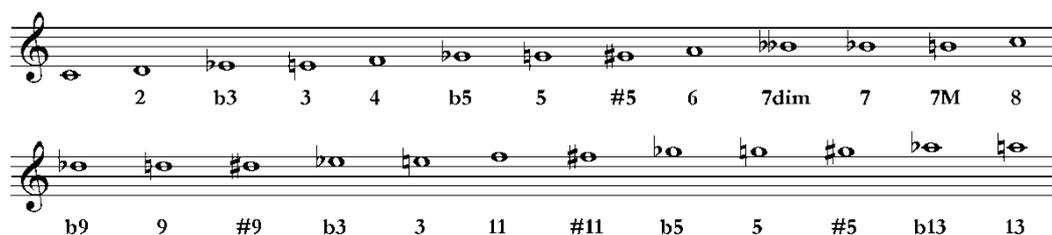


Fig. 2.9

Vemos que, ao ultrapassar a oitava, as mesmas notas que antes eram classificadas como intervalos simples recebem a classificação de intervalos compostos, exceto as quintas e as terças. Se levarmos em consideração a afirmação do autor apresentada anteriormente quanto à diferenciação entre o  $b5$  e o  $\#11$ , poderíamos concluir que essa diferença de classificação dos intervalos se dá porque o autor deseja especificar a posição das notas nos acordes, com a diferenciação entre intervalos simples e compostos. Assim como o  $\#11$  (intervalo composto) é tratado como “nota de ponta”, e o  $b5$  (intervalo simples) como “nota interna”, alguém poderia imaginar que Pereira está tratando a mesma nota, ora como intervalo simples ora como intervalo composto, para especificar que quando o intervalo for simples ela será uma nota interna do acorde, e quando o intervalo for composto será uma nota de ponta. Se for este o caso, por que as terças e as quintas são sempre representadas por intervalos simples, visto que ambas podem ser tanto notas de ponta quanto notas internas?

Almir Chediak descarta o uso dos intervalos simples, pelo menos do intervalo de segunda: “Em cifra usa-se nona ao invés de segunda, já que a nona aparece quase sempre uma oitava acima da segunda na formação do acorde” (1986:76). Logo em seguida, no entanto, nos deparamos com uma descrição do que a cifragem não especifica:

- c)O que a cifra não estabelece (livre escolha do executante)
  - 1)A posição do acorde
  - 2)A ordem vertical ou horizontal (se o acorde é tocado simultaneamente ou sucessivamente)
  - 3)Dobramentos e supressões de notas no acorde. (Ibid., 78).

Se a nona é utilizada ao invés da segunda, porque esta nota aparece sempre uma oitava acima da segunda, já está havendo um estabelecimento da posição desta nota dentro do acorde – sempre uma oitava acima da segunda.

Suponhamos que um pianista se depare com um  $Cadd9$ <sup>5</sup> numa partitura. Se ele for adepto da cifragem utilizada por Almir Chediak, podemos imaginar este músico tendo o seguinte raciocínio:

- A letra **C** especifica a tríade de dó maior – *dó, mi e sol*.
- A expressão **add9** determina o emprego da nona sem a sétima, só que sempre uma oitava acima da segunda, logo, se a fundamental que eu tocar for um *dó2*, a nona terá de ser obrigatoriamente um *ré3*. Qualquer outro *ré* (*ré2, ré4, ré5* etc.) estaria em desacordo com o que fora especificado pela cifragem.

Seguindo essa lógica teríamos, portanto, uma especificação quanto à disposição das notas na montagem do acorde, o que, segundo o próprio Chediak, a cifra não faz.

No livro de Tomas Improta, *Curso de Harmonia Popular*, o autor descreve a utilização de intervalos compostos para subentender outros intervalos anteriores:

Existe uma regra para simplificar a simbologia das cifras dos acordes com mais de quatro sons (não observada por todos os autores) que convencionam:

\* ao colocarmos somente a 13, estarão implícitas a 11, a 9 e a 7.

\* ao colocarmos somente a 11, estarão implícitas a 9 e a 7.

\* ao colocarmos somente a 9, estará implícita a 7.

Se quisermos indicar intervalos diferentes dos convencionados acima ou se não quisermos alguns dos convencionados, teremos de explicitar todos.

Ex:  $F7(\#9)13$  = fá – lá – dó – mi♭ – sol# - ré. (2004:103).

Improta afirma que essa regra de intervalos implícitos visa “simplificar a simbologia das cifras”, o que de fato acontece. Ao invés de se escreverem vários números, escreve-se apenas um e os intervalos anteriores<sup>6</sup> ficam subentendidos. Infelizmente, logo em

<sup>5</sup> A palavra ‘*add*’ significa adicionar ou ajuntar. É utilizada para designar que o intervalo em seguida (neste caso a nona) deve ser empregado sem tornar implícito nenhum intervalo anterior a este, o que dá a entender também, que se não for empregada esta palavra, o intervalo a seguir tornaria implícito algum outro.

<sup>6</sup> Os autores analisados todos se referem aos intervalos como a “distância entre duas notas”. No presente estudo foi feita a opção por não adotar esta terminologia por se entender que dois sons musicais, por se-

seguida essa simplificação desaparece quando se segue a questão dos intervalos diferentes dos convencionados, ou intervalos implícitos não desejados, como no último exemplo dado acima. Qual seria a melhor solução para simplificar a cifragem deste acorde? Não seria talvez o caso de se utilizarem intervalos simples para evitar que outros intervalos não desejados estejam implícitos?

Os intervalos simples parecem ser completamente ignorados por todos os autores analisados, apenas o intervalo de sexta foge a essa regra. Os intervalos implícitos são mencionados somente por Tomas Improta, os outros autores todos utilizam os intervalos compostos sem tornar implícito nenhum outro. Sempre que são desejados dois ou três “complementos” (notas além da sétima na sobreposição das terças, assim denominadas pelos autores analisados), são utilizados dois ou três números representando intervalos compostos, mesmo que não haja nenhum intervalo implícito. Ex:  $Dm7(\overset{9}{11})$ .

Ian Guest também apresenta um caso onde afirma haver um intervalo implícito: “ $V_4^{7(9)}$  ou  $V_4^7$  (com 9M subentendida) pode aparecer em situações de dominantes estendidos.” (2006:103). Segundo a regra citada por Tomas Improta, os intervalos implícitos são aqueles anteriores ao intervalo indicado na cifra. Ex:

Fig. 2.10

No primeiro acorde apresentado acima,  $C^9$ , o intervalo implícito é a sétima. Este intervalo é anterior ao intervalo de nona na sobreposição das terças, sendo assim, num acorde de nona a sétima estará sempre implícita. No segundo caso, seguindo o mesmo raciocínio, a sétima e a nona são intervalos implícitos por serem anteriores à décima-primeira e, no terceiro e último caso –  $C^{13}$ , a sétima, a nona e a décima-primeira são os intervalos implícitos por serem anteriores à décima-terceira.

---

rem sons e não objetos físicos, não são elegíveis à aplicação de atributos físicos tais como a distância. A palavra ‘anterior’ é aplicada para o intervalo que, na sobreposição das terças, surge antes de um outro intervalo. Ex: a nona é adicionada a um acorde pela sobreposição de terças antes da décima-primeira, por este motivo este intervalo de nona é dito um intervalo ‘anterior’ ao intervalo de décima-primeira, caracterizando os intervalos como a relação entre as notas e não como a distância entre elas.

Com base no conceito apresentado acima, o que exatamente na cifra  $\overset{7}{4}$ , apresentada por Ian Guest, tornaria implícito o intervalo de nona? O autor diz que esse acorde pode ser cifrado  $\overset{7}{4}$  ou  $7(\text{sus}4)$ . Se levarmos em consideração que as letras na cifra já representam uma tríade, um acorde  $\overset{7}{C4}$ , por exemplo, não seria jamais igual a um  $C7\text{sus}4$ <sup>7</sup>. A cifragem  $\overset{7}{C4}$  nos leva a uma tríade de dó maior: *dó – mi – sol*, acrescida de uma sétima menor e uma quarta. Este acorde teria então as seguintes notas: *dó, mi, sol, si bemol e fá* (tríade maior especificada pela letra *C*, sétima menor indicada pelo número *7* e a quarta indicada pelo número *4*). Já o acorde  $C7\text{sus}4$  nos levaria a outro acorde: teríamos de novo a letra *C* indicando uma tríade maior, o número *7* indicando a sétima menor, e o número *4* indicando a quarta. Entretanto, neste caso temos também a indicação *sus*, uma abreviação da palavra inglesa “*suspended*” que significa “suspensa”. Essa suspensão se refere à terça do acorde:

Comumente chamados de ‘sus’ ou ‘sus4’, esses acordes são tríades nas quais o quarto grau da escala substitui a terça. Sendo a terça o marcador mais forte da qualidade do acorde, substituir a terça pela quarta cria a sensação de suspensão, esperando que a resolução o torne a sua qualidade original. (Wyatt & Schroeder, 1998:81,82).

A terça do acorde é substituída pela quarta (fazendo inclusive com que a indicação da quarta na cifra se torne desnecessária), deixando o acorde sem a terça – nem maior nem menor. Dessa forma teremos um acorde formado pelas seguintes notas: *dó, fá, sol e si bemol*. A única diferença entre os dois acordes é a omissão da terça decorrente do emprego da abreviatura *sus*, fato este que contradiz a afirmação de Almir Chediak que a cifra não estabelece “dobramentos e supressão de notas do acorde” (1986:78) – o emprego da abreviatura *sus* implica a supressão da terça do acorde.

Este acorde *sus* é frequentemente entendido e cifrado de forma confusa. Alguns afirmam que nos acordes onde a quarta está presente a terça deve ser omitida, mesmo sem a indicação de um acorde suspenso. Segundo Tomas Improta, isso acontece para que o intervalo de segunda menor entre a terça e a quarta seja evitado: “A 4 em geral exclui a 3M (a 4 junto com a 3M gera uma dissonância não apropriada para a prática

---

<sup>7</sup> Este *sus4* não é utilizado entre parênteses por nenhum outro autor, nem mesmo em nenhuma outra bibliografia analisada, somente por Ian Guest.

convencional da música popular). Assim um acorde com a 4 será uma tríade formada pelo 1, 4 e 5”. (2004:27).

Marco Pereira confirma esta afirmação em sua apostila de harmonia funcional: “Não combinar complementos que formem semitom.” (2004:25). Na mesma apostila, Pereira ainda complementa dizendo que a quarta justa não deve ser empregada na “família dos acordes maiores” para que não forme, com a sétima maior do acorde, um trítano que, segundo o autor, só deve aparecer em acordes dominantes:

Evitar sempre o complemento cuja nota irá formar o trítano da dominante com uma das notas da tétade. Nesta família (dos acordes maiores) isso acontece com o complemento 11. Por este motivo não se aplica o complemento de 11ª justa nesta família já que esse intervalo forma com a sétima maior da tétade principal o trítano da dominante que só deve aparecer nas famílias que representam essa função. (Ibid: 25).

Provavelmente esse cuidado para não empregar o trítano em acordes que não são de função dominante se deve ao fato de o trítano ser dito o único e principal responsável pela tensão dos acordes dominantes:

Esta propriedade dos acordes dominantes vem do fato de existir um trítano na sua formação, entre a 3M e a 7, um intervalo muito dissonante e que portanto pede uma resolução.

Também o VIIØ<sup>8</sup> tem um trítano e tensiona, mas este acorde, na tonalidade maior, soa como um V7 invertido, não tendo, portanto, valor harmônico diferenciado. (Improta, 2004:58).

Ian Guest também afirma ser o trítano responsável pela tensão do quinto grau: “O trítano *si-fá* é responsável pelo som preparatório característico do acorde dominante” (2006:78). O fato de Marco Pereira afirmar, como citado anteriormente, que não se deve aplicar a quarta justa num acorde maior, provavelmente se deve ao fato de tanto ele como os outros autores analisados defenderem que o trítano é o responsável pela tensão do acorde de sétima da dominante. Por este motivo, a presença deste intervalo em qualquer outro acorde descaracterizaria sua função, fazendo com que este assumisse automaticamente a função de dominante por ter na sua estrutura o trítano. Este tipo de afirmação a respeito do trítano parece pôr sobre este intervalo toda responsabilidade pela tensão dos acordes dominantes, desconsiderando assim, a atratividade do intervalo de

---

<sup>8</sup> O símbolo ‘Ø’ apresentado aqui por Tomas Improta, é utilizado para representar um acorde menor com sétima e quinta diminuta, também chamado *meio-diminuto*.

quinta justa descendente ou quarta justa ascendente entre as fundamentais dos acordes do quinto e do primeiro graus, bem como a atratividade existente entre a sensível e a tônica que já existiam antes do emprego da sétima nos acordes dominantes.

Conjugando ambos os fatores expostos acima, de que a segunda menor deve ser evitada em qualquer acorde e de que o trítono não deve ser empregado em acordes que não forem de função de dominante, podemos encontrar os motivos das questões relativas ao uso da quarta e do acorde *sus*. Se devemos evitar empregar intervalos que formem segundas menores nos acordes, toda vez que a quarta for empregada, a terça maior deverá ser omitida. Mas se isso fosse realmente um fato, também não seriam utilizados acordes como os de décima-terceira e os menores com sétima e nona, por exemplo, pois nos acordes de décima-terceira há um semitom entre a sétima menor e a décima-terceira (sexta do acorde), e nos acordes menores com sétima e nona temos também um intervalo de segunda menor entre a terça menor do acorde e a nona.

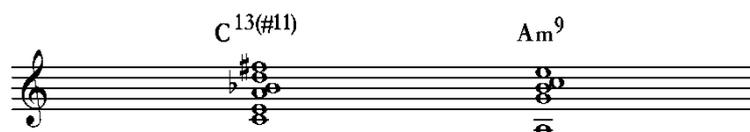


Fig. 2.11

Alguém poderia dizer que esses complementos são dispostos em oitavas diferentes para não criar o ‘choque de segunda menor’. Desta forma estaríamos de volta à questão da cifragem não especificar a disposição das notas nos acordes e, também é possível encontrar exemplos fonográficos em que os músicos tocam os acordes buscando justamente o efeito gerado pelo intervalo de segunda menor. Desta forma, fica difícil justificar a omissão da terça meramente pela presença da quarta.

Antonio Adolfo aplica exatamente essa omissão nos acordes de décima primeira: “Obs.: no acorde (V7) 11J b9 #9 deverá ser omitida a 3ª em virtude da sua incompatibilidade com a 11ªJ (choque com a 9ªm)”. (1989:76). Segundo Adolfo, o acorde de décima-primeira “se confunde” com o acorde *sus*:

O acorde de ( $\bar{7}$ ) é muitas vezes confundido com o 7(11).

Note-se que o acorde C7(11) produz um choque de nona menor (mi-fã), choque este que na maioria das vezes procura-se evitar em harmonia de música popular.

Por isso, quando se pede um acorde de 7(11), suprime-se a terça.

Apesar da terça suprimida, sabe-se que o acorde 7(11) tem uma terça.

Já o acorde  $\frac{7}{4}$  ou  $\frac{7^{(9)}}{4}$  é resultante da harmonia atonal. A terça nunca existiu como base. (Ibid:86-7).

Vemos na citação acima, que Adolfo também considera que o “choque” da décima primeira com a terça maior deve ser evitado, e ainda afirma que por este motivo o acorde de  $11^a$  “se confunde” com o acorde *sus*. Vejamos os dois acordes no exemplo a seguir:



Fig. 2.12

No acorde  $C^{11}$  temos as notas *dó*, *mi*, *sol* (representadas pela letra *C*), *si bemol*, *ré* (ambas implícitas por serem intervalos anteriores a  $11^a$ ) e *fá* (designada pelo número 11).

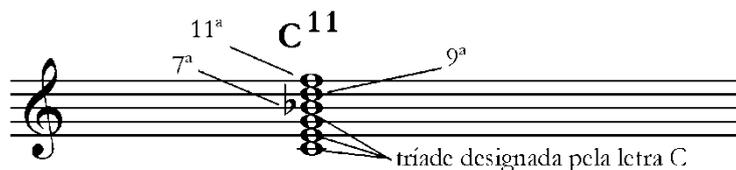


Fig. 2.13

Já no acorde  $C^{9sus4}$ , temos as notas *dó*, *sol* (tríade de *dó* maior representada pela letra *C*, sem o emprego da terça maior designado pela abreviatura *sus*), *si bemol* (intervalo implícito por ser anterior à nona designada pelo número 9), *ré* (nona) e o *fá* (especificado pelo número 4).

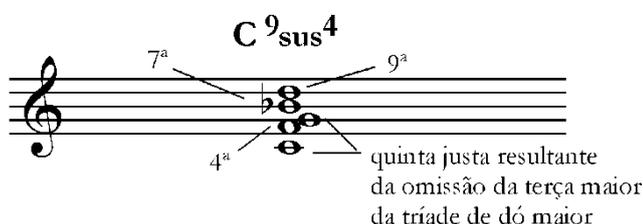


Fig. 2.14

A única diferença entre os dois acordes é a nota *mi*, que está presente no primeiro, mas é omitida no segundo pelo emprego da abreviatura *sus*. Desta forma, se omitirmos a nota *mi* no primeiro acorde devido à presença da nota *fá*, como sugerido por Antonio Adolfo e outros autores, o acorde não será “confundido” com o segundo acorde, ele *será* de fato o segundo acorde ( $9sus4$ ). Se o acorde  $C^{11}$  não possui a terça, por que deveríamos tam-

bém utilizar a cifragem *sus4*? Como cifrar um acorde que tem a terça maior e a quarta justa se no acorde *C11* a terça é sempre omitida? Se alguém ouvir o primeiro acorde (*C11*) sem a terça dirá estar ouvindo que acorde, um *C11* ou um *C9sus4*? Temos nós a capacidade de ouvir notas que não foram tocadas neste caso? Certamente que ao ouvir um acorde sem terça e com quarta justa ouviremos um acorde *sus4* e não um acorde de dó com décima primeira e ‘terça omitida’.

Marco Pereira também define que o emprego da quarta implica a omissão da terça maior: “Quando se aplica a décima-primeira *fá* em posição de quarta, sem a terça, formando um acorde de três sons (dó, fá, sol), teremos a característica tríade suspensa: *C4*”. (2004:26). Todavia, se a letra *C* designa uma tríade maior de *dó* (*dó, mi e sol*) e o *4* especifica o emprego da nota *fá* (quarta de *dó*), a cifragem *C4* apresentada por Pereira representa uma tríade maior com quarta adicionada, e não um acorde suspenso<sup>9</sup>.

A cifragem muitas vezes é tratada pelos próprios músicos como uma forma de escrita de acordes imprecisa e imperfeita, é dita não ser suficiente para a representação de muitos acordes:

É bom lembrar que a cifragem dos acordes não é cem por cento precisa e que muitas vezes é melhor optar por uma cifragem que represente apenas sua estrutura intervalar. Isso é feito por meio da enarmonização das notas do acorde que se deseja representar de modo a chegar numa estrutura mais simples que, em geral não tem nada a ver com a função real do acorde. (Pereira, 2004:16).

Em momento algum, se pretenderá, no presente estudo, provar uma suposta infalibilidade da cifragem; no entanto deve-se avaliar se uma boa parte dos problemas descritos até aqui não poderiam ser resolvidos através de uma conceitualização mais coerente dos elementos da cifragem. Como na questão do acorde *C4*, apresentada por Marco Pereira, se este acorde é o mesmo que um *Csus4*, já que a quarta sempre implica a omissão da terça, semelhante ao que acontece quando assim designado pela abreviatura *sus*, como cifrar uma tríade de dó maior com quarta adicionada?

Algo semelhante ocorre com os acordes diminutos. Os autores analisados empregam a mesma cifragem para as tríades e tétrades diminutas. O símbolo  $\circ$  é utilizado por Almir Chediak para representar as tétrades de sétima diminuta. Segundo o autor, este

---

<sup>9</sup> Chamamos de acordes suspensos todos aqueles que não possuem a terça, não definindo assim o seu modo (maior-menor).

símbolo representa o “círculo fechado” formado pela simetria entre as terças menores que formam o acorde (1986:86). Já para a tríade diminuta o autor não apresenta a cifra-gem correspondente. Nas páginas 79 e 80 de seu livro, Chediak descreve a formação das tríades maiores, menores, diminutas e aumentadas, porém, as tríades diminutas são as únicas para as quais não há uma cifra-gem apresentada.

Antonio Adolfo utiliza a cifra-gem **dim** para as tríades diminutas:

Maior (M) – formado por 3<sup>a</sup>M e 5<sup>a</sup>J (em relação à fundamental)

Menor (m) – formado por 3<sup>a</sup>m e 5<sup>a</sup>J (em relação à fundamental)

Diminuto (dim.) – formado por 3<sup>a</sup>m e 5<sup>a</sup>dim (em relação à fundamen-  
tal)

Aumentado (aum.) – formado por 3<sup>a</sup>M e 5<sup>a</sup> dim (em relação à funda-  
mental). (1989:22).

Um pouco mais adiante, em seu livro, Adolfo apresenta a cifra-gem da téttrade diminuta da seguinte forma: “Um acorde dim7 também poderá ser cifrado: dim, ou então: °. Por exemplo: Cdim (téttrade diminuta – Dó diminuto); ou C° (téttrade diminuta – Dó diminuto). A partir daqui cifraremos os acordes dim7 somente dim, visando à unificação da cifra-gem brasileira.” (Ibid:33).

Se a partir deste ponto a cifra-gem da téttrade diminuta será apenas **dim** ou **◐**, como fazer para cifrar uma tríade diminuta? Se as sétimas são especificadas em todos os outros acordes, por que não fazer o mesmo nos acordes diminutos? Provavelmente, Adolfo faz menção à “unificação da cifra-gem brasileira” porque outros autores brasileiros cifram os acordes de sétima diminuta da mesma forma – sem o número 7.

Ian Guest apresenta a tríade diminuta com a mesma cifra-gem apresentada acima para as téttrades (**dim** ou **◐**), e logo em seguida apresenta a mesma cifra-gem também para as téttrades. Sua justificativa: “Observe: cifra igual à tríade diminuta, pois a tríade diminuta é, na prática, de pouquíssimo uso. É comum encontrarmos a téttrade diminuta cifra-da como dim7, mas, como vimos, é dispensável”. (Guest, 2006:29). Por que seria o número 7 dispensável nesse caso se é justamente este número que faz a diferença entre a tríade e a téttrade neste acorde? Como afirmar que a tríade é de pouquíssimo uso se esta é justamente a estrutura básica que predomina na música ocidental há séculos?

As tríades diminutas são cifradas **m<sup>(b5)</sup>** por Tomas Improta e Marco Pereira. Segundo Improta, as tríades não devem ser nem mesmo referidas como diminutas: “Embo-

ra toda tríade seja um acorde, a tríade diminuta não deve ser chamada de acorde diminuto, pois este tem quatro sons como veremos posteriormente”. (Improta, 2004:16). Fica claro que as tríades são de raro uso na prática dos autores citados, visto que para estes a tríade diminuta não é tratada como digna de uma cifragem diferenciada da téttrade. Esta última é sempre utilizada em lugar da tríade fazendo com que a cifragem *dim* já se refira sempre à téttrade diminuta.

A forma como as tríades são preteridas em relação às téttrades pode ter uma possível explicação nas seguintes afirmações de Marco Pereira:

Como veremos nos capítulos a seguir, os acordes serão sempre representados por suas téttrades, o que lhes conferirá seu significado harmônico real (função harmônica). (2004:8).

(...) Como o caráter funcional dos acordes é sempre dado pelas téttrades (acordes de quatro sons), é importante que, sempre que possível, fique bem clara a estrutura do acorde de sétima. (Ibid: 16).

Ao afirmar que as funções harmônicas só são caracterizadas pelas téttrades, Pereira coloca as tríades numa posição secundária e dispensável, como se não fosse possível fazer progressões harmônicas funcionalmente satisfatórias ou suficientes apenas com tríades. Provavelmente, essa secundariedade das tríades faz com que estas não sejam vistas pelos autores como dignas de uma cifragem específica e diferenciadora (como no caso das tríades diminutas).

Após uma leitura comparativa entre os autores estudados, fica claro que existem pontos de discordância entre os mesmos. O objetivo principal da cifragem, que primordialmente era o de ser uma representação de acordes de fácil reconhecimento através da utilização de elementos e conceitos bem conhecidos pelos músicos, parece, nos dias de hoje, nunca ter sido alcançado. Alguns conceitos permanecem como comumente aceitos por todos (a cifragem alfabética, por exemplo), outros são motivo de controvérsia entre todos os autores estudados (intervalos implícitos e acordes suspensos), e há ainda conceitos difíceis de serem aceitos ou tolerados, como o caso das tríades que não são cifradas pelo “pouquíssimo uso” e por “não definirem função harmônica”. De um modo geral, a cifragem, como descrito anteriormente, representa mais controvérsias do que concordâncias, e, por este motivo, parece estar longe de ser uma escrita de fácil reconhecimento por parte dos músicos, apesar de ser muito utilizada.

Veremos no próximo capítulo como a cifragem é utilizada na prática dos músicos profissionais. Buscaremos verificar se os conceitos apresentados pelos autores estudados são observados no cotidiano dos músicos adeptos da cifragem, para que possamos conhecer mais apuradamente suas deficiências reais objetivando a formulação de propostas de uma revisão conceitual que possa, se possível for, sanar as questões apresentadas.

### Capítulo 3

## ASPECTOS PRÁTICOS DA CIFRAGEM

Vimos no capítulo anterior que existem divergências entre os autores estudados quanto aos conceitos teóricos empregados na cifragem. Neste terceiro capítulo, buscaremos uma visão do que ocorre na prática dos músicos que a utilizam, de como estes profissionais de fato lêem e escrevem as cifras. Serão feitas análises de informações colhidas em entrevistas com instrumentistas e compositores consagrados do mercado profissional brasileiro, e serão analisadas transcrições de alguns dos mais famosos pianistas norte-americanos.

Foram escolhidos para as entrevistas os pianistas Gilson Peranzetta e Fernando Merlino, além do gaitista Rildo Hora. Todos os três são renomados produtores, compositores, arranjadores e instrumentistas no Brasil e no mundo, e atuantes ainda hoje. Os pianistas norte-americanos escolhidos para a análise de transcrições foram Bill Evans, Oscar Peterson, Chick Corea e Herbie Hancock. Estes instrumentistas e compositores foram escolhidos para a análise das transcrições de suas gravações por serem, atualmente, verdadeiros referenciais no mundo todo em suas áreas.

Foi dada preferência ao piano neste estudo por se tratar do instrumento harmônico mais desprovido de limitações na realização das progressões dentre todos os demais (violão, guitarra, etc.), sendo assim, a probabilidade de algum acorde estar incompleto, ou ser realizado de alguma forma em especial ao piano, sem ser por opção do instrumentista, se torna quase nula.

### 1. A ESCRITA E A LEITURA DA CIFRAGEM

Analisando o ponto de vista de profissionais atuantes no mercado musical atual, buscaremos uma visão de como a cifragem é utilizada na prática dos músicos brasileiros. Poderemos aqui ter uma idéia de como cada um dos músicos entrevistados trabalha com as cifras no seu cotidiano profissional. Não há, de maneira nenhuma, qualquer in-

tenção aqui de determinar certo ou errado no uso destes profissionais, apenas conhecer sua visão e relação com a cifragem.



Gilson Peranzzeta (1946 -) começou a tocar acordeom aos nove anos de idade, decidiu-se pelo piano no ano seguinte ingressando na Escola Nacional de Música e, posteriormente, no Conservatório Brasileiro de Música. Estudou técnica de interpretação, em Barcelona (onde morou durante três anos), com a concertista Petri Palau de Claramount e, no Brasil, com as pianistas Vilma Graça, Sônia Maria Vieira e Ondine de Mello. Peranzzeta trabalhou desde os dezoito anos com os mais renomados artistas nacionais, tais como Simone, Fátima Guedes, Gal Costa, Joyce, Elizete Cardoso, Gonzaguinha, Joana, Edu Lobo, além de ter sido, por dez anos, pianista, diretor musical, produtor e arranjador de Ivan Lins. Com sólida carreira no exterior, teve suas músicas gravadas por Sarah Vaughn, George Benson, Patti Austin, Jack Jones, Terence Blanchard, Dianne Schurr, Quincy Jones, Toots Thielemans e Shirley Horn. No Japão, gravou para a JVC o cd *Reflections* em duo com o violonista Sebastião Tapajós. Para a música de concerto, Gilson compôs a suíte *Miragem*, para orquestra sinfônica e piano, executada em primeira audição pela Jazz Sinfônica de São Paulo, em 1997 e a suíte *Metamorfose*, para piano e orquestra executada em primeira audição em 2003 pela OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira, tendo Gilson Peranzzeta como solista. Possui também um trabalho para piano e quinteto de sopros, com o Quinteto Villa-Lobos. Gravou o cd *Sorrir* com o Rio Cello Ensemble, e *Canção da Lua* – para piano e violoncelo, tendo como convidado o violoncelista inglês David Chew.

Peranzzeta emprega em suas cifras o uso da representação numérica de intervalos desconsiderando a sobreposição de terças, todos os intervalos compostos são empregados sem tornar nenhum outro implícito. Existem porém exceções em algumas situações: a décima terceira e a décima primeira aumentada, por exemplo, são empregadas tornando a nona implícita. Os intervalos simples são desconsiderados, exceto no caso da tríade com sexta adicionada. Para as tríades com nona adicionada (sem a sétima), Peranzzeta emprega o termo *add9*. A adição da quarta justa, para Peranzzeta, parece tornar facultativo o emprego da terça maior – a cifragem C4 foi utilizada tanto para a tríade com

quarta adicionada como para o acorde suspenso com a quarta, acorde este, que Peranzetta cifra sem especificar a presença da quarta, apenas com o termo *sus*, provavelmente por entender que este termo torna quarta implícita no acorde. Além disso, o termo *sus*, no uso de G. Peranzetta, implica na presença da sétima do acorde, mesmo quando esta não está especificada na cifra. As tríades diminutas são cifradas não como acordes diminutos, mas como acordes menores com a quinta diminuta:  $C^{m(b5)}$ , já as tétrades diminutas, são cifradas sem a indicação da sétima:  $C^\circ$ . Ainda vemos também, o uso do símbolo + para especificar a sétima maior:  $C^{7+}$  (dó com sétima maior).

Além disso tudo, podemos constatar que, em alguns casos, o mesmo acorde é associado a cifras distintas quando está sendo lido, e quando está sendo escrito. Por exemplo, o acorde a seguir, quando escrito por extenso na pauta foi cifrado como  $C^{m6(\#11)}$ , e foi escrito por extenso na pauta quando foi solicitado que se realizasse a cifra  $C^\circ$ .



Fig. 3.1

Isso talvez seja uma forma de, apesar de Peranzetta saber que se trata de um acorde de sétima diminuta, transmitir através da cifra alguma informação para um possível intérprete sobre a disposição das notas no acorde.



Rildo Hora (1939 -) é gaitista, arranjador, compositor e produtor musical. Natural de Caruaru, Pernambuco, teve como primeira mestra sua mãe, Dona Cenira que lhe ensinou as primeiras notas e noções de piano. Começou a tocar gaita aos seis anos de idade. Autodidata, desenvolveu sua técnica tocando chorinhos, frevos e músicas ligeiras que ouvia no rádio. Aos 15 anos já se apresentava como solista nos programas radiofônicos que os fabricantes de seu instrumento patrocinavam em diversas emissoras cariocas. Na Rádio Nacional do Rio de Janeiro conheceu o maestro Guerra Peixe e com ele estudou harmonia, contraponto, composição e orquestração. Rildo Hora tem viajado o mundo fazendo shows em países como: Portugal, França, países da antiga URSS, Romênia, Bulgária, Argentina, Angola e Moçambique. Em 1992, nos Estados Unidos, seu cd *Es-*

*praiado* (Milestone), foi considerado pela crítica como um dos dez melhores no gênero Latin Jazz, por causa do jeito brasileiro que imprime às suas interpretações na gaita. Recentemente (2000,2001,2002) recebeu o Grammy® Latino pelo seu trabalho de produtor e arranjador do disco de Zeca Pagodinho, com quem trabalha desde 1996. No Brasil, é considerado o principal produtor e arranjador de samba, e é responsável pelos grandes sucessos de Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Grupo Fundo de Quintal, Beth Carvalho, Dudu Nobre, Dona Ivone Lara e muitos outros grandes artistas como: João Bosco, Luiz Gonzaga, Fagner e o Projeto Casa de Samba. Apresentou-se como solista do concerto para Harmônica e Orquestra de Villa-Lobos no Rio de Janeiro, Vitória e Brasília, tendo como regentes: David Machado, Ernani Aguiar e Leonardo Bruno. Com a redução para piano e harmônica da mesma peça, feita por Villa-Lobos, Rildo Hora se apresentou, ao lado de Laís Figueiró, em diversas salas de concerto. Em 1987, Guerra Peixe compôs a peça *Quatro Coisas* para harmônica e piano dedicada a Rildo Hora. Esta peça foi primeiramente apresentada no Panorama de Música Contemporânea, mais tarde, em 1989, a peça foi orquestrada para cordas e gaita pelo próprio Guerra Peixe e foi executada por Rildo Hora em diversos recitais, tendo como regente Ernani Aguiar. Ao longo de sua carreira, Rildo Hora tem se apresentado com diversas formações com renomados músicos: Luiz Eça, Mauro Senise, Sebastião Tapajós, Manoel da Conceição, Altamiro Carrilho, Marco Pereira, Misael da Hora, Leandro Braga, Henrique Cazes, João Lyra, os maestros Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta, Ruth Serrão, Maria Teresa Madeira - com quem gravou o cd *Realejo e Piano*. Atualmente, Rildo Hora tem se dedicado, dentre outras coisas, a dois novos projetos: *Realejo e Quarteto de Cordas*, e *Concerto para Harmônica e Piano*.

Rildo Hora emprega em sua cifragem a especificação de todos os intervalos adicionados ao acorde, sempre por intervalos compostos, sem tornar nenhum outro implícito, todo intervalo desejado para o acorde é discriminado independentemente. A ordem da disposição dos números na cifra pode indicar a posição das notas nos acordes, tanto as notas de ponta como as notas internas. Apesar disso, quando solicitado que realizasse algumas cifras escrevendo as notas por extenso na pauta, os intervalos compostos foram interpretados como intervalos que tornam outros anteriores implícitos, intervalos simples foram interpretados como notas adicionadas sem tornar a sétima ou qualquer outro intervalo implícito.

Rildo Hora afirma que sua cifragem é baseada no violão, instrumento no qual, segundo ele, é importante se saber a inversão do acorde – qual a nota estará na “primeira voz” e, em alguns casos, qual a nota que estará em qual das vozes internas. Notas suprimidas são indicadas com números cortados. Exemplo: num acorde onde a quinta fosse omitida, isso seria representado na cifra com o número 5 cortado por um traço.

O que mais chamou a atenção no uso da cifragem por Rildo Hora, foi a questão da especificação de alterações nos intervalos adicionados. Um acorde de quinta diminuta, por exemplo, é cifrado com o símbolo do bemol precedendo o número cinco:  $\flat 5$ , mas de acordo com o próprio Rildo Hora, isso é feito para que os músicos que lerão suas cifras possam compreendê-las melhor, pois sua preferência seria o uso do símbolo da subtração (-) significando que o especificado intervalo deve ser abaixado um semitom:  $Cm7^{(-5)}$ . Segundo Rildo Hora, essa seria a prática mais coerente, evitando enarmonizações confusas. Num acorde de dó sustenido menor, por exemplo, a quinta diminuta não é um *sol bemol*, e sim um *sol bequadro*. Sendo assim, o emprego do  $\flat 5$  neste acorde, segundo Rildo Hora, estaria equivocado. O mesmo ocorreria para os intervalos aumentados, que seriam especificados sempre pelo símbolo +. De acordo com Rildo Hora, a presença de um destes símbolos (+ ou -) na cifra se referia à quinta do acorde, a não ser que este esteja precedendo outro intervalo, como uma nona, por exemplo:  $C7^{+9}$  (dó com sétima e nona aumentada).



Fernando Merlino (1960 -) iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade e aos dez ingressou no Conservatório Brasileiro de Música, mais tarde estudou com Vilma Graça, Sônia Maria Vieira, Luiz Eça e Maria Teresa Madeira, e atualmente é aluno do curso de Bacharelado em Piano na Escola de Música da UFRJ. Iniciou sua carreira artística tocando em bailes e casas noturnas como integrante da Orquestra do Maestro Cipó e do grupo de Chiquinho do Acordeom. Em 1980, foi contratado como instrumentista pela TV Globo, tendo gravando diversas trilhas e vinhetas para novelas e programas da emissora. Dois anos depois, começou a fazer parte da banda de Emílio Santiago, atuando com o cantor em shows pelo Brasil e no exterior. Em 1992, juntamente com Zé Carlos Santos e Heber Calura (Jacaré), lançou o primeiro disco do grupo *Kabbalah*, indicado para o Prêmio Sharp na categoria Melhor Disco de Música Instrumental. Com este mesmo grupo, participou de diversas grava-

ções, incluindo quatro discos para o Japão. Em 1993, ao lado da cantora Leny Andrade, o grupo se apresentou em diversas casas de show pelo Brasil com o espetáculo *Juntos*. Atuou como instrumentista e arranjador, ao lado de Roberto Menescal em diversas gravações, tanto para o Brasil como para o mercado internacional atuando nos discos da venezuelana Luz Marina, da japonesa Utsumi Miyuki, do grupo instrumental japonês *The Square*, da cantora Lisa Ono, além de ter participado dos discos das cantoras Marília e Cris Delanno, lançados no mercado japonês pelo selo *Zico Label*. Ao longo de sua carreira, acompanhou, em shows e gravações, artistas como Leny Andrade, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Simone, Chico Buarque, Joyce, Rosa Passos, Elba Ramalho, Néelson Gonçalves, Carlos Lyra, Marcos Valle, Leila Pinheiro, Ivan Lins, Martinho da Vila, Alcione, Maria Rita, Fátima Guedes, Milton Nascimento, Jane Duboc, Beth Carvalho, Wanda Sá, Zélia Duncan, Danilo Caymmi, Ivete Sangalo, Margareth Menezes, Fernanda Takai, Leci Brandão, Fundo de Quintal, Rildo Hora, Zeca Pagodinho, Jamelão, Jair Rodrigues, Roberto Menescal, Baby do Brasil, Pery Ribeiro, Banda Eva, Roberto Ribeiro, Paulo Moura, Diogo Nogueira, Jorge Aragão, entre outros. Participou, também, de trabalhos de diversos artistas do Norte e do Nordeste do Brasil, como Nilson Chaves, Vital Lima, Eudes Fraga, Amadeu Cavalcanti, Genésio Tocantins, entre outros. A partir de 1997, vem participando de trabalhos de diversos cantores evangélicos como João Alexandre, Jorge Camargo, Gerson Borges, Josué Rodrigues, entre outros. No ano de 2008 assina a direção musical dos shows realizados em comemoração aos 50 anos de bossa nova, *Bossa Sempre Nova*, ao lado de Roberto Menescal, em tournée pelo Brasil e exterior, além de acompanhar o cantor Emilio Santiago e atuar como diretor musical da cantora Leny Andrade.

Fernando Merlino utiliza intervalos compostos tornando intervalos anteriores implícitos, os intervalos simples são sempre precedidos do termo **add**, exceto pela tríade com sexta adicionada, na qual o número 6 sem o termo **add** significa que a sexta deve ser adicionada à tríade sem tornar nenhum outro implícito. Alguns acordes, no entanto, apresentaram ambigüidades na cifragem. Exemplo:

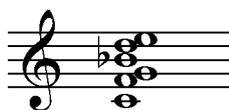


Fig. 3.2

Este acorde foi representado por F. Merlino com a cifra  $C^{9sus4(add10)}$ , porém, quando solicitado que se escrevesse por extenso na pauta o acorde  $C^{11}$ , F. Merlino escreveu exatamente o mesmo acorde, a única diferença foi a disposição das notas. Isso talvez seja fruto de uma preocupação manifestada por F. Merlino quanto à cifragem de acordes para determinados instrumentistas. Segundo ele, a cifragem deve ser uma escrita que facilite a leitura e otimize o trabalho. Muitas vezes, ao cifrar os acordes, F. Merlino afirma levar em consideração a falta de conhecimento por parte de alguns músicos e as limitações de alguns instrumentos (violão, guitarra, cavaquinho etc.). Esse cuidado provavelmente explica porque em algumas situações F. Merlino lê a cifra de uma forma e escreve de outra, o que ocorre também com os acordes suspensos com quarta e as tríades com quarta adiciona.

Curiosamente, F. Merlino, assim como G. Peranzetta, utilizou a cifragem  $C^{m6(\#11)}$  para o acorde abaixo:



Fig. 3.1

Este acorde, se levarmos em consideração a enarmonia, trata-se de uma téttrade diminuta (a nota *lá* é, pode ser interpretada como sétima diminuta de dó – *si dobrado be-mol*), e ambos interpretaram-no como uma tríade de dó menor com sexta adicionada e décima primeira aumentada (intervalo composto que, para ambos, não tornou nenhum outro intervalo anterior implícito).

Seguiremos agora para as análises de alguns trechos de transcrições de consagrados pianistas do jazz.



Bill Evans (1929-1980) começou a estudar piano clássico aos seis anos de idade, e, ainda criança, estudou também violino e flauta. Graduou-se pianista e professor de piano em 1950 na *Southeastern Louisiana College* (hoje conhecida como *Southeastern Louisiana University*). Também estudou composição na *Mannes College of Music*, em Nova Iorque.

Bill Evans fez parte do grupo do famoso trompetista Miles Davis, ao lado de John Coltrane e Cannonball Adderley. Também participou da gravação do histórico disco *Kind of Blue*, e ainda compôs a famosa *Blue in Green*, que hoje faz parte dos *standarts* do jazz. Durante sua carreira foi premiado com vários *Grammys*® (o primeiro foi em 1963 com o álbum *Conversations with myself*) e trabalhou com grandes expoentes do jazz como Charles Mingus, Art Farmer, Stan Getz, Oliver Nelson, Jim Hall, George Russell, Toots Theielmans, Tony Bennett, entre outros. A maioria de suas gravações era de piano solo ou em trio. Seus discos em trio (piano, baixo acústico e bateria) foram os pioneiros no tratamento dos três instrumentos como solistas (<http://www.billevanswebpages.com/billbio.html>).

Veremos a seguir um trecho da música *Dolphin Dance* - de Herbie Hancock, retirado do livro *The Artistry of Bill Evans* de transcrições feitas por Pascal Wetzel.



Fig. 3.3

(Wetzel, 1989:35)

É necessário ressaltar que os baixos não estão sendo tocados por Bill Evans<sup>10</sup>, por isso eles não aparecem na transcrição. O primeiro acorde cifrado a aparecer neste exemplo é o **Am9** (lá menor com nona). Neste caso o pianista está realizando simultaneamente o acompanhamento harmônico e o solo improvisado, sendo assim, podemos ver que a mão esquerda toca os acordes enquanto que a direita faz o solo. Observa-se que o acorde tocado nos dois primeiros tempos do primeiro compasso é composto pelas notas *sol*, *si*, *dó* e *mi*. Lembrando que o baixista, por se tratar de um acorde de lá menor, está tocando a nota lá, teremos um acorde com a nota lá no baixo e as outras quatro notas já mencionadas na mão esquerda do pianista. Sabendo-se que os acordes são formados por sobreposição de terças, a melhor maneira de se compreender um acorde é procurar, sempre que possível, reagrupar as notas em sua ordem direta (em terças sobrepostas). Neste caso, contando com a nota do baixo, teremos o seguinte acorde:

<sup>10</sup> É comum em grupos de música popular onde existe a presença de um contrabaixo (seja ele acústico ou elétrico) que o pianista toque apenas as demais notas dos acordes omitindo sempre o baixo.

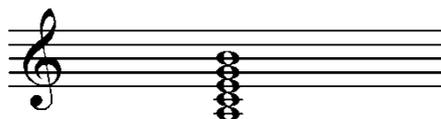


Fig. 3.4

Podemos identificar a tríade de lá menor (*lá-dó-mi*), a sétima de *lá* (*sol*) e a nona (*si*). Seguindo as informações disponibilizadas pela cifra **A<sup>m</sup>9**, Bill Evans formou um acorde de lá menor (descrito pela letra ‘A’ e o complemento da letra ‘m’) com sétima e nona. Apesar da cifra só se referir à nona, a sétima foi empregada.

No segundo tempo do primeiro compasso, temos a cifra **D<sup>9</sup>** (ré com nona). As notas tocadas na mão esquerda do piano são *fá suspenido*, *dó* e *mi*. Levando mais uma vez em consideração que o baixista está tocando a nota ré, podemos reagrupar as notas para que formem o acorde em sua ordem direta:

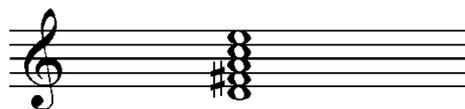


Fig. 3.5

Temos agora uma tríade de ré maior (representada na cifra pela letra ‘D’), a sétima (*dó*) e a nona (*mi*). Aqui também, apesar da cifra se referir apenas à nona, a sétima foi empregada. Neste caso, ainda temos a omissão da quinta do acorde (*lá*) por parte do pianista. Esse tipo de omissão é comum por uma questão meramente de opção estética. A presença da quinta num acorde de quinta justa só faz diferença quanto à textura, não representando nenhuma alteração quanto à qualidade harmônica do acorde dentro da progressão.

No terceiro e último compasso deste primeiro exemplo, temos a cifra **B<sup>m</sup>9** (si menor com nona). As notas tocadas na mão esquerda são: *lá*, *dó suspenido*, *ré* e *fá suspenido*. Mais uma vez reagrupemos as notas em sua ordem direta, contando com o baixo:



Fig. 3.6

Chegamos aqui à mesma formação do primeiro acorde analisado ( $A m^9$ ), porém um tom acima. Trata-se de um acorde menor com sétima e nona e, assim como no primeiro caso, a cifra só se refere à nona.

Podemos constatar uma semelhança na cifragem dos três acordes: a sétima é empregada apesar da cifra só se referir à nona. E por que Bill Evans emprega a sétima apesar de este intervalo não estar aparentemente descrito pela cifra? A resposta a essa questão está exatamente na sobreposição das terças. Joseph Viola, supervisor do departamento de madeiras na Berklee School of Music, apresenta em seu livro *The Technique of the Saxophone, Vol. II – Chord Studies*, estudos técnicos para o saxofone sobre as estruturas de acordes principais em todas as tonalidades, com o objetivo de familiarizar o aluno com as possibilidades melódicas sobre progressões harmônicas - um estudo voltado à improvisação. Logo na primeira estrutura de acorde apresentada, Viola descreve o acorde como 'C major' (dó maior), e o representa da seguinte maneira:



Fig. 3.7

(Viola, 1963:1)

Numa simples tríade de dó maior, o improvisador pode, a seu próprio gosto, adicionar sétimas, nonas e assim por diante em suas melodias. Voltando ao exemplo de Bill Evans, podemos verificar isso na prática:



Fig. 3.3

(Wetzel, 1989:35)

Podemos ver no terceiro tempo que, apesar da cifra especificar um acorde de nona, Bill Evans utiliza a décima-terceira na melodia (*si*) e logo em seguida a quinta que omitiu na formação do acorde na mão esquerda. Mas como isso explica o emprego da

sétima, quando a cifra não faz menção a ela? Vemos no exemplo do J. Viola que a sobreposição de terças utilizada para formação das tríades é comumente aplicada pelos músicos do jazz, até que sejam adicionadas todas as notas possíveis nessa sobreposição. Para estes músicos, a sétima, a nona, a décima primeira e a décima terceira parecem ser conseqüência inevitável da continuação da sobreposição de terças. Seguindo esse raciocínio, vemos que quando a cifra menciona um intervalo como o de nona, o músico entende que a sobreposição de terças foi seguida até a nona na formação do acorde, sendo assim, a sétima (um intervalo anterior a nona na sobreposição das terças), está implícita neste acorde. Provavelmente este era o raciocínio seguido por Bill Evans ao interpretar essas cifras apresentadas, e por Wetzel ao aplicar estas cifras sobre as transcrições.

Outro exemplo extraído da música *One for Helen* transcrito para o livro *Keyboard Signature Licks* de Brent Edstron, mostra mais uma vez Bill Evans seguindo com essa mesma interpretação das cifras.



Fig. 3.8

(Edstron, 2003:1)

Vemos aqui um acorde chamado ‘meio-diminuto’ (menor com sétima e quinta diminuta), só que nesse caso a cifra não faz menção à sétima, e sim à nona. Podemos ver que as notas utilizadas por Evans na formação deste acorde descrevem a mesma interpretação das cifras anteriormente apresentadas. A nona torna a sétima implícita na sobreposição de terças, sendo assim temos um acorde menor com sétima, nona e quinta diminuta.

Vejamos agora alguns exemplos de outro célebre pianista norte-americano – Oscar Peterson.



Oscar Emmanuel Peterson (1925 -) iniciou seus estudos musicais aos cinco anos de idade tocando trompete, instrumento que teve que abandonar após contrair tuberculose um ano mais tarde, o que deixou seus pulmões seriamente debilitados impedindo-o de prosseguir com o trompete. Depois de 14 meses no hospital, Oscar Peterson começou a dedicar-se ao piano. Seus professores eram músicos clássicos, mas Peterson almejava tocar jazz. Apoiado por sua irmã Daisy, conseguiu entrar numa competição na rádio *Canadian Broadcasting Corporation*, e, como prêmio pelo primeiro lugar, passou a tocar uma vez por semana na rádio. Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Count Basie, Nat King Cole, Louis Armstrong, Duke Ellington, Roy Eldridge, Stan Getz e Charlie Parker foram alguns dos nomes que entraram no currículo de O. Peterson. Em 1947, Peterson já estava trabalhando com seu próprio trio numa rádio local de Montreal chamada *Alberta Lounge*, onde foi apresentado a Normam Granz – produtor do show *Jazz at the Philharmonic*. Granz levou Peterson como convidado surpresa para o seu show no Carnegie Hall em Nova Iorque. Fazendo um duo com o baixista Ray Brown, Oscar Peterson caiu no agrado do público e da crítica e logo começou a fazer turnês pelos EUA com seu trio que chegou a ser considerado um dos melhores do mundo. Em 1964 estreou sua composição mais famosa – *Canadian Suite*. Seguiram-se muitas outras, assim como várias gravações em trio e solo. Em 1997 foi premiado com o *Grammy®* e também com o *International Jazz Hall of Fame Award*, se consagrando de vez como um dos maiores pianistas do jazz (<http://www.duke.edu/~pd10/biography.html>).

A seguir temos um exemplo retirado de uma transcrição da música *Tangerine* de Johnny Mercer e Victor Schetzinger, tocada por Oscar Peterson.

Fig. 3.9

(Peterson, 1965:2)

Neste exemplo constatamos novamente, no primeiro acorde - como já havia ocorrido nos exemplos de Bill Evans -, a cifragem de um acorde de nona com a sétima subentendida. Vejam que o acorde de mi com nona -  $E^9$  - é formado por Peterson com as seguintes notas: a quinta (*si*), a sétima (*ré*), a terça maior (*sol susenido*), a nona (*fá susenido*), novamente a quinta (*si*) e, por último, a fundamental (*mi*). A sétima neste caso também está implícita pela cifragem da nona. Nos outros dois acordes que se seguem vemos o inverso acontecendo. Apesar da cifra especificar acordes de sétima, podemos verificar a presença da nona em ambos os acordes (a nota *dó* no  $B^{\flat}m7(b5)$ , e a nota *si* no  $A^{m7}$ ). Fica difícil encontrar uma razão que explique isso, porque apesar da nona estar presente em ambos os acordes, só as sétimas foram cifradas. Provavelmente quem fez a transcrição, não se importou em especificar a nona por ser ela uma continuação lógica, no jazz, da sobreposição de terças. Se for este o caso, por que o acorde anterior (mi com nona) não seguiu o mesmo princípio? E ainda, se a nona é uma adição óbvia ao acorde, por que a décima terceira e a décima-primeira não são? (já que também são, assim como a nona, uma mera continuação da sobreposição de terças). Parece que começam a ficar claros, nesse ponto, fatores estilísticos que interferem na forma como os acordes são cifrados. É uma prática comum no jazz, que, após a música ser tocada na íntegra, a progressão harmônica seja repetida diversas vezes para que sejam feitos os improvisos. No decorrer dessas repetições, é comum também que os músicos alterem a progressão harmônica buscando novas texturas, timbres, ou até mesmo novas progressões criadas a partir da progressão básica da música. Provavelmente o que ocorre aqui é uma alteração harmônica feita por Peterson sobre a progressão básica da música, explicando a presença de intervalos não descritos pela cifragem.



Seguindo para mais um famoso pianista do jazz, temos Armando Anthony Corea, mundialmente conhecido como Chick Corea (1941 -). Começou a estudar piano aos quatro anos de idade. Apesar de estudar piano clássico, jazzistas como Horace Silver e Bud Powel foram marcantes influências na em sua formação musical. Considerado o compositor mais prolífero do jazz da segunda metade do século XX, Chick Corea atuou com vários renomados artistas do jazz, apesar de ter iniciado sua carreira com experiências na música latina (Mongo Santamaria and Willie Bobo, 1962-63). Entre esses artis-

tas estão Blue Mitchell, Herbie Mann, Stan Getz, Woody Shaw, Joe Farrell, Cal Tjader, Donald Byrd, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Miles Davis, Freddie Hubbard, Joe Henderson, Chaka Khan, Bob Berg, Joshua Redman, Wallace Roney, Kenny Garrett, Christian McBride, Roy Haynes e Michael Brecker.

Chick Corea foi premiado com vários *Grammys*® durante sua carreira, um deles chama a atenção em especial por ter sido conquistado por um disco de música clássica – *The Mozart Sessions* (Sony Classical, 1997), com a Orquestra de Câmara de St. Paul sob a regência de Bob MacFerrin. Em 2000, Corea voltou a gravar mais um trabalho dedicado à música de concerto - *Corea Concerto* (Sony Classical), com a Orquestra Filarmônica de Londres. Entre as músicas gravadas nesse álbum está um novo arranjo de sua composição mais famosa – *Spain*, e seu até então inédito *Piano Concerto No. 1* (<http://www.chickcorea.com/bio.php>).

Analisemos a seguir um exemplo retirado da música *Spain* de C. Corea transcrita para o livro *The Chick Corea Classics* de Bill Dobbins.

Fig. 3.10

(Dobbins, 4)

Neste exemplo encontramos logo no primeiro acorde, um caso conflitante da cifragem. O acorde  $G6(9)$  não possui sétima, possivelmente por este motivo foi escrito como sexta e não como décima terceira, para que a sétima não estivesse implícita, ou seja, trata-se apenas de uma tríade de sol maior com a sexta adicionada, sem sétima, sem prosseguimento na sobreposição das terças após a formação da tríade. O problema aqui vem a seguir com o emprego do número 9 para designar a nota lá. O número 9, seguindo o raciocínio até então adotado dos intervalos implícitos pela sobreposição das terças, indicaria a adição da sétima juntamente com a nona, mas não é isso que acontece. Corea toca um acorde composto pela tríade de sol maior, a sexta (*mi*) e a nona (*lá*), que, neste caso, poderia ser cifrado seguindo o mesmo conceito empregado na tríade com sexta adicionada: utilizando um intervalo simples (anterior à oitava) nenhum outro

intervalo fica implícito, trata-se apenas de uma tríade com um intervalo adicionado, sem prosseguimento na superposição das terças. Se fosse utilizado o número 2 no lugar do 9, teríamos a mesma nota – *lá* adicionada ao acorde de sol maior, sem tornar nenhum outro intervalo implícito. Desta forma, a maneira mais coerente para se cifrar este acorde seria  $G^2(6)$ . Devemos lembrar que o parêntese não possui efeito algum na cifragem a não ser o de separar os números para que se identifiquem os mesmos de forma isolada. No caso das cifragens  $G^6(9)$  ou  $G^2(6)$ , o parêntese é empregado para que fique claro que se trata de dois números (6 e 9, 2 e 6) e não um mesmo número com dois dígitos (69 e 26). O mesmo ocorre no caso de acordes com fundamentais acompanhadas de sustenidos ou bemóis. Emprega-se o uso do parêntese para os números representativos dos intervalos evitando-se assim que estes se confundam com as alterações aplicadas às letras representativas das tríades na cifragem. Ex:  $C^{\#9(\#11)}$ : dó sustenido com nona e décima primeira aumentada. Se não houvesse o parêntese aqui, a leitura desta cifra poderia ficar prejudicada ( $C^{\#9\#11}$ ), sendo assim, o emprego do parêntese é meramente uma questão de comodidade visual na leitura da cifra.

Os outros dois acordes deste exemplo são acordes chamados suspensos. Como abordado anteriormente neste estudo, os acordes suspensos têm a terça substituída pela quarta, sendo assim, o emprego da abreviatura *sus* já implica a omissão da terça em troca do uso da quarta do acorde, tornando desnecessário o uso do número 4. No primeiro dos acordes suspensos temos o  $A^7sus$ . Se reagruparmos as notas para chegarmos à ordem direta deste acorde teremos a seguinte disposição:



Fig. 3.11

Temos a fundamental (*lá*), a terça substituída pela quarta (*ré*), a quinta (*mi*) e a sétima (*sol*), exatamente como a cifra específica. No segundo acorde suspenso não há sétima, é apenas uma tríade de si suspenso, ou seja, com a terça do acorde substituída pela quarta. Sendo assim, com as notas reagrupadas em ordem direta, teremos o seguinte acorde:



Fig. 3.12

Mais uma vez temos a fundamental do acorde (*si*), a terça substituída pela quarta (*mi*) e a quinta (*fá suspenso*). Podemos constatar aqui, que, diferentemente do que é afirmado por alguns autores brasileiros analisados anteriormente, a abreviatura *sus* não determina, para esses intérpretes analisados, um acorde sem terça, com quarta, sétima e nona; mas sim uma suspensão da terça à quarta do acorde, criando uma expectativa de resolução. Para adição de qualquer outro intervalo a esse acorde, os respectivos números representativos desses intervalos deverão ser empregados.



Herbie Hancock (1940 -), aos onze anos de idade já se apresentava, com a Orquestra Sinfônica de Chicago, tocando concertos de Mozart. Na escola, influenciado por Oscar Peterson e Bill Evans, Hancock começou a estudar jazz. Na faculdade obteve dupla graduação – Engenharia Eletrônica e Música, na Grinnell College. Em 1960 foi apresentado pelo trompetista Donald Byrd a Alfred Lion do famoso selo Blue Note aonde, depois de alguns anos trabalhando com Phil Woods e Oliver Nelson, assinou contrato como artista solo. Em 1963 Miles Davis o convidou para fazer parte de seu quinteto ao lado de músicos como Wayne Shorter, Ron Carter e Tony Williams. Em 1973, seu grupo chamado *Headhunters* se torna o primeiro grupo de jazz a ganhar um disco de platina. Em 1980, Hancock produz o primeiro disco solo de Wynton Marsalis. Três anos mais tarde, mais um disco de platina com o single *Rockit*, que também lhe garante o Grammy® de melhor R&B instrumental. Em 1986 Hancock é premiado com o Oscar® pela composição da trilha sonora do filme *Round Midnight*, no qual também atuou como ator. Dez anos depois, Hancock é premiado mais uma vez com o Grammy® após lançar, pelo selo Verve da Polygram o disco *The New Standard*. Ao lado de Michael Brecker e Roy Hargrove, Hancock grava um disco ao vivo em 2002 – *Directions in Music: Live at Massey Hall*. Um tributo a John Coltrane e Miles Davis (<http://www.herbiehancock.com/bio/>).

Analisemos a seguir um exemplo extraído da música *All of You* transcrita por Bill Dobbins para o seu livro *Herbie Hancock – Classic Jazz Compositions and Solos*.



Fig. 3.13

(Dobbins, 1992:49)

No primeiro compasso do exemplo acima, vemos a cifração ‘F#o7’ – fá sustenido com sétima diminuta, ou seja, um acorde composto pelas seguintes notas:



Fig. 3.14

Em primeiro lugar o que podemos observar é que, diferentemente do que fora adivido pelos autores estudados no capítulo anterior, a cifração do acorde diminuto não dispensa o emprego do número 7, que é o que determina que estamos falando de uma téttrade de sétima diminuta e não de uma tríade diminuta (cifrada apenas como b5 pelos autores estudados). Em segundo lugar vemos que, apesar da cifração se referir ao acorde de fá sustenido com sétima diminuta, vemos que Hancock toca na mão esquerda a nota *ré bequadro*. Se incluirmos esta nota ao acorde e o dispusermos em sua ordem direta, chegaremos a um outro acorde:

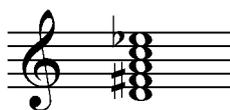


Fig. 3.15

O que vemos agora não é mais um acorde de fá sustenido com sétima diminuta, mas sim, um acorde de ré com sétima e nona menor ( $D7^{(b9)}$ ), o que se torna até mesmo mais funcionalmente coerente com o acorde de sol menor com nona que vem a seguir (o  $D7^{(b9)}$  é o dominante de sol menor). Mesmo com o contrabaixo tocando a nota fá sustenido, teríamos a formação de um acorde de ré com sétima e nona menor na primeira inversão, ficando assim, difícil de compreender quais as razões que levaram Dobbins a optar pela cifração de um acorde de sétima diminuta, que além de tudo não incluiria a nota *ré bequadro*.

No segundo compasso vemos que apesar da cifragem empregada se referir a um acorde de sol menor com nona, Hancock está adicionando a décima primeira do acorde – *dó*. Se o que está sendo tocado é um acorde de sol menor com sétima, nona e décima terceira, porque este não foi cifrado  $Gm11$ ? A resposta talvez possa ser encontrada nas palavras do próprio B. Dobbins:

Substituições de acordes são incluídas em todos os chorus<sup>11</sup> de “Goodbye To Childhood”, já que Herbie varia consideravelmente o conteúdo harmônico de um chorus para o próximo. Embora as linhas de baixo de Ron Carter enfatizem as mesmas notas nos compassos correspondentes de cada chorus de dez compassos, Herbie descobre uma coleção de cores harmônicas sempre em transformação que fazem com que cada nota do baixo soe nova a cada vez que elas se repetem. Sua espontaneidade harmônica brilhante garante a peça inteira uma sensação de contínua evolução e desenvolvimento harmônicos, mesmo sendo baseada num único repetido chorus de dez compassos. Os solos baseados nas progressões harmônicas de standarts contêm substituições harmônicas em todos os chorus. (Dobbins, 1992:6)

Como podemos ver nas palavras de Dobbins, Hancock a cada repetição da música está sempre buscando novas possibilidades harmônicas. Apesar de se tratar da mesma progressão harmônica, a cada chorus ele busca novas sonoridades na harmonização. Isso poderia ser a explicação para a divergência entre o que Hancock tocou e a cifra de Dobbins. O exemplo analisado foi retirado do terceiro chorus da música *All of You*, o que mostra que Dobbins provavelmente manteve a mesma cifragem do primeiro chorus para demonstrar ao leitor a criatividade harmônica de Hancock - como ele realiza suas substituições. No caso do primeiro acorde – fá suspenso com sétima diminuta, ele apenas acrescenta a nota ré, que alguns poderiam dizer que é o  $b13$  do fá suspenso, enquanto que outros veriam com mais facilidade um acorde de ré com sétima e nona menor. No segundo acorde, a cifra indica um acorde de sol menor com nona e Hancock toca um sol menor com décima primeira. A única diferença entre um e outro é a adição de uma nota - *dó* (décima primeira de sol), que pode muito bem ter sido adicionada meramente por uma questão de mudança na textura do acorde.

---

<sup>11</sup> A palavra inglesa *chorus* significa refrão ou estribilho. Entre os músicos jazzistas essa palavra se refere à progressão harmônica de uma música que se repete para que se realizem os improvisos. Neste sentido não há tradução para o português, pois os músicos brasileiros costumam usar a mesma palavra em inglês, não havendo assim uma palavra em português que a substitua.

## 2. A DIVERGÊNCIA ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA DA CIFRAGEM

Com as informações colhidas nas entrevistas e através das análises de transcrições de expoentes do piano jazzístico, podemos constatar que a cifragem encontrada nos livros pode ser muito diferente da cifragem praticada pelos músicos. Muitos conceitos apresentados na teoria não se aplicam na prática, ou são moldados de acordo com a necessidade funcional de cada instrumentista, compositor ou arranjador. Vimos nas entrevistas que muitas vezes o compositor/arranjador entende a cifragem de uma forma, mas na hora de escrevê-la o faz de acordo com limitações de determinados instrumentos e/ou limitações de conhecimento por parte dos instrumentistas. Nas transcrições do O. Peterson e H. Hancock, constatamos que alterar as progressões harmônicas adicionando outras notas ou até mesmo outros acordes inteiros a mesma, constitui uma prática comum para os pianistas, trazendo para a leitura da cifra questões estilísticas pertinentes aos estilos musicais de cada músico e o gênero que está sendo tocado. Apesar de tudo isso, podemos identificar alguns pontos conceituais relativos a cifragem que são unânimes por praticamente qualquer profissional que a utilize em qualquer estilo ou gênero. No próximo capítulo, destacaremos estes pontos e seguiremos para a revisão conceitual que será proposta no presente estudo.

## Capítulo 4

### A CIFRAGEM REVISADA

#### 1. O SENSO COMUM

Embora muitas vezes as inconsistências no uso da cifragem alfanumérica produzam ambigüidades e confusões, existem alguns aspectos dessa escrita de acordes que parecem já consolidados e compartilhados por todos. Alguns conceitos são empregados na cifragem por todos os autores estudados, bem como os compositores e instrumentistas entrevistados e analisados no capítulo anterior. Buscaremos agora identificar esses pontos de concordância e, a partir deles, retomaremos os pontos de divergência, discutindo algumas soluções possíveis para os problemas enfocados.

##### 1.1. A Notação Alfabética

A notação alfabética, como apresentada no segundo capítulo, é uma forma de representação das notas musicais através de letras do alfabeto:

notação alfabética	C	D	E	F	G	A	B
							
solmização	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si

Fig. 4.1

No caso da cifragem, estamos lidando com uma escrita de acordes, e não apenas de notas isoladas, sendo assim, o emprego da notação alfabética se dá na representação de tríades. Cada letra representa não somente uma nota, mas uma tríade maior formada a partir da nota representada pela letra (como já exemplificado no segundo capítulo):

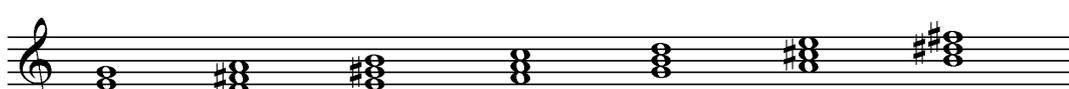
C	D	E	F	G	A	B
						

Fig. 4.2

As tríades menores são representadas através das letras seguidas da letra ‘m’ minúscula.

## 1.2. Representação dos Intervalos

Vimos no primeiro capítulo que a representação de intervalos através de números já acontecia antes mesmo do baixo cifrado em tratados de contraponto do século XVI, e que esta constituiu uma prática comum no baixo cifrado. Na cifragem alfanumérica o mesmo ocorre, os números representam intervalos relativos à fundamental do acorde:

<b>C7</b>	O nº 7 representa o intervalo de sétima entre o dó e o sib	<b>C6</b>	O nº 6 representa o intervalo de sexta entre o dó e o lá
			

Fig. 4.3

Até aqui, todos parecem estar de acordo quanto aos conceitos empregados na escrita da cifragem. Não há divergências quanto à notação alfabética ou quanto à representação numérica dos intervalos. Podemos constatar, no entanto, que a unanimidade conceitual se encerra por aqui. A forma como a representação numérica dos intervalos é utilizada varia de autor para outro, bem como o emprego de outros símbolos e termos na cifragem. Em alguns casos, são empregados conceitos divergentes pelos mesmos autores de acordo com a situação, fazendo muito mais uso de “convenções teóricas” particulares de cada autor, para cada caso, do que de uma fundamentação teórica consistente.

## 2. AMBIGUIDADES E SOLUÇÕES

A partir das análises dos autores, compositores e instrumentistas previamente estudados neste trabalho, podemos resumir os pontos de maior dificuldade quanto à cifragem, da seguinte maneira:

- Posicionamento das notas nos acordes (a utilização de intervalos simples ou compostos, e a questão dos intervalos implícitos);

- A utilização da quarta adicionada na tríade maior, o acorde suspenso e o acorde de décima primeira; e
- A cifragem de tríades e tétrades diminutas.

## 2.1.Representação Numérica de intervalos

Vimos que os intervalos na cifragem são sempre representados por números, mas estes números são utilizados de forma distinta e, às vezes, muito confusa. Alguns defendem seu uso peculiar para alguns números, a fim de determinar a posição das notas dentro do acorde, fazendo diferenciação entre intervalos simples, como representativos de notas internas, e compostos, como representativos de notas de ponta. É comum o uso da expressão *nota de ponta* entre os músicos profissionais que utilizam a cifragem, para se referir à nota mais aguda de um determinado acorde. Por exemplo, no acorde de fá com sétima maior e nona, a seguir, existem, dentre outras, as seguintes possibilidades de nota de ponta:

**F9M**

Fig. 4.4

No primeiro caso, a nota de ponta é o *mi*, no segundo, a nota *sol* é a nota de ponta, no terceiro caso a nota *lá* é a nota de ponta e, no último, a nota *dó*. Isso é muito utilizado por instrumentistas que tocam instrumentos harmônicos quando, para tocarem uma determinada música tendo que realizar, ao mesmo tempo, a melodia e o acompanhamento harmônico, formam os acordes de maneira a que estes tenham como nota de ponta as notas da melodia da música:

Fig. 4.5

Acima temos a melodia escrita no pentagrama com a progressão harmônica cifrada. A seguir, um exemplo de como possivelmente seria realizado o mesmo trecho por um pianista tocando sozinho:

The image shows a musical score for piano. The top staff is a treble clef containing a melody of eighth notes. The bottom staff is a bass clef containing chords. The chords are labeled as follows: C9M, Eb dim7, Dm11, B7/D#, Em9, F#9(#11), F9M, and Bb13(#11). The melody starts on a C note in the first measure and moves through various intervals, often using compound intervals like 9ths, 11ths, and 13ths.

Fig. 4.6

Note que no primeiro compasso a sétima maior de *dó* está na melodia, é tocada como nota de ponta, ao mesmo tempo completando o acorde e compondo a linha melódica. O mesmo ocorre mais evidentemente no terceiro, quinto, sétimo e oitavo compassos. As demais notas são chamadas notas internas (exceto a mais grave que é chamada de baixo). No entanto, essa diferenciação de intervalos simples e compostos como notas internas ou de ponta é adotada pelos autores estudados somente para o caso da quinta diminuta, décima primeira aumentada e a nona. Há ainda aqueles que ignoram completamente o uso de intervalos simples (exceto no caso da sexta), utilizando apenas intervalos compostos que, para alguns autores, tornam outros intervalos implícitos.

Em primeiro lugar, a cifragem não pretende determinar como os acordes deverão ser formados ou tocados, mas sim, o seu caráter. A disposição das notas dos acordes, o ritmo, se será arpejado ou não, tudo isso é determinado sempre pelo conhecimento, por parte do intérprete, do estereótipo do gênero musical. Desta forma, nenhum tipo de símbolo ou número empregado na cifragem determina a posição de qualquer nota dentro de qualquer acorde. O emprego de intervalos simples ou compostos se deve à sobreposição das terças. Como já apresentado no capítulo anterior, um intervalo composto pressupõe a continuação da sobreposição das terças após a adição da sétima, fazendo com que intervalos anteriores na ordem de sobreposição estejam implícitos no acorde.

O uso de intervalos compostos está, portanto, diretamente relacionado à sobreposição de terças. Sempre que houver na cifra algum intervalo composto, significa que a sobreposição de terças foi seguida até o intervalo indicado, tornando os intervalos incluídos no seu âmbito implícitos no acorde em questão. Se escrevermos um acorde utili-

zando a cifragem de uma décima terceira, por exemplo, estaremos dizendo ao intérprete que a sobreposição das terças foi seguida até a décima terceira, fazendo com que a sétima, a nona e a décima primeira estejam implícitas neste acorde.

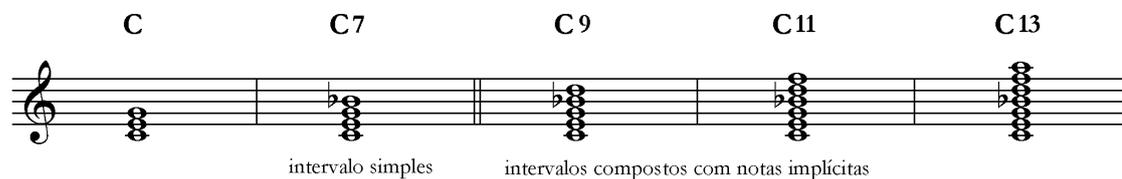


Fig. 4.7

No terceiro acorde – dó com nona –, a sétima está implícita por ser anterior à nona na ordem de sobreposição de terças, ou seja, para se alcançar a nona na sobreposição, será necessário adicionar a sétima antes. O mesmo ocorre nos demais casos. Os intervalos simples são utilizados para que não exista nenhuma nota implícita no acorde. Não se trata mais de sobreposição de terças, mas sim da adição de um intervalo ao acorde, independente da sobreposição das terças.

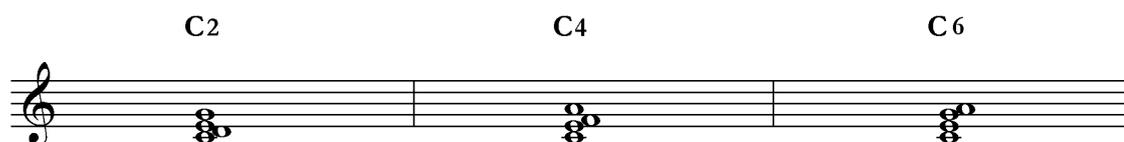


Fig. 4.8

No primeiro acorde – dó com segunda –, poderíamos ter indicado a presença da nota *ré* através do número 9, mas se tivéssemos feito isso, estaríamos dando a entender que estamos seguindo o já citado princípio da sobreposição de terças até a nona, assim tornando a sétima implícita no acorde. Utilizando o número 2 (representando a nota *ré* como segunda e não nona) evitamos o emprego da sétima e tornamos desnecessário o uso da abreviatura **add**. No caso da quarta e da sexta nos acordes seguintes, o mesmo ocorre. Se fossem empregados intervalos compostos (11 e 13), outros intervalos estariam implícitos ou seria necessário especificar a supressão destes para que não fossem incluídos. Ao escrever uma cifra **C11**, por exemplo, seria necessário especificar através da palavra **omit** quais os intervalos que não seriam tocados nesse acorde (Ex: **C11(omit7)**, ou **C11(omit9)**). Fazendo uso de intervalos simples, desassociamos a sobreposição de terças da adição de intervalos ao acorde, evitando que intervalos indesejados sejam adicionados, sem que a cifragem se torne visualmente sobrecarregada e confusa.

Vejamos o acorde a seguir:

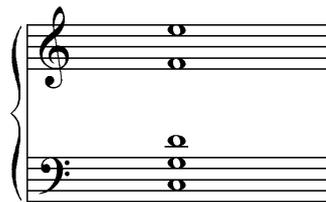


Fig. 4.9

Se tentarmos agrupar suas notas em ordem direta para melhor compreensão do acorde, obteremos a seguinte formação:

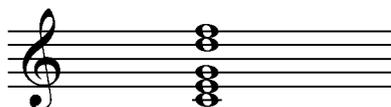


Fig. 4.10

Podemos constatar que se trata de um acorde de dó maior com a adição das notas *ré* e *fá*. Se utilizássemos a cifra **C11** para este acorde, teríamos de empregar o termo **omit7** para determinar a supressão da sétima (**C11(omit7)**). Alguns utilizariam a cifra **C9(11)**, o que traria problemas também. Em primeiro lugar, porque a nona implicaria a adição da sétima, tornando, novamente, o emprego do termo **omit7** (**C9(11,omit7)**) necessário. Em segundo lugar, se a décima primeira torna a nona implícita (junto com a sétima), configura-se o emprego de ambos os números uma espécie de pleonasma e, por último, o emprego da quarta (ou décima primeira) num acorde implica, para muitos, a supressão da terça, o que nos levaria a um acorde sem a nota *mi*, nota esta que está presente no acorde em questão. Qual seria, então, a melhor forma de cifrar o acorde apresentado acima?

Temos uma tríade de dó maior que sabemos ser representada pela letra **C**. O que sobra são as notas *ré* e *fá*. Para que a sétima não apareça como intervalo implícito pelo emprego de intervalos compostos, a melhor opção seria a cifra de uma tríade de dó maior com segunda e quarta adicionadas, sem prosseguimento com a sobreposição de terças. Logo, a cifra mais apropriada para este acorde seria a seguinte:

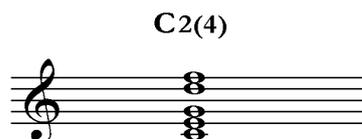


Fig. 4.11

O emprego do número 2 adiciona a nota *ré* sem tornar a sétima implícita (como ocorreria se o número 9 fosse empregado), assim como o número 4 adiciona a nota *fá* sem tornar a sétima implícita (como ocorreria com o emprego do número 11).

Desta forma, podemos constatar que o uso de intervalos simples para designar notas adicionadas sem relação com a sobreposição de terças, e intervalos compostos para designar a construção por sobreposição de terças, a partir da sétima, configuram um emprego de números na cifragem que possibilita soluções simples, práticas e coerentes com os conceitos adotados, proporcionando cifragens menos confusas, tanto do ponto de vista da interpretação da mesma como da sobrecarga visual causada pelo uso de vários números especificando diferentes intervalos para o mesmo acorde.

## 2.2. Acordes suspensos

Chamaremos de acordes suspensos aqueles em que a terça do acorde foi omitida, não determinando assim o seu modo (maior ou menor), independente da adição da quarta justa. Vimos no segundo capítulo que os acordes suspensos são cifrados de formas distintas. Alguns utilizam a cifragem  $9^4$ , outros apenas a abreviatura *sus* ou *sus4*, e existe ainda alguém que cifre este acorde como uma tríade maior com o baixo uma segunda acima da fundamental ( $B^b/C$ , por exemplo). O único consenso parece ser o acorde a que se referem:



Fig. 4.12

Podemos ver que o acorde em questão é formado por sua fundamental – *dó* –, a quarta, a quinta, a sétima e a nona (por estar presente a sétima, é melhor chamá-la de

nona, em vez de segunda, tornando assim, a sétima implícita). A única nota que diferencia este acorde de um dó com nona é a ausência da terça – *mi* –, que deu lugar à quarta – *fá*.

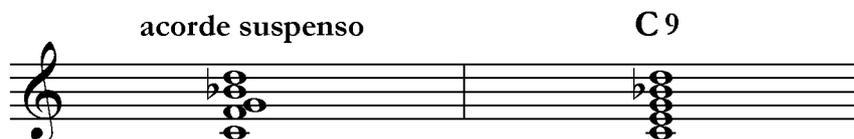


Fig. 4.13

Como já discutido no segundo capítulo, a cifragem  $\overset{7}{9}4$  não se aplica a este acorde. Não há nenhuma indicação nesta cifragem que implique a omissão da terça, e o uso dos números 7 e 9 é desnecessário, uma vez que a nona torna a sétima implícita. O que temos aqui é um acorde sem terça, com a adição da quarta, da sétima e da nona. Desta forma, a maneira mais apropriada para a cifragem deste acorde é:  $C^9_{sus}$ .

A cifra  $C^9$  determina um acorde formado pela tríade de dó maior, com sétima e nona adicionadas, e a abreviatura *sus* determina a omissão da terça e a adição da quarta. O princípio da representação numérica dos intervalos permanece o mesmo nesses acordes. Neste ponto referente aos acordes suspensos, ainda existe outra questão. Se a abreviatura *sus* substitui a terça pela quarta, causando a sensação de suspensão, somos conduzidos ao seguinte acorde:

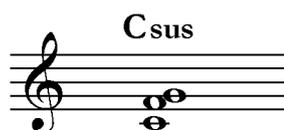


Fig. 4.14

Temos a letra C especificando uma tríade de dó maior e a abreviatura *sus* determinando que a terça deve ser suspensa à quarta, o que nos leva exatamente ao acorde acima exemplificado. Se fosse necessário, no entanto, se realizar a cifragem de um *power chord*<sup>12</sup>? A forma mais coerente de se representar este acorde seria através do emprego do termo *omit*:

<sup>12</sup> Acordes muito utilizados no rock. Estes acordes não possuem terça, apenas a fundamental e a quinta do acorde, sem adição da quarta.

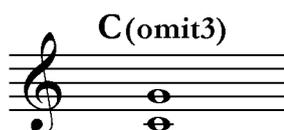


Fig. 4.15

Se levarmos em consideração que a abreviatura *sus* se refere à suspensão do acorde, poderíamos considerar essa suspensão como relativa ao modo do acorde – maior ou menor –, sem adicionar a quarta. A suspensão encarada como relativa à terça (que é suspensão à quarta) nos remete a uma prática harmônica de condução de vozes, onde a sétima sofre um retardo na resolução do quinto no primeiro grau.

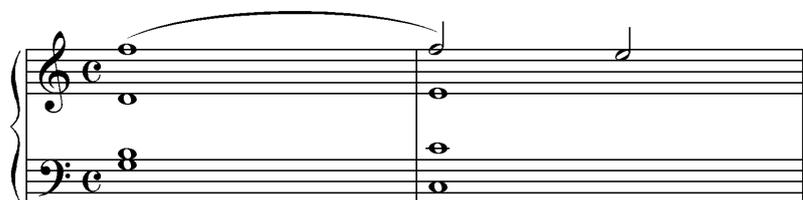


Fig. 4.16

Esse tipo de prática de condução vocal é algo que a cifração não representa, pois, como já vimos anteriormente, a cifração não especifica como os acordes deverão ser tocados, posição de notas, etc. Sendo assim, se atribuirmos à abreviatura *sus* a função de representar um retardo, não estaríamos aplicando aqui um conceito não pertencente à nossa prática em questão? Também por este motivo podemos utilizar esta abreviatura para especificar somente a ausência da terça, possibilitando, inclusive, a cifração do *power chord* sem utilizar a expressão *omit*.

Na transcrição da música *The Riddle* do guitarrista norte-americano Steve Vai, temos um exemplo de como os *power chords* são cifraçados:

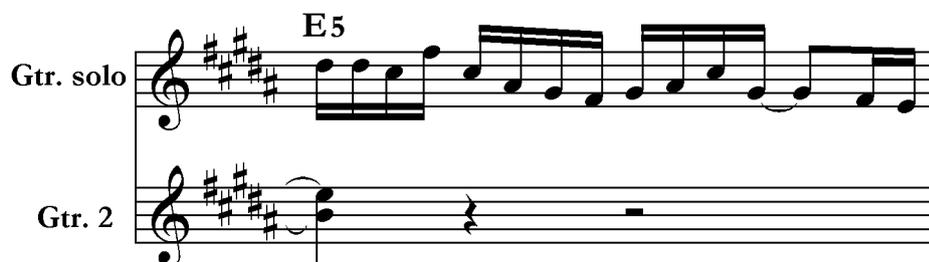


Fig. 4.17

(Perrin, 26)

Vemos que a segunda guitarra (Gtr.2), que é chamada *guitarra base*<sup>13</sup>, está tocando apenas duas notas – *si* e *mi*. Lembrando que nesse contexto conta-se com a presença de um baixo elétrico que realiza toda a linha de baixo da harmonia cifrada, temos um acorde formado somente pela fundamental e a quinta, cifrado apenas com a letra e o número 5. Sabemos que a letra representa uma tríade composta pela fundamental, a terça e a quinta, logo o número 5 se torna dispensável, exceto pelo fato de que, entre os músicos do rock, ele representa o acorde formado apenas pela fundamental e pela quinta, o que não possui nenhuma fundamentação teórica, trata-se de uma convenção entre estes músicos. Essa prática, porém, além de não possuir fundamentação, não é adotada por todos os músicos do rock. Veremos a seguir como Joe Satriani cifra os acordes sem terça:

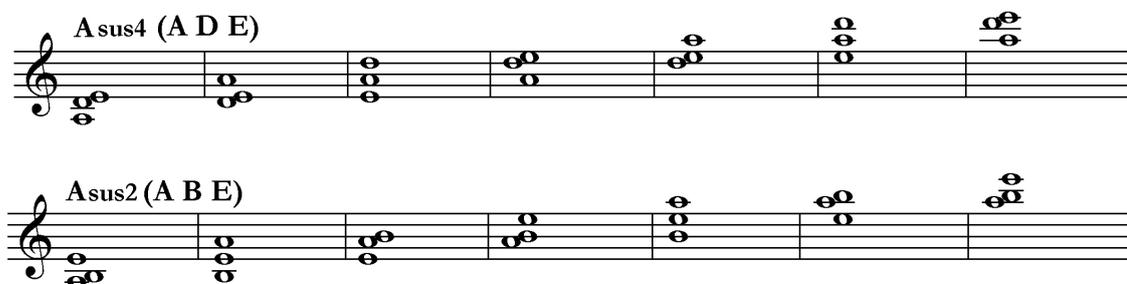


Fig. 4.18

(Satriani, 1993:27)

Satriani utiliza a indicação *sus4* e *sus2* para se referir a acordes sem a terça com os citados intervalos adicionados (quarta e segunda), ou seja, para ele, a abreviatura *sus* não implica a adição da quarta, se implicasse não seria utilizada o termo *sus4*, logo podemos ver que o elemento *sus* é empregado por Satriani para se referir ao chamado *power chord*. Verificamos o mesmo uso nas transcrições do grupo *Van Halen*:



Fig. 4.19

(McPhail, 1991:8)

<sup>13</sup> A *guitarra base* é aquela que realiza o acompanhamento harmônico o tempo todo, enquanto que a *guitarra solo* o faz eventualmente, salvo quando realiza partes solistas.

O acorde cifrado como  $G^{sus4}$  é formado por *sol*, *dó* e *ré*. Novamente o elemento *sus* aparece acompanhado do número 4, dando a entender que o termo *sus* não implica a adição da quarta, e sendo assim, se o número 4 não for utilizado, teremos o chamado *power chord*.

Deixando de lado o aspecto melódico da condução de vozes e encarando o acorde suspenso do ponto de vista da cifragem, ou seja, do ponto de vista exclusivamente harmônico, podemos concluir que o elemento *sus* se refere somente à suspensão do modo do acorde, sem tornar implícita a adição da quarta. Isso não ocorre somente entre os músicos do rock que utilizam o *power chord*, podemos verificar este uso em outros estilos musicais. A seguir, temos um trecho retirado de uma transcrição da música *Get Here*, como fora gravada pela cantora Oleta Adams:

Slowly

$E^b_{sus2}$   $B^b/D$   $Gm7$

*mp*

*Pedal throughout*

Fig. 4.20

(Adams, 1991:2)

O acorde cifrado  $E^b_{sus2}$  é formado pelas notas *mi* bemol, *fá* e *si* bemol. Trata-se, portanto, da tríade de *mi* bemol sem a terça e com a segunda adicionada (*fá*), reafirmando o uso do termo *sus* para indicar a omissão da terça do acorde.

### 2.3 Os acordes diminutos

De acordo com alguns autores, as tríades não são suficientes para definir funções harmônicas, apenas as tétrades. Com base nisso, as tríades são tratadas como secundárias, não dignas da mesma atenção que as tétrades. Isso se reflete diretamente na cifragem. Uma vez que só as tétrades têm importância, para estes autores, a escrita das tríades fica em segundo plano, não recebendo a mesma atenção que a escrita de qualquer outro acorde. No caso dos acordes diminutos, o que ocorre é que, não sendo considera-

das as tríades, a cifragem das tétrades é simplificada, não há especificação da sétima (como se fosse uma tríade) deixando a tríade com poucas e/ou equivocadas alternativas de cifragem.

Existem duas formas muito utilizadas para a cifragem dos acordes diminutos: a abreviatura **dim** (*diminished*, diminuto em inglês) ou o símbolo **◦**. A sétima, como já vimos, é representada como qualquer outro intervalo – através de um número, neste caso o 7. Seguindo este princípio, a cifragem de acordes de sétima diminuta seria feita através do emprego de um dos dois símbolos utilizados para representação de acordes diminutos, seguido do número 7.



Fig. 4.21

Desta forma, a representação das tríades se daria do mesmo jeito, apenas omitindo-se o número 7.



Fig. 4.22

Porém, segundo alguns dos autores analisados, como as tríades não são utilizadas, a cifragem das tétrades diminutas deveria ser simplificada – omite-se o número 7 por se entender que, se estamos tratando de harmonia, estamos tratando sempre de tétrades, segundo os citados autores (Adolfo, 1989: 33; Pereira, 2004: 8 e 16). Isso faz com que a cifragem das tríades se torne complicada e, para evitar esse problema, é necessário apenas que se aplique a essas cifras os mesmos conceitos que vêm sendo aplicados a todas as outras: letras representando tríades, o termo *dim* ou o símbolo **◦** para especificar que se trata de um acorde diminuto, e o número 7 para indicar que se trata de uma téttrade (quando for o caso). Logo, quando não houver o número 7, trata-se de uma tríade diminuta, quando este estiver presente, teremos uma téttrade de sétima diminuta.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após terem sido discutidas as questões relativas à cifragem, seguiremos para a apresentação concentrada das propostas de soluções para essas questões, através de uma revisão conceitual. Serão apresentadas todas as alternativas propostas para a cifragem de forma que, se possível, represente uma escrita descomplicada e coerente em todos os conceitos teóricos adotados. Para seguir com essa atualização conceitual, dividiremos os acordes em três grupos: maiores, menores e suspensos. Levando-se em consideração que o processo de formação básica dos acordes se dá através da sobreposição de terças, podemos considerar que numa primeira análise, qualquer acorde pode ser maior, menor ou, se não for nenhum dos dois, significa que não há a presença de uma terça caracterizando seu modo, desta forma, chamaremos de suspensos os acordes que não forem nem maiores nem menores.

#### 3.1. Os acordes maiores

Cifragem das tríades:



Fig. 4.23

Vemos aqui a cifragem das tríades maiores. Os números representando intervalos simples, desassocia a sobreposição de terças da adição de intervalos. A segunda, a quarta e a sexta não tornam a sétima ou qualquer outro intervalo implícito nestes acordes. Para adicionar mais de um intervalo à tríade, utilizamos parênteses para facilitar o reconhecimento visual dos intervalos.

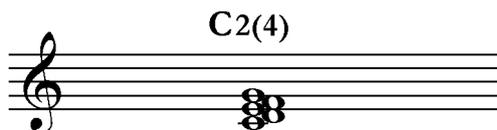


Fig. 4.24

Devemos estar atentos ao fato de que, dependendo de quantas notas forem adicionadas a um acorde, poderemos chegar à formação de outro e, sendo assim, é melhor optar por uma cifração mais simples:



Fig. 4.25

Uma tríade de dó maior com quarta e sexta adicionadas, possui exatamente as mesmas notas de um acorde de fá com sétima maior e nona, sendo assim, a cifração deste acorde poderia ser mais facilmente compreendida se fosse escrita com a cifração  $F9M/C$ . Assim também ocorre com o acorde seguinte, a tríade de dó maior com segunda, quarta e sexta adicionadas poderia ser representada através da cifração  $Dm13/C$ . Ambos os acordes possuem exatamente as mesmas notas, a única diferença significativa para a progressão harmônica está na fundamental.

As tríades maiores com quinta aumentada são representadas pela letra seguida do símbolo +. Utilizamos este símbolo no lugar do  $\sharp 5$  ou do  $b13$  para não sobrecarregar visualmente a cifração de acordes que possuam outras notas adicionadas além da quinta diminuta/ sexta menor, limitando ao máximo de dois, o número de complementos entre parênteses:

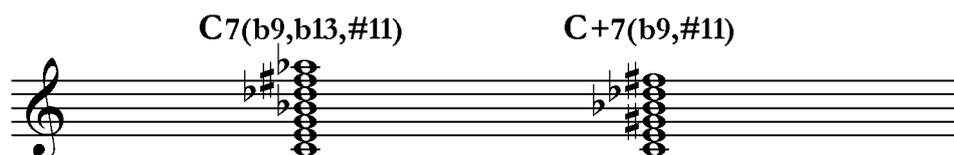


Fig. 4.26

Utilizando o símbolo + reduzimos a quantidade de alterações entre parênteses na cifração. Vale lembrar, mais uma vez, que este acorde pode ser cifrado de uma maneira menos sobrecarregada e de mais fácil reconhecimento. Se reagruparmos as notas e fizermos as devidas enarmonizações, chegaremos ao seguinte acorde:



Fig. 4.27

Alguém poderia argumentar que a cifragem  $\sharp 5$  exclui a nota *sol bequadro* do acorde, enquanto que a cifragem  $\flat 13$  não o faz. Teoricamente isso faz sentido, mas na prática as quintas justas são intervalos quase sempre omitidos nos acordes por não alterarem seu caráter funcional, principalmente em acordes com mais de cinco sons. Mesmo no piano, acordes com mais de cinco sons podem demandar do instrumentista que se faça a omissão de alguma nota que, talvez, não seja tão importante, para que as demais notas possam ser tocadas. Nesses casos, as notas que formam quintas justas com a fundamental do acorde são quase sempre as primeiras a serem omitidas no acorde, estas são utilizadas na maioria das vezes como componentes timbrísticos e texturais<sup>14</sup>.

As tríades maiores com quinta diminuta podem ser representadas com o  $\flat 5$  entre parênteses, ou enarmonizando-se este intervalo para  $\sharp 4$ , também entre parênteses. Neste caso, o uso do parênteses serve para que a alteração relativa ao intervalo adicionado ( $\sharp$  ou  $\flat$ ) não seja associada à letra. Por exemplo: se cifrarmos um acorde de fá maior com quarta aumentada sem os parênteses –  $F\sharp 4$  –, o intérprete provavelmente tocaria uma tríade de fá sustenido maior com quarta adicionada. Ao colocarmos o  $\sharp 4$  entre parênteses, desassociamos o sustenido do *fá* e o associamos à quarta adicionada –  $F(\sharp 4)$ .

Cifragem de tétrades:

The figure displays ten chords on a treble clef staff, arranged in two rows of five. The chords are labeled as follows:

- Row 1: C7, C7M, C7(4), C7(#4), C7M(4)
- Row 2: C7M(#4), C7(6), C7M(6), C+7, C+7M

Each chord is represented by a set of four notes on a staff, with the notes corresponding to the chord's structure.

Fig. 4.28

Utilizamos o número 7 para representar a adição da sétima à tríade. As sétimas maiores são representadas pela letra M, sempre maiúscula para que não se confunda com a representação de um acorde menor – representado com a adição de  $\text{m}$  minúsculo. Há quem represente a sétima maior com o termo  $\text{maj}$ ; no presente estudo, no entanto, optei por utilizar, sempre que possível e sem comprometer a compreensão da cifra, termos em

<sup>14</sup> A quinta justa é quase sempre utilizada quando se deseja um acorde com mais “peso” sonoro, são encaradas na prática como recursos de alteração de timbre e textura nos acordes por não alterarem seu caráter funcional.

português. As quartas adicionadas são representadas pelo número 4 e não o 11 para não tornar a nona implícita no acorde. O mesmo ocorre com o número 6, utilizado no lugar do 13 (que tornaria a nona e a décima primeira implícitas).

Acordes com nona, décima primeira ou décima terceira seguem o mesmo tipo de representação que os de sétima. Apenas deve-se levar em consideração que, como já apresentado anteriormente, os intervalos compostos tornam todos aqueles por eles abrangidos implícitos por estarem relacionados à sobreposição de terças.

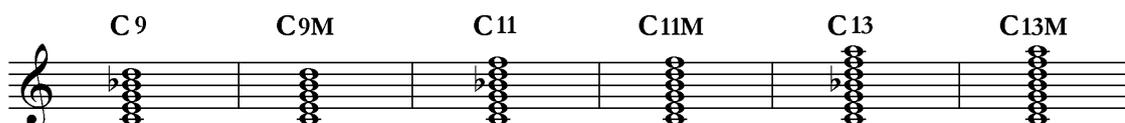


Fig. 4.29

Note que nos acordes de sétima maior, seguimos o mesmo princípio utilizado anteriormente nas tétrades – a letra M determina a presença da sétima maior. Qualquer alteração referente a qualquer um dos intervalos pertencentes ao acorde deve ser especificada:

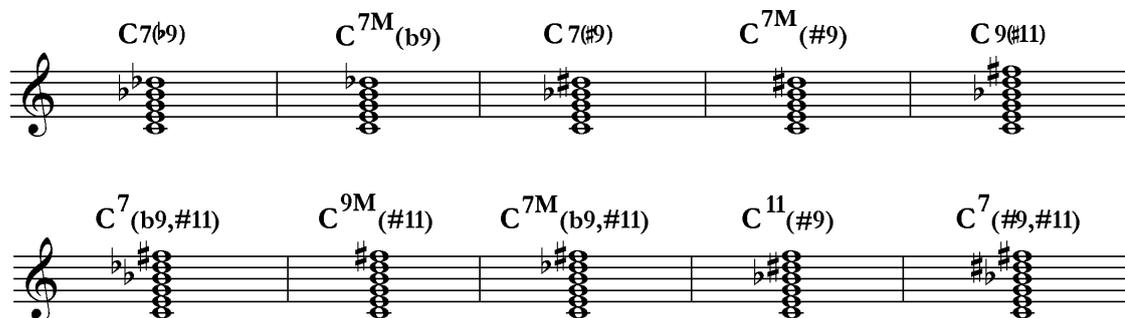


Fig. 4.30

### 3.2. Os acordes menores

Os acordes menores são representados pela letra **m**, sempre minúscula:

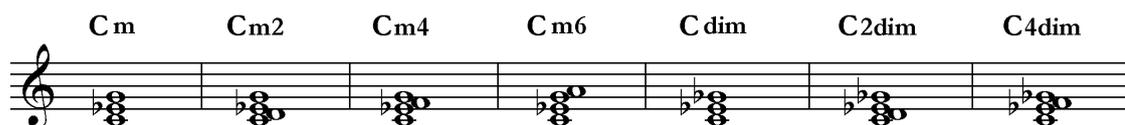


Fig. 4.31

As notas adicionadas seguem o mesmo princípio já apresentado da representação numérica de intervalos. No caso dos acordes diminutos, o intervalo adicionado foi colocado antes do termo **dim** para evitar associação deste ao intervalo e não à tríade. Se o interva-

lo estivesse após o termo **dim**, estaríamos dando a entender que este intervalo adicionado é diminuto, como ocorre nos acordes de sétima diminuta – **Cdim7**. A cifra **C<sub>2dim</sub>** representa uma tríade diminuta com segunda maior adicionada, não uma tríade com segunda diminuta, por isso o elemento **dim** é colocado após o número.

As tétrades menores e os demais acordes menores com mais de quatro sons seguem os mesmos princípios de representação numérica de intervalos (intervalos compostos tornando outros intervalos implícitos).

Fig. 4.32 displays two rows of musical notation for C minor chords. The first row contains: **Cm7**, **Cm7(b5)**, **Cdim7**, **Cm9**, **Cm9(b5)**, and **C9dim7**. The second row contains: **Cm11**, **Cm11(b5)**, **C11dim7**, **Cm13**, and **Cm13(b5)**. Each chord is represented by a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a chord symbol above it.

Fig. 4.32

O acorde menor com sétima e quinta diminuta é também chamado de meio-diminuto, e é também comum vê-lo representado pelo símbolo  $\emptyset$  (o mesmo círculo que representa os acordes diminutos, porém cortado ao meio para representar um meio-diminuto). Exemplo:

Fig. 4.33 displays four musical notations for C minor half-diminished chords. Each is shown on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a chord symbol above it: **C $\emptyset$** , **C $\emptyset$ 9**, **C $\emptyset$ 11**, and **C $\emptyset$ 13**.

Fig. 4.33

### 3.3. Os acordes suspensos

O elemento **sus**, como vimos anteriormente, especifica a omissão da terça do acorde tornando-o suspenso, nem maior nem menor. Desta forma, a cifragem dos acordes suspenso segue, também, os conceitos até agora empregados, apenas omitindo-se a terça devido ao emprego do elemento **sus**.

Fig. 4.34 displays nine musical notations for C major suspended chords. Each is shown on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a chord symbol above it: **Csus**, **C2sus**, **C4sus**, **C6sus**, **C7sus**, **C7sus4**, **C9sus**, **C9sus4**, and **C13sus**.

Fig. 4.34

Não ciframos o acorde  $C11sus$  ou  $C11sus4$  por motivos óbvios: a quarta e a décima primeira adicionam a mesma nota, a única diferença é que, segundo o princípio da representação numérica dos intervalos adotado na cifragem, os intervalos compostos tornam todos os intervalos anteriores implícitos. Neste caso, a cifragem  $C11sus$  já adiciona a quarta ao acorde, que seria exatamente o mesmo que o  $C9sus4$ .

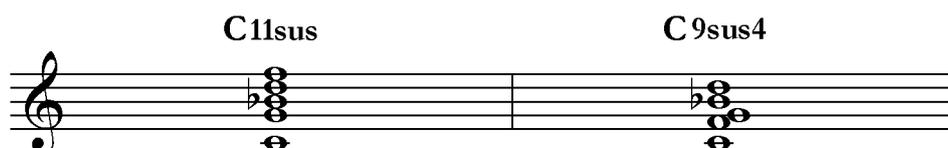


Fig. 4.35

O mesmo ocorre no acorde suspenso com décima terceira. Este intervalo composto torna a quarta (ou décima primeira) implícita no acorde, sendo assim, a cifra  $C13sus$  nos levaria ao mesmo acorde que a cifra  $C13sus4$ .

As cifras utilizadas no cotidiano dos músicos profissionais, como discutido anteriormente no presente estudo, não é uniforme. A forma como os acordes são cifrados varia de acordo com quem escreve, o estilo musical, os músicos que lerão estas cifras e que instrumentos estes intérpretes tocam ao executar os acordes cifrados. Apresentaremos a seguir uma tabela de equivalência entre a cifragem usual e a cifragem aqui proposta. O objetivo é aduzir, de forma resumida e objetiva, as principais soluções propostas pela presente revisão conceitual. Aqui também, dividimos os acordes em três grupos: maiores, menores e suspensos. Os acordes maiores estão subdivididos em tríades, tétrades com sétima, e tétrades com sétima menor. Os acordes menores estão subdivididos em tríades, tétrades com sétima, tétrades meio-diminutas e tétrades de sétima diminuta.

		CIFRAGEM USUAL	CIFRAGEM PROPOSTA	
Acordes maiores	Tríades	<p><math>C^9 / C^{add9}</math></p> <p><math>C(\#5)</math></p> <p><math>C^6_9</math></p>	<p><math>C_2</math></p> <p><math>C^+</math></p> <p><math>C_2(6) / C^2_6</math></p>	
	Tétrades	7	<p><math>C^7_9</math></p> <p><math>C^7_{11}</math></p> <p><math>C^7_9</math> <math>C_{11}</math></p> <p><math>C^{7(9)}_{13}</math> <math>C_{11}</math></p> <p><math>C^7_{13}</math></p> <p><math>C^{7_9}_{13}</math></p> <p><math>C7\flat 13</math></p> <p><math>C7(\#11)</math></p> <p><math>C^7_9(\#11)</math></p>	<p><math>C^9</math></p> <p><math>C7(4) / C^7_4</math></p> <p><math>C_{11}</math></p> <p><math>C_{13}</math></p> <p><math>C7(6) / C^7_6</math></p> <p><math>C9(6) / C^9_6</math></p> <p><math>C^+7</math></p> <p><math>C7(\#4)</math></p> <p><math>C9(\#11)</math></p>
		7M	<p><math>C^\Delta / C^{maj7} / C7^+</math></p> <p><math>C^{\Delta 9} / C^{maj9} / C7^{+9}</math></p> <p><math>C^{\Delta 9}_{11} / C^{maj11} / C^{7+9}_{11}</math></p> <p><math>C^{\Delta 9}_{13} / C^{\Delta 9}_{13_4} / C^{\Delta 9}_{11}_{13}</math></p> <p><math>C^{maj13}</math></p> <p><math>C^{7+}_9 / C^{7+}_9</math> <math>C_{11_6} / C_{11_13}</math></p> <p><math>C^{\Delta 6} / C^{maj7(6)} / C7^{+6} / C7^{+13}</math></p>	<p><math>C7M</math></p> <p><math>C9M</math></p> <p><math>C11M</math></p> <p><math>C13M</math></p> <p><math>C7M(6)</math></p>

			$C^{(\#5)} / C_{maj7}(\#5) / C7+(\#5)$	$C7M(\#5) / C+7M$
Acordes menores	Tríades		$Cm9 / Cm(add9)$ $Cm11$ $Cm(b5)$ $Cm^6_9$	$Cm2$ $Cm4$ $Cdim / C^\circ$ $Cm2(6) / Cm^2_6$
	Tétrades	7	$Cm^7_9$ $Cm^9_{11}(7M)$ $Cm^7_{11}$ $Cm^7_9(11)$ $Cm^7_{13}$ $Cm^{7(9)}_{13} 11$	$Cm9$ $Cm11(7M)$ $Cm7(4) / Cm^7_4$ $Cm11$ $Cm7(6) / Cm^7_6$ $Cm13$
		$\emptyset$	$Cm^7_9(b5)$	$Cm9(b5) / C^\#_9$
		$\circ$	$Cdim / C^\circ$ $C^\circ_9$	$Cdim7 / C^7$ $C9dim7 / C9^\circ_7$
	Acordes suspensos		$C(omit3) / C5$ $C4 / C11$ $C^7_4$ $C_{sus} / C^7_9 / C^7_{11}$	$C_{sus}$ $C_{sus4}$ $C7_{sus4}$ $C9_{sus4}$

Fig. 4.36

## Capítulo 5

### COMPOSIÇÕES COMENTADAS

Veremos a seguir as propostas de cifragem apresentadas no presente estudo, utilizadas na prática. Serão analisados trechos de composições de minha autoria, nas quais a cifragem dos acordes é feita com base na atualização conceitual aqui sugerida. As composições foram elaboradas especialmente para o meu recital de mestrado, realizado no dia 17 de dezembro de 2007, no Centro Cultural Carioca, no Centro – Rio de Janeiro. Serão analisadas as seguintes peças: *O Terceiro Dia* (Lc. 24:1 a 8) – frevo para acordeom e *big band*, dedicada a Gilson Peranzetta; *Solicitude* (Sl. 42) – samba-canção para gaita, sax alto e *big band*, dedicada a Rildo Hora; *Pros Amigos* (Sl. 133:1) – bossa-nova para trombone, violão e combo<sup>15</sup>, dedicada a Roberto Menescal, Fernando Merlino, José Rua, Altayr Martins, Henrique Band, Roberto Marques, Breno Hirata, João Cortez, Pedro Aunne e Gabriel Ghunter.

#### 1. O Terceiro Dia (Lc. 24:1 a 8)

Acord.

The musical score consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat major). The first staff is labeled 'Acord.' and contains six measures with the following chord symbols: *frevo!*,  $B^b m2/D^b$ ,  $C+7(\#9)$ ,  $F m9$ ,  $F\# dim7$ , and  $G m7(b5)$ . The second staff contains three measures with  $C+7(\#9)$ ,  $F m9$ , and  $D/F$ . The third staff contains four measures with  $B^b m9(7M)$ ,  $B^b m9$ ,  $E^b m2(6)/B^b$ , and  $A dim7/B^b$ . The fourth staff contains five measures with  $B^b 9M$ ,  $F2/A$ ,  $G9sus4$ ,  $B^b 2/F$ , and  $E^b 7(b9)sus4$ . The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 5.1

<sup>15</sup> Formação reduzida de uma *big band*, tradicionalmente de até onze músicos.

O exemplo acima foi retirado da partitura do acordeom, assim podemos visualizar a linha melódica e a progressão harmônica na mesma partitura. Este trecho musical apresenta diversos exemplos da atualização conceitual da cifragem proposta no presente estudo. Logo no primeiro acorde ( $B^{\flat}m2/D^{\flat}$ ), podemos verificar o emprego de um intervalo simples (segunda), evitando-se assim que a sétima esteja implícita. Este acorde foi cifrado com o baixo na terça menor para simplificar a cifragem.

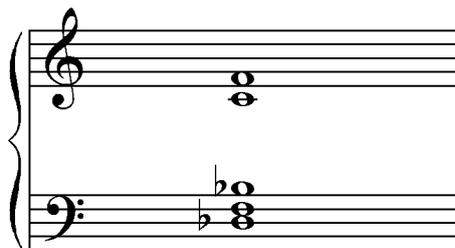


Fig. 5.2

O mesmo acorde poderia ser representado por outra cifra, porém outras cifras talvez o representassem de forma não tão simples quanto esta. Poderíamos cifrá-lo como um acorde de ré bemol maior (*ré bemol, fá e lá bemol*) com sexta (*si bemol*) e sétima maior (*dó*) -  $D^{\flat 6(7M)}$ . A ausência da quinta do acorde (*lá bemol*) poderia ser explicada por uma opção textural e/ou timbrística, como já discutido anteriormente neste estudo. Porém, a omissão da nota *lá bemol* neste acorde foi exatamente um dos motivos pelos quais se optou pela utilização da cifragem  $B^{\flat}m2/D^{\flat}$ . A nota *lá bemol* é a quinta justa de *ré bemol*, o que a torna implícita na tríade de *ré bemol* maior, deixando sua omissão por conta do gosto pessoal de cada intérprete. Utilizando a cifragem  $B^{\flat}m2/D^{\flat}$ , com o uso de um intervalo simples para designar a nota *dó* (segunda de *si bemol*), fica determinado que a nota *lá bemol* não deverá ser tocada por não haver absolutamente nenhuma indicação nesta cifra que faça referência a esta nota. Dessa forma, qualquer que fosse a disposição das notas escolhida por qualquer intérprete, não haveria nenhum motivo para que a nota *lá bemol* fosse empregada, ou qualquer outra nota que além das que estão presentes no acorde exemplificado acima. Assim sendo, foi possível representar exatamente o acorde desejado com uma cifra simples e objetiva.

Outro caso interessante neste trecho encontra-se na segunda linha:



Fig. 5.3

O terceiro acorde deste trecho -  $D/F$ , como a cifra representa, é uma tríade de *ré* maior com a nota *fá bequadro* no baixo:

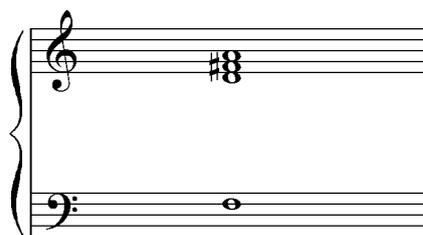


Fig. 5.4

Este acorde está precedido por um  $Fm9$  e precede um  $B^b m9(7M)$ . O trecho musical apresentado está na tonalidade de *fá menor*, portanto, podemos analisar este trecho como uma modulação passageira ao tom da subdominante de *fá menor* – *si bemol menor*:



Fig. 5.5

O acorde  $D/F$  é comumente cifrado por muitos músicos da seguinte maneira:  $F13(b9)$ , tornando mais evidente ainda sua função de dominante do  $B^b m9(7M)$ , a questão é que esta cifra especifica um acorde diferente do  $D/F$ :

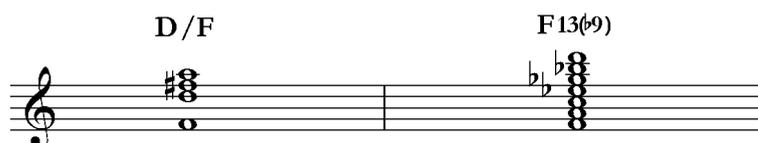


Fig. 5.6

Seguindo os conceitos da representação numérica dos intervalos, o número 13 nos leva à sobreposição de terças até a nota *ré*, tornando a sétima (*mib*), a nona (*sol*) que está especificada com a alteração  $b9$ , e décima primeira (*sib*), implícitas neste acorde. Isto

nos leva a um acorde com três notas a mais do que o proposto pela cifra  $D/F$  : *dó, mib* e *sib*. Para evitar a adição de notas indesejadas no acorde, mesmo sabendo de que se trata de um acorde com função de dominante de *si bemol*, optamos por cifrar uma tríade de *ré maior* com a nota fá no baixo. Assim se torna possível a cifragem precisa do acorde desejado de uma forma simples e de fácil compreensão.

## 2. Solicitude (Sl. 42)

*samba-canção!*

Chords for the first system:  $Dm11$ ,  $G13sus4$   $G7(b9)$ ,  $A9sus4$ ,  $Am9$ ,  $Dm11$ ,  $G13sus4$   $F7M(\#5)/G$ ,  $C9M(\#5)$ ,  $F9M$ .

Chords for the second system:  $Bm9(b5)$ ,  $E+7(b9)$ ,  $Am9(7M)$   $Am13$ ,  $Gm9$   $C13(\#11)$ ,  $F\#m9(b5)$ ,  $B+7(b9)$ ,  $E7(b9)sus4$ ,  $E7(b9)$ .

Fig. 5.7

Analisemos o quinto, sexto, sétimo e oitavo compassos:

Chords for the fifth, sixth, seventh, and eighth measures:  $Dm11$ ,  $G13sus4$   $F7M(\#5)/G$ ,  $C9M(\#5)$ ,  $F9M$ .

Fig. 5.8

Podemos constatar aqui, a presença de uma progressão harmônica muito comum, que os músicos profissionais da atualidade denominam “*dois-cinco*”. Essa progressão é obtida pela substituição do quarto grau pelo segundo na fórmula cadencial tonal básica:

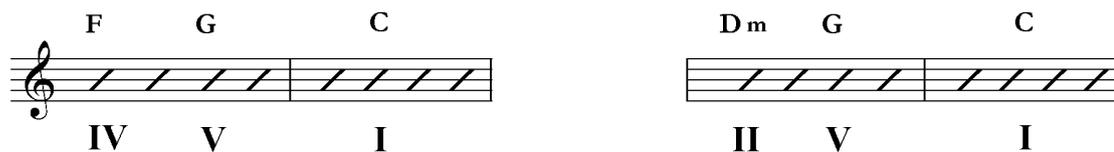


Fig. 5.9

No caso do trecho musical em questão, essa progressão sofreu algumas alterações. A primeira e mais óbvia é quanto à formação dos acordes. O segundo grau é menor com sétima, nona e décima primeira; o primeiro grau, com sétima maior, nona e quinta aumentada; e, no quinto grau, temos, a maior alteração dessa progressão neste exemplo – no lugar de um típico acorde de função de dominante temos um acorde suspenso ( $G^{13sus4}$ ) e, em seguida, um acorde de função de subdominante com o baixo na nona ( $F^7M(\#5)/G$ ). Vejamos os dois acordes escritos por extenso:

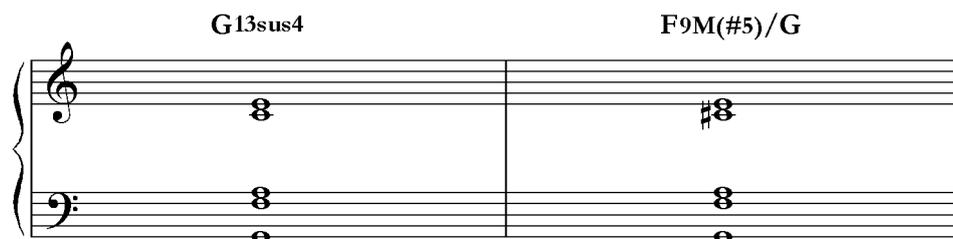


Fig. 5.10

Podemos ver que a única diferença entre os dois acordes é a nota dó, que no primeiro acorde é bequadro e no segundo é sustenido. O segundo acorde poderia ser representado também da seguinte maneira:  $G^{13(\#11)sus}$ . Foi feita a opção da cifra  $F^7M(\#5)/G$  por se considerar que esta cifra é de mais fácil reconhecimento do que  $G^{13(\#11)sus}$ ; sendo assim, a escolha da maneira de cifrar o acorde foi feita baseada na praticidade da leitura, o fácil reconhecimento por parte do intérprete. Ambas as cifras estariam de acordo com a atualização conceitual proposta no presente estudo, mas, com o objetivo de facilitar a leitura, fez-se a opção pela cifra  $F^7M(\#5)/G$ .

### 3. Pros amigos (133:1)

Fig. 5.11

No trecho acima o primeiro acorde foi representado pela cifra  $C2(6)$ . Trata-se de um acorde de *dó maior* com as notas *ré* (segunda) e *lá* (sexta) adicionadas. Este acorde é comumente escrito pelos músicos com a cifra  $C^{69}$ . O problema com esta cifra está no uso do intervalo composto de nona representado pelo número 9 que, segundo os conceitos apresentados neste estudo de representação numérica de intervalos, tornaria a sétima implícita neste acorde, relacionando a sua adição à sobreposição de terças. Sendo assim, o que teríamos seria um acorde maior com sétima, nona e sexta:

Fig. 5.12

Na verdade, o acorde que se deseja representar não possui a sétima:

Fig. 5.13

O que temos aqui é uma tríade de *dó maior* com a segunda e a sexta adicionadas, sem sétima. Logo, o emprego de um intervalo composto não se aplica a este acorde, pois tornaria a sétima implícita no mesmo. Desta forma, a nota *ré* deverá ser representada na cifra como segunda, e não como nona para que tenhamos exatamente o acorde descrito acima.

### 4. Conclusão

Estudando as origens de uma prática de cifragem anterior a cifragem alfanumérica (baixo cifrado) e observando alguns dos aspectos comuns e das particularidades de cada prática, pudemos ter uma idéia dos motivos que levaram os músicos em ambas as situa-

ções a desenvolver e adotarem a escrita através de cifras, bem como algumas de suas conseqüências mais notórias. Vimos, mais especificamente, a trajetória da cifragem alfanumérica até a sua chegada na década de 1920 no Brasil, e sua provável disseminação entre os músicos através de Radamés Gnattali na Rádio Nacional. Analisamos as principais obras bibliográficas produzidas sobre a cifragem no Brasil desde então e, através de entrevistas com profissionais atuantes no mercado musical brasileiro e internacional, bem como também por meio da análise de transcrições de ícones do piano norte-americano, buscamos ter uma idéia mais precisa de como está sendo utilizada a cifragem nos dias de hoje. Concluímos que a cifragem, muitas vezes, apresenta ambigüidades que dificultam a escrita para os compositores e arranjadores, bem como a leitura para os intérpretes das obras musicais cujas progressões harmônicas foram escritas através de cifras. As propostas feitas no presente estudo para solução das questões abordadas, visam uma fundamentação conceitual mais consistente para que, se possível for, a cifragem se torne de fato uma escrita de fácil compreensão. Uma possível futura publicação tratando especificamente da cifragem, disseminando estas propostas, pode vir a ser uma forma de minimizar os problemas e tornar a cifragem mais uniforme entre os músicos, abrindo caminho para que, em estudos futuros, as progressões harmônicas contemporâneas praticadas por estes músicos que utilizam a cifragem sejam melhor documentadas e estudadas, bem como as práticas de improvisação presentes no cotidiano musical dos mesmos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Oleta. *Get Here – As Recorded by Oleta Adams on Fontana Records*. Warner Bros. Publications. 1991.

ADOLFO, Antonio. *O Livro do Músico: Harmonia e Improvisação para piano, teclado e outros instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988.

ARNOLD, F. T. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. The MacMillan Company. New York, 1945.

BANDOLIM, Jacó do. *Revista Roda de Choro*. Rio de Janeiro, 1995.

BIOGRAFIA, Bill Evans. <http://www.billevanswebpages.com/billbio.html>, acessado em 20/05/2008, às 14:28hs.

BIOGRAFIA, Chick Corea. <http://www.chickcorea.com/bio.php> Acessado em 16/05/2008, às 11:32hs.

BIOGRAFIA, Oscar Peterson. <http://www.duke.edu/~pd10/biography.html> Acessado em 16/05/2008, às 11:38hs

BIOGRAFIA, Herbie Hancock. <http://www.herbiehancock.com/bio/> Acessado em 16/05/2008, às 11:40hs.

CAMPOS, Carlos. *Salsa & Afro-Cuban Montunos for Piano*. Carlos Campos Prod. Boston, 1994.

CHEDIK, Almir. *Harmonia & Improvisação – Vol. I*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 1986.

DEL FRA, Riccardo. SEUGNET-JACOBS, Beatrice. THÉBERG, François. *Dossier Pédagogique / Jungle Jazz*, Cité de la Musique. [www.cite-musique.fr/francais/images/pdf/dossiers-nseignants/dp\\_jazz\\_0603.pdf](http://www.cite-musique.fr/francais/images/pdf/dossiers-nseignants/dp_jazz_0603.pdf) Acessado em 05 de Setembro de 2006.

DEMO, Pedro. *Introdução à Metodologia da Ciência*. Editora Atlas 2.º edição (1985).

DOBBINS, Bill. *Herbie Hancock – Classic Jazz Compositions and Solos*. Advance Music, 1992.

DOBBINS, Bill. *The Chick Corea Classics*. Advance Music. 1988.

EDESTRON, Brent. *Keyboard Signature Licks – Bill Evans*. Folkways Music Publishers, Inc. 2003.

FAGERLANDE, Marcelo. *Comentários sobre o capítulo “Thorough Bass Methods” do livro Compositional Theory in the Eighteenth Century de Joel Lester*. Cadernos do

- Colóquio. Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, 2000.
- FOSTER, George G. *New York by Gas Light and other Urban Sketches*. Stuart M. Blumin. 1990.
- GUEST, Ian. *Harmonia – Método Prático*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 2006.
- IMPROTA, Tomás. *Curso de Harmonia Popular*. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 1986.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Sher Music Company. 1995.
- MCPHAIL, Brad. *1984 – Van Halen*. Cherry Lane Music. Nova Iorque, 1991.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. MusiMed. Brasília, 1996.
- MEHEGAN, John. *Jazz Improvisation Vol. 1 – Tonal and Rhythmic Principles*. Watson – Gupta Publications. New York, 1979.
- PEREIRA, Marco. *Apostila de Harmonia Funcional*. Rio de Janeiro, 2004.
- PERRIN, Jeff. *Steve Vai – Guitar Styles & Techniques*. Hal-Leonard.
- PETERSON, Oscar. *Tangerine*. Famous Music Corporation. Nova Iorque, 1942 e 1965.
- PY, Bruno Maia de Azevedo. *A Harmonia na Música Popular Brasileira - reflexões sobre a prática e a teoria da harmonia e seu desenvolvimento através da canção no século XX*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- REILLY, Jack. *The Harmony of Bill Evans*. Unichrom LTD. New York, 1993.
- REQUIÃO, Luciana. *A notação Musical e o Músico Popular*. [www.cafemusic.com.br](http://www.cafemusic.com.br) acessado em 09 de Junho de 2006.  
<http://www.bn.br/fbn/musica/radames/radames.htm> acessado em 09 de Junho de 2006.
- SARDINHA, Anibal Augusto (Garoto). *Bandeirantes – Método Prático*. Irmãos Vitale. São Paulo, 1943.
- SATRIANI, Joe. *Guitar Secrets – 41 Private Lessons as Featured in Guitar Magazine*. Cherry Lane Music Company. Nova Iorque, 1993.
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso e Etc. – História e Inventário do Choro*. Gráfica Editora do Livro. Rio de Janeiro, 1984.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VIOLA, Joseph. *The Technique of the Saxophone, Vol. II – Chord Studies*. Berklee Press Publications. Boston, 1963.

WETZEL, Pascal. *The Artistry of Bill Evans*. CPP/Belwin Inc. Miami, 1989.

WILLIAMS, Peter. *Continuo. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. VI. Second Edition*. MacMillan Publishers Limited 2001.

WYATT, Keith. SCHROEDER, Carl. *Harmony & Theory – A Comprehensive Source for All Musicians*. Hal Leonard Corporation. 1998.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. Fapesp. São Paulo, 2000.

## **APÊNDICE**

# O Terceiro Dia! (Lc. 24:1-8)

Score

Julio Merlino

♩ = 140

The musical score is for the piece "O Terceiro Dia!" (Lc. 24:1-8) by Julio Merlino. It is written in 2/4 time with a tempo of 140 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The score includes parts for Accordion, Alto Sax. 1 & 2, Tenor Sax. 1 & 2, Baritone Sax., Trumpet in B-flat 1-4, Trombone 1-3, Bass Trombone, Guitar, Piano, Electric Bass, Drum Set, and Percussion. The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure begins with a "galope!" instruction and features chords Fm9, D/F, and Bbm9(7M). The third measure continues with the same "galope!" instruction and chords. Dynamic markings include *fp*, *mf*, *f*, and *ff*. The Percussion part includes a "virada!" instruction and "galope! congas!" with specific rhythmic patterns.

12

Acc.  $E^b13sus4$   $A^bmaj9$   $D^bmaj9/A^b$   $G m7(\flat5)$   $C+7(\sharp9)$

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

B $\flat$  Tpt. 4

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn.

12

Gr.  $E^b13sus4$   $A^bmaj9$   $D^bmaj9/A^b$   $G m7(\flat5)$   $C+7(\sharp9)$

Pno.  $E^b13sus4$   $A^bmaj9$   $D^bmaj9/A^b$   $G m7(\flat5)$   $C+7(\sharp9)$

E.B.  $E^b13sus4$   $A^bmaj9$   $D^bmaj9/A^b$   $G m7(\flat5)$   $C+7(\sharp9)$

12

D. S.

12

Perc.

22 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

*mf*

22 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9**

Gr.

Pno.

E.B.

22 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9**

D. S.

22

Perc.

This musical score is for the piece "O Terceiro Dia! (Lc. 24:1-8)". It is written in the key of B-flat major (three flats) and 4/4 time. The score is arranged for a large ensemble, including Accordion (Acc.), Saxophones (A. Sx. 1 & 2, T. Sx. 1 & 2, B. Sx.), Trumpets (Bb Tpt. 1, 2, 3, 4), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, B. Tbn.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Double Bass (D. S.), and Percussion (Perc.).

The score begins at measure 32. The harmonic structure is defined by the following chords: D<sup>b</sup>maj9/A<sup>b</sup>, G m7(♭5), C+7(#9), Fmaj9, and G<sup>b</sup>13(#11). The piano part (Pno.) and electric bass (E.B.) play these chords throughout the section. The saxophones and trumpets have melodic lines, with dynamics ranging from *sfz* (sforzando) to *mf* (mezzo-forte). The percussion part is indicated by a double bar line with a vertical line, suggesting a rhythmic pattern.

**A** Fmaj9 E+7(b9) Am9 Ab+7(b9)

42 Acc. *tacet se tiver acordeon!*

A. Sx. 1 *tacet 1ª vez!*

A. Sx. 2 *mf*

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. *tacet 1ª vez!*

B. Tpt. 1 *tacet 1ª vez!* *mf*

B. Tpt. 2 *mf* *tacet 1ª vez!*

B. Tpt. 3 *tacet 1ª vez!*

B. Tpt. 4 *tacet 1ª vez!* *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. *tacet 1ª vez!* *mf*

Gtr. *freno!* Fmaj9 E+7(b9) Am9 Ab+7(b9)

Pno. *freno!* Fmaj9 *f* E+7(b9) Am9 Ab+7(b9)

E.B. *freno!* Fmaj9 E+7(b9) Am9 Ab+7(b9)

D. S. *freno!*

Perc. *freno! pandeiro!* *tacet 1ª vez!*

This musical score is for the piece 'O Terceiro Dia! (Lc. 24:1-8)'. It is arranged for a large ensemble and includes the following parts and instruments:

- Acc.** (Accordion): Features a melodic line with various chords and dynamics.
- A. Sx. 1 & 2** (Alto Saxophones): Play a melodic line, with Saxophone 2 starting a second time on measure 51. Dynamics include *mf* and *fp*.
- T. Sx. 1 & 2** (Tenor Saxophones): Saxophone 1 has a *tacet 1ª vez!* instruction. Dynamics include *mf* and *fp*.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Plays a bass line with dynamics *mf* and *fp*.
- B♭ Tpt. 1, 2, 3, 4** (Trumpets): Trumpet 4 has a *surdina!* instruction. Dynamics include *mf*, *fp*, and *mp*.
- Tbn. 1, 2, 3** (Trombones): Trombone 1 has a *tacet 1ª vez!* instruction. Dynamics include *mf*, *fp*, and *mp*.
- B. Tbn.** (Baritone Trombone): Plays a bass line with dynamics *fp* and *f*.
- Gtr.** (Guitar): Provides harmonic accompaniment with chords.
- Pno.** (Piano): Provides harmonic accompaniment with chords.
- E.B.** (Electric Bass): Provides harmonic accompaniment with chords.
- D. S.** (Drum Set): Provides a rhythmic accompaniment.
- Perc.** (Percussion): Features a *freno! pandeiro!* instruction.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *fp*, *mp*, *f*), articulation (*tocar sempre!*), and performance directions (*tacet 1ª vez!*, *na 2ª vez, tocar mesmo com o acordeon!*, *surdina!*, *freno! pandeiro!*). Chord symbols are provided above the guitar and piano staves:  $D^{\flat}maj9$ ,  $C13sus4$ ,  $C13$ ,  $Fmaj9$ ,  $C^{\sharp}+7(\sharp9)$ ,  $F\sharp13(\sharp11)$ , and  $Fmaj9$ .

61 **Bm9(b5)** **E+7(b9)** **Amaj13** **Am9** **D13** **Gmaj9** **F#m11** **Fm11**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

61 **Bm9(b5)** **E+7(b9)** **Amaj13** **Am9** **D13** **Gmaj9** **F#m11** **Fm11**

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Perc.

Musical score for 'O Terceiro Dia! (Lc. 24:1-8)'. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Acc. (Accompaniment)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1)
- T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2)
- B. Sx. (Baritone Saxophone)
- B<sup>b</sup> Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B<sup>b</sup> Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- B<sup>b</sup> Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3)
- B<sup>b</sup> Tpt. 4 (B-flat Trumpet 4)
- Tbn. 1 (Tuba 1)
- Tbn. 2 (Tuba 2)
- Tbn. 3 (Tuba 3)
- B. Tbn. (Baritone Tuba)
- Gtr. (Guitar)
- Pno. (Piano)
- E.B. (Electric Bass)
- D. S. (Drum Set)
- Perc. (Percussion)

The score is divided into two systems. The first system covers measures 70 to 79, and the second system covers measures 80 to 89. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics (mp). Above the staff, there are two first endings (1. and 2.) and a section labeled 'virada!'. Chord symbols are provided above the staff for each measure: B<sup>b</sup>13sus4, C2/B<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>13(#11), Gm9, C13, Fmaj9, G<sup>b</sup>13(#11), Gm9, C13, and Fmaj9(#11).

82 **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)** **Fm9** **F#dim7** **Gm7(♭5)** **C+7(#9)**

Acc. *f*

A. Sx. 1 *f*

A. Sx. 2 *mp* *mf*

T. Sx. 1 *mp* *mf* *mp*

T. Sx. 2 *mp* *mf*

B. Sx. *mp* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *mp* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 2 *mp* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 3 *mp* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *mp* *f*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Tbn. 3 *mp*

B. Tbn. *mp*

Gtr. **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)** **Fm9** **F#dim7** **Gm7(♭5)** **C+7(#9)**

Pno. **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)** **Fm9** **F#dim7** **Gm7(♭5)** **C+7(#9)**

E. B. **Fm9** **F#dim7** **Gm7(♭5)** **C+7(#9)**

D. S.

Perc. *freno! surdo!*

92 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Perc.

*f* *mp* *mp* *mp* *mp*

104 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)**

Acc. *mf* *mp*

A. Sx. 1 *mf* *mp*

A. Sx. 2 *mf* *mp*

T. Sx. 1 *mf* *mp*

T. Sx. 2 *mf* *mp*

B. Sx. *mf* *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 2 *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 3 *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *mp* *surdina!*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

B. Tbn. *mp*

Gtr. **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)**

Pno. **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)**

E.B. **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **C+7(#9)**

D. S. 104

Perc. 104

Musical score for 'O Terceiro Dia! (Lc. 24:1-8)'. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a variety of instruments including Accordion, Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (B-flat), Trombones (B-flat), Guitar, Piano, Electric Bass, Double Bass, and Percussion. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 112. The key signature has two flats (B-flat major). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Chord symbols are provided above the staff lines: Fm9, F#dim7, Gm7(b5), C+7(#9), and Fm9. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature of 4/4.

122 **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *s/ surdina!*

Tbn. 1

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

B. Tbn.

122 **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A**

Gtr.

Pno.

E.B.

122 D.S.

122 Perc.

134 *G 9sus4 B $\flat$ /F F/E $\flat$  B $\flat$ /D C13sus4 C13* **C** *solo de tromb!* *G/F G/F*

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

B $\flat$  Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2 *G/F G/F*

Tbn. 3

B. Tbn. *tacet 2<sup>a</sup> vez!* *mp*

Gtr. *G 9sus4 B $\flat$ /F F/E $\flat$  B $\flat$ /D C13sus4 C13* *G/F G/F*

Pno. *G 9sus4 B $\flat$ /F F/E $\flat$  B $\flat$ /D C13sus4 C13* *G/F G/F*

E.B. *G 9sus4 B $\flat$ /F F/E $\flat$  B $\flat$ /D C13sus4 C13* *mp*

D. S. *triângulo frevo!*

Perc. *triângulo frevo!*

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It begins at measure 148. The instruments and their parts are as follows:

- Acc.**: Accompaniment, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *G/F* chord.
- A. Sx. 1 & 2**: Alto Saxophones, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- T. Sx. 1 & 2**: Tenor Saxophones, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. Sx.**: Baritone Saxophone, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. Tpt. 1 & 2**: Baritone Trumpets, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. Tpt. 3 & 4**: Baritone Trumpets, playing a rhythmic pattern of eighth notes with *A/G* chords.
- Tbn. 1, 2, 3**: Trombones, playing a rhythmic pattern of eighth notes with *tacet 1ª vez!* markings and *mp* dynamics.
- B. Tbn.**: Bass Trombone, playing a rhythmic pattern of eighth notes with *tacet 1ª vez!* markings and *mp* dynamics.
- Gtr.**: Guitar, playing a rhythmic pattern of eighth notes with *G/F* chords.
- Pno.**: Piano, playing a rhythmic pattern of eighth notes with *G/F* chords.
- E.B.**: Electric Bass, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- D. S.**: Drums, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

A section marked *solo de tromp!* begins at measure 148, featuring a melodic line for the Baritone Saxophone and Trombones, with *mp* dynamics. The *tacet 1ª vez!* markings indicate a first-time rest for the Trombone parts.

solo de acordeon (ou piano)!

164

Acc. *G/F* *G/F* 1. 2. *C+7(#9)* *G<sup>b</sup>13(#11)*

A. Sx. 1 *tacet 1<sup>a</sup> vez!* *mf* 1. 2.

A. Sx. 2 *tacet 1<sup>a</sup> vez!* *mf* 1. 2.

T. Sx. 1 *tacet 1<sup>a</sup> vez!* *mf* 1. 2.

T. Sx. 2 *tacet 1<sup>a</sup> vez!* *mf* 1. 2.

B. Sx. *mp* 1. 2.

B. Tpt. 1 *mp* *mf* 1. 2.

B. Tpt. 2 *mp* *mf* *A/G* 1. 2.

B. Tpt. 3 1. 2.

B. Tpt. 4 *mp* *mf* 1. 2.

Tbn. 1 1. 2.

Tbn. 2 1. 2.

Tbn. 3 1. 2.

B. Tbn. 1. 2.

Gtr. *G/F* *G/F* 1. 2. *C+7(#9)* *G<sup>b</sup>13(#11)*

Pno. *G/F* *G/F* 1. 2. *C+7(#9)* *G<sup>b</sup>13(#11)*

E.B. 1. 2.

D. S. 1. 2. *virada!*

Perc. 1. 2.

*solos: 1º acordeon(ou piano)  
2º alto*

**D**

178 **Fm9 Fm9 F#dim7 G m7(♭5) C+7(#9)**

Acc.

178 **Dm9 Dm9 D#dim7 Em7(♭5) A+7(#9)**

A. Sx. 1

A. Sx. 2 *tacet 1ª vez!*

T. Sx. 1 *mp tacet 1ª vez!*

T. Sx. 2 *mp tacet 1ª vez!*

B. Sx. *mp tacet 1ª vez!*

B. Spt. 1

B. Spt. 2

B. Spt. 3

B. Spt. 4 *tacet 1ª vez!*

Tbn. 1

Tbn. 2 *tacet 1ª vez!*

Tbn. 3 *tacet 1ª vez!*

B. Tbn. *mp tacet 1ª vez!*

178 **Fm9 Fm9 F#dim7 G m7(♭5) C+7(#9)**

Gr.

178 **Fm9 Fm9 F#dim7 G m7(♭5) C+7(#9)**

Pno.

178 **Fm9 Fm9 F#dim7 G m7(♭5) C+7(#9)**

E.B.

178

D. S.

178 *pandeiro frevo!*

Perc. *tacet 1ª vez!*

194 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Acc.

194 **Dm9** **B/D** **Gm9(7M)** **Gm9** **Cm2(6)/G** **F#dim7/G**

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

194 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

*tenor lead!*  
*mf lead!*

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

194 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Gtr.

194 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Pno.

194 **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

E.B.

194

D. S.

194 *triângulo frevo!*

Perc.

210 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

Acc.

210 **Gmaj9** **D2/F#** **E<sup>9</sup>sus4** **G2/D** **C7(b9)sus4** **Gm2/B<sup>b</sup>** **A<sup>b</sup>13(#11)** **Gmaj9** **D2/F#** **E<sup>9</sup>sus4** **G2/D**

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

210

B<sup>b</sup> Tpt. 1

210

B<sup>b</sup> Tpt. 2

210

B<sup>b</sup> Tpt. 3

210

B<sup>b</sup> Tpt. 4

210

Tbn. 1

210

Tbn. 2

210

Tbn. 3

210

B. Tbn.

210 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

Gtr.

210 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

Pno.

210 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

E.B.

210

D. S.

210 *triângulo frevo!*

Perc.

*surdo!*

222 *impr. junto c/ sax alto!* *solo de guitarra!*

Acc.  $E^b7(b9)sus4$   $B^bm2/D^b$   $C+7(\#9)$   $C+7(\#9)$   $G^b13(\#11)$   $C+7(\#9)$   $G^b13(\#11)$   $E$   $Fm9$

A. Sax. 1  $C7(b9)sus4$   $Gm2/B^b$   $A+7(\#9)$   $A+7(\#9)$   $E^b13(\#11)$   $A+7(\#9)$   $E^b13(\#11)$  *tacet 1ª vez!*  
*mp*

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2 *tacet 1ª vez!*  
*mf*

B. Sax.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3 *tacet 1ª vez!*  
*mf*

B. Tpt. 4

Tbn. 1 *tacet 1ª vez!*  
*mp*

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.  $E^b7(b9)sus4$   $B^bm2/D^b$   $C+7(\#9)$   $C+7(\#9)$   $G^b13(\#11)$   $C+7(\#9)$   $G^b13(\#11)$   $Fm9$

Pno.  $E^b7(b9)sus4$   $B^bm2/D^b$   $C+7(\#9)$   $C+7(\#9)$   $G^b13(\#11)$   $C+7(\#9)$   $G^b13(\#11)$   $Fm9$   
*impr. junto c/ alto!*  
*(se não tiver acordeon!)*

E.B.  $E^b7(b9)sus4$   $B^bm2/D^b$   $C+7(\#9)$   $Fm9$

D. S.

Perc. *pandeiro frevo!*

234 **Fm9** **F#dim7** **Gm7(♭5)** **C+7(#9)** **Fm9**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

234 **Fm9** **F#dim7** **Gm7(♭5)** **C+7(#9)** **Fm9**

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Perc.

Musical score for 'O Terceiro Dia!' (Lc. 24:1-8). The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a variety of instruments including Accordion, Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (4 parts), Trombones (3 parts), Guitar, Piano, Electric Bass, Drums, and Percussion. The score is divided into measures 250-259. Chord changes are indicated above the staff: D/F, Bbm9(7M), Bbm9, Ebm2(6)/Bb, and Adim7/Bb. The percussion part includes a 'triângulo frevo!' instruction. Dynamics such as *mf* are used for the Trombone parts.

262 **B<sup>b</sup>maj9 F2/A G<sup>9</sup>sus4 B<sup>b</sup>2/F E<sup>b</sup>7(b9)sus4 B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup> B13(#11) B<sup>b</sup>maj9 F2/A G<sup>9</sup>sus4 B<sup>b</sup>2/F**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gr. **B<sup>b</sup>maj9 F2/A G<sup>9</sup>sus4 B<sup>b</sup>2/F E<sup>b</sup>7(b9)sus4 B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup> B13(#11) B<sup>b</sup>maj9 F2/A G<sup>9</sup>sus4 B<sup>b</sup>2/F**

Pno.

E.B. **B<sup>b</sup>maj9 F2/A G<sup>9</sup>sus4 B<sup>b</sup>2/F E<sup>b</sup>7(b9)sus4 B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup> B13(#11) B<sup>b</sup>maj9 F2/A G<sup>9</sup>sus4 B<sup>b</sup>2/F**

D. S.

Perc. *triângulo frevo!*  
*surdo!*

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Acc.** (Accompaniment): Treble clef, starting with a series of slashes and a final melodic phrase.
- A. Sx. 1 & 2** (Alto Saxophones): Treble clef, playing sustained notes with a *mp* dynamic.
- T. Sx. 1 & 2** (Tenor Saxophones): Treble clef, playing sustained notes with a *mp* dynamic.
- B. Sx.** (Baritone Saxophone): Treble clef, playing sustained notes with a *mp* dynamic.
- B. Tpt. 1, 2, 3, 4** (Bass Trumpets): Treble clef, playing sustained notes with a *mp* dynamic.
- Tbn. 1, 2, 3** (Tubas): Bass clef, playing sustained notes with a *mp* dynamic.
- B. Tbn.** (Euphonium): Bass clef, playing sustained notes with a *mp* dynamic.
- Gtr.** (Guitar): Treble clef, playing a rhythmic pattern with a *mp* dynamic.
- Pno.** (Piano): Bass clef, playing a rhythmic pattern with a *mp* dynamic.
- E.B.** (Electric Bass): Bass clef, playing a rhythmic pattern with a *mp* dynamic.
- D. S.** (Drum Set): Indicated by a double bar line and the instruction *virada!*.
- Perc.** (Percussion): Indicated by a double bar line.

Chord changes are indicated above the staff: **F/E<sup>b</sup>**, **B<sup>b</sup>/D**, **C13sus4**, **C13**, **F** (solo de bateria!), and **G/F**. The score includes a vertical bar line at the end of the first system and a double bar line at the end of the second system.

287 G/F

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Perc.

*surdina!*

*surdina!*

G/F

G/F

*triângulo frevo!*

300

Acc. G/F G/F C2/E

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B♭ Tpt. 1 *s/ surdina!*

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3 *s/ surdina!*

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr. G/F G/F C2/E

Pno. G/F G/F C2/E

E.B.

D. S.

Perc.

**G** galope!

313 Cm2/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup> C7(b9)sus4 C+7(#9) Fm9

Acc.

A. Sax. 1 mf

A. Sax. 2 mf

T. Sax. 1 mf

T. Sax. 2 mf

B. Sax. mf

B<sup>b</sup> Tpt. 1 sf

B<sup>b</sup> Tpt. 2 sf

B<sup>b</sup> Tpt. 3 sf

B<sup>b</sup> Tpt. 4 sf

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr. 313 Cm2/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup> C7(b9)sus4 C+7(#9) galope! Fm9

Pno. 313 Cm2/E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup> C7(b9)sus4 C+7(#9) galope! Fm9

E.B. 313 galope! Fm9

D. S. 313 galope!

Perc. 313 mf galope! congas!

324 **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9** **D<sup>b</sup>maj9/A<sup>b</sup>** **G m7(♭5)**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *s/ surdina!* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 2 *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 3 *s/ surdina!* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn.

324 **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9** **D<sup>b</sup>maj9/A<sup>b</sup>** **G m7(♭5)**

Gtr.

Pno. **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9** **D<sup>b</sup>maj9/A<sup>b</sup>** **G m7(♭5)**

324 **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9** **D<sup>b</sup>maj9/A<sup>b</sup>** **G m7(♭5)**

E.B.

324

D. S.

324

Perc.

336 **C+7(#9)** **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

*mf*

336 **C+7(#9)** **Fm9** **D/F** **B<sup>b</sup>m9(7M)** **E<sup>b</sup>13sus4** **A<sup>b</sup>maj9**

Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Perc.



Chords:  $B^b m2/D^b$ ,  $C+7(\#9)$ ,  $Fm9$ ,  $F\#dim7$

Dynamics: *f*, *mp*, *mf*

Chords:  $B^b m2/D^b$ ,  $C+7(\#9)$ ,  $Fm9$ ,  $F\#dim7$

segue no frevo!

triângulo frevo!

surdo!

366 **G m7(b5)** **C+7(#9)** **Fm9** **D/F**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Sx. *mp* *mf* *f*

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

B. Tbn. *f*

Gtr. **G m7(b5)** **C+7(#9)** **Fm9** **D/F**

Pno. **G m7(b5)** **C+7(#9)** **Fm9** **D/F**

E.B. **G m7(b5)** **C+7(#9)** **Fm9** **D/F**

D. S.

Perc.

374 **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Acc.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *s/ surdina!*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3

B. Tbn.

374 **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Gtr.

374 **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

Pno.

374 **B<sup>b</sup>m9(7M)** **B<sup>b</sup>m9** **E<sup>b</sup>m2(6)/B<sup>b</sup>** **A dim7/B<sup>b</sup>**

E.B.

374

D. S.

374

Perc.

381

Acc.  $B^{\flat}maj9$   $F2/A$   $G9sus4$   $B^{\flat}2/D$   $E^{\flat}7(b9)sus4$  **H**  $B^{\flat}m2/D^{\flat}$   $B13(\#11)$

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1 *mf*

T. Sx. 2 *mf*

B. Sx.

B<sup>♭</sup> Tpt. 1

B<sup>♭</sup> Tpt. 2

B<sup>♭</sup> Tpt. 3

B<sup>♭</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

381

Gtr.  $B^{\flat}maj9$   $F2/A$   $G9sus4$   $B^{\flat}2/F$   $E^{\flat}7(b9)sus4$   $B^{\flat}m2/D^{\flat}$   $B13(\#11)$

381

Pno.  $B^{\flat}maj9$   $F2/A$   $G9sus4$   $B^{\flat}2/F$   $E^{\flat}7(b9)sus4$   $B^{\flat}m2/D^{\flat}$   $B13(\#11)$

381

E.B.  $B^{\flat}maj9$   $F2/A$   $G9sus4$   $B^{\flat}2/F$   $E^{\flat}7(b9)sus4$   $B^{\flat}m2/D^{\flat}$   $B13(\#11)$

381

D. S.

381

Perc.

390 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** *tacet 1<sup>a</sup> vez!*

390 **Gmaj9** **D2/F#** **E<sup>9</sup>sus4** **G2/D** **C7(b9)sus4** **Gm2/B<sup>b</sup>** **G#13(#11)** **Gmaj9** **D2/F#** **E<sup>9</sup>sus4** **G2/D** *tacet 1<sup>a</sup> vez!*

390 *tacet 1<sup>a</sup> vez!*

390 *tacet 1<sup>a</sup> vez!*

390 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

390 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

390 **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F** **E<sup>b</sup>7(b9)sus4** **B<sup>b</sup>m2/D<sup>b</sup>** **B13(#11)** **B<sup>b</sup>maj9** **F2/A** **G<sup>9</sup>sus4** **B<sup>b</sup>2/F**

390

390

402

1.  $E^b7(b9)_{sus4}$   $B^bm2/D^b$   $B13(\#11)$  2. *rallentando...*  $B^b2(6)$

Acc.

402  $C7(b9)_{sus4}$   $Gm2/B^b$   $G\#13(\#11)$

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

402

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

402  $E^b7(b9)_{sus4}$   $B^bm2/D^b$   $B13(\#11)$   $B^b/F$   $F2$   $E^bm2(6)/B^b$   $B^b2(6)$

Gtr.

402  $E^b7(b9)_{sus4}$   $B^bm2/D^b$   $B13(\#11)$   $F/E^b$   $B^b2/D$   $D^bmaj9$   $C/B^b$   $F2/A$   $G13sus4$   $B^b/F$   $F2$   $E^bm2(6)/B^b$   $B^b2(6)$

Pno.

402  $E^b7(b9)_{sus4}$   $B^bm2/D^b$   $B13(\#11)$   $F/E^b$   $B^b2/D$   $D^bmaj9$   $C/B^b$   $F2/A$   $G13sus4$   $B^b/F$   $F2$   $E^bm2(6)/B^b$   $B^b2(6)$

E.B.

402

D. S.

402 *efeitos!*

Perc.

# Solitude

(Sl. 42)

Julio Merlino

♩ = 52

*fluguel.*

Gaita

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2/Soprano Sax.

Baritone Sax.

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Flugelhorn

Trumpet in B $\flat$  3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Bass Trombone

Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drum Set

Percussion

*mf*

*Ad libit. com flugelhorn!*

Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj7(#5) Fmaj7 Bm9(b5) E+7(b9)

*mf*

**A**

*mf*

*F#7(b9)*

*samba-canção!!!*  
Dm11 G13sus4G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4Fmaj7(#5)/G

*tacet se tiver gaita!!!*  
Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9)

*tamborim!!! telecoteco!*



**B**

33 **B**

*f*

A. Sax. 1 *mp* 3 *mp* 3

Fl. *mf*

Bb Cl. *mf* 3 *mp* 3

T. Sax./Sop. Sax. *mf*

Fl. *mf*

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Flghn. *tacet se tiver gaita!!!*

Bb Tpt. 3 *flugelhorn!!!* *mp* 3 *mp* 3

Tbn. 1 *mf* 3 *mp* 3

Tbn. 2 *mf*

Tbn. 3 *mf*

B. Tbn. *mf*

Gtr. 33 *F2/A* *G#dim7* *G2(6)* *Fmaj9*

Pno. 33 *F2/A* *G#dim7* *G2(6)* *Fmaj9*

A.B. 33 *mf* *samba-canção!!!* *F2/A* *G#dim7* *G2(6)* *Fmaj9* 3

D.S. 33 *mf* *samba-canção!!!vassourinha!!!*

Perc. 33 *mf* *carrilhão!!!* *caxixi!* *blocks!* *caxixi!* *blocks!* 3

41

A. Sx. 1

Fl.

Bb Cl.

T. Sx. 2/Sop. Sx.

Fl.

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Flghn.

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

Perc.

*mp*

*mp*

*virada!!!*

*caxixi!*     *blocks!*     *carrilhão!!!*

B $\flat$ 2/D     Bm9(b5)     B $\flat$ 13(#11)     Am9     A+7(#9)

B $\flat$ 2/D     Bm9(b5)     B $\flat$ 13(#11)     Am9     A+7(#9)

B $\flat$ 2/D     Bm9(b5)     B $\flat$ 13(#11)     Am9     A+7(#9)

**C**

49

A. Sx. 1

Fl.

Bb Cl.

T. Sx./Sop. Sx.

Fl.

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Flghn.

*tocar mesmo com a gaita!!!*

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

Bb Tpt. 3

Tbn. 1

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

Gtr.

Pno.

*mf*

A.B.

*mf*

D. S.

*mf*

Perc.

*triângulo!!!*

54

*mf*

A. Sx. 1

Fl.

*mf*

Bb Cl.

*mf*

T. Sx./Sop. Sx.

*mp*

Fl.

*mp*

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Flghn.

*mf*

B $\flat$  Tpt. 3

*mp*

Tbn. 1

*mf*

Tbn. 2

*mp*

Tbn. 3

B. Tbn.

*mp*

Gtr.

54

Pno.

54

A. B.

54

D. S.

54

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Solicitude (Salmo 42)'. The page number is 147. The score is for a large ensemble and includes parts for various instruments and voices. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score is divided into systems. The first system includes parts for Soprano Saxophone 1, Flute, B-flat Clarinet, Tenor Saxophone/Soprano Saxophone, and another Flute. The second system includes parts for B-flat Trumpet 1, B-flat Trumpet 2, Flugelhorn, B-flat Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Baritone Trombone. The third system includes parts for Guitar and Piano. The fourth system includes parts for Alto Saxophone and Drums. The fifth system includes parts for Percussion. The score features dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The music consists of melodic lines for the woodwinds and voices, and a rhythmic accompaniment for the piano, guitar, and percussion. The page number '54' is written at the beginning of each system.

Musical score for 'Solicitud (Salmo 42)' featuring various instruments and voices. The score is divided into systems, with measures 59-64 shown. The instruments include A. Sax. 1, Fl., Bb. Cl., T. Sax./Sop. Sax., Bb. Tpt. 1, Bb. Tpt. 2, Flghn., Bb. Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., Gtr., Pno., A.B., D. S., and Perc. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and a performance instruction *virada!!!* for the D. S. part.

D

64 *solo 1° Alto!!!*

A. Sax. 1 *tacet 1.a vez!!!*  
 A. Sax. 2 *tacet 1.a vez!!! Sax Alto!*  
 T. Sax. 1 *tacet 1.a vez!!! Sax Tenor!*  
 T. Sax. 2/Sop. Sax. *tacet 1.a vez!!! Sax Tenor!*  
 B. Sax. *tacet 1.a vez!!! Sax Barítono!*

B. Tpt. 1 *flugel horn! tacet 1.a vez!!!*  
 B. Tpt. 2 *tacet 1.a vez!!! com surdina!*  
 Flghn. *tacet 1.a vez!!!*  
 B. Tpt. 3 *tacet 1.a vez!!! flugel horn!*  
 Tbn. 1 *mp tacet 1.a vez!!!*  
 Tbn. 2 *mp tacet 1.a vez!!!*  
 Tbn. 3 *mp tacet 1.a vez!!!*  
 B. Tbn. *mp tacet 1.a vez!!!*

Gtr. *mf*

Pno. *mf*

A. B. *mf samba-canção!!!*

D. S. *mf*

Perc. *bongô! (samba-canção)*

Chords: Bm11 E13sus4 E7(b9) F#9sus4 F#m9 Bm11 E13sus4 Dmaj7(#5)/E Amaj9(#5) Dmaj9

Chords: Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9

72

A. Sx. 1 G#m9(b5) C#+7(b9) F#m9(7M) F#m13 Em9 A13(#11) D#m9(b5) G#+7(b9) C#7(b9)sus4 C#7(b9)

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2/Sop. Sx.

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Flg. Hn.

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr. 72 Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9)

Pno. 72 Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9)

A.B. 72 Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9)

D. S. 72

Perc. 72

**E** solo de gaita(ou flugelhorn)!!!

80 Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9 Bm9(b5)

A. Sx. 1 *mf* *tacet 1.a vez!!!*

Fl. *flauta!!!* *tacet 1.a vez!!!* *pp*

Bb Cl. *tacet 1.a vez!!!* *clarineta!!!* *mf*

T. Sx. 2/Sop. Sx. *mf* *tacet 1.a vez!!!* *pp*

B. Sx. *mf*

B+ Tpt. 1 *tacet 1.a vez!!!* *mf*

B+ Tpt. 2 *tacet 1.a vez!!!* *mf*

Flghn. *tacet se tiver gaita!!!* E m11 A13sus4 A7(b9) B9sus4 Bm9 Em11 A13sus4 Gmaj7(#5)/A Dmaj9(#5) Gmaj9 C#m9(b5)

B+ Tpt. 3 *tacet 1.a vez!!!* *mf* *pp*

Tbn. 1 *tacet 1.a vez!!!* *mf* *pp*

Tbn. 2 *tacet 1.a vez!!!* *mf* *pp*

Tbn. 3 *tacet 1.a vez!!!* *mf* *pp*

B. Tbn. *tacet 1.a vez!!!* *mf* *pp*

Gtr. 80 Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9 Bm9(b5)

Pno. *tacet 1.a vez!!!*

A.B. 80 Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9 Bm9(b5)

D. S. 80

Perc. 80

89 E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 1. E7(b9) 2.

A. Sx. 1 *mp* *sfz* *flauta!!!*

Fl. *sfz* *mp clarineta!!!*

Bb Cl. *mp sax soprano!!!*

T. Sx. 2/Sop. Sx. *mp* *sfz* *flauta!!! mp*

B. Sx. *sfz* *mp*

B+ Tpt. 1 *sfz*

B+ Tpt. 2 *sfz*

Flghn. F#+7(b9) Bm9(7M) Bm13 Am9 D13(#11) G#m9(b5) C#+7(b9) F#7(b9)sus4 F#7(b9)

B+ Tpt. 3 *mp* *sfz*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp* *sfz*

Tbn. 3 *mp* *sfz*

B. Tbn. *mp* *sfz*

Gr. 89 E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9) E7(b9) F#m11 E2/G# *p*

Pno. 89 E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9) E7(b9) F#m11 E2/G# *mp* *p*

A.B. 89 E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9) *p*

D. S. 89 *p*

Perc. 89 *p*

**F**

97

*f*

97

A. Sax. 1

*mp*

3

*mp*

Fl.

*mf*

Bb Cl.

*mf*

3

*mp*

*mp*

T. Sax./Sop. Sax.

*mf*

Fl.

*mf*

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Flghn.

*tacet se tiver gaita!!!*

*flugelhorn!!!*

3

Bb Tpt. 3

Tbn. 1

*mp*

3

*mp*

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.

97

Pno.

F2/A

G#dim7

G2(6)

Fmaj9

Bb2/D

*mf*

*samba-canção!!!*

F2/A

G#dim7

G2(6)

Fmaj9

Bb2/D

3

A.B.

*mf*

97

D. S.

*Ride!!!*

*mf*

97

Perc.

*caxixi!*

*blocks!*

*caxixi!*

*blocks!*

3

106

A. Sax. 1

Fl.

Bb Cl.

T. Sax./Sop. Sax.

Fl.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Flghn.

Bb Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr.

Pno.

A.B.

D.S.

Perc.

*mp*

*mp*

*virada!!!*

*caxixi!*      *blocks!*      *carrilhão!!!*

Bm9(b5)      B $\flat$ 13(#11)      Am9      A+7(#9)

G

113

A. Sx. 1

Fl.

Bb Cl.

T. Sx./Sop. Sx.

Fl.

*tacet 1.a vez!!!*

*mf*

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Flghn.

*tocar mesmo com a gaita!!!*

*tacet 1.a vez!!!*

*mp*

Bb Tpt. 3

*tacet 1.a vez!!!*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

*mp*

Gtr.

Pno.

*mf*

A.B.

*mf*

D. S.

*mf*

Perc.

*triângulo!!!*

118

A. Sax. 1

Fl. *mf*

Bb Cl. *mf*

T. Sax./Sop. Sax. *mp*

Fl. *mp*

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Flghn.

B♭ Tpt. 3 *mp*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3

B. Tbn. *mp*

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

Perc. *mp*



**H**

128 **Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9**

A. Sx. 1 **Bm11 E13sus4 E7(b9) F#9sus4 F#m9 Bm11 E13sus4 Dmaj7(#5)/E Amaj9(#5) Dmaj9**

Fl. *mp* *Glissando*

Bb Cl. *mp*

T. Sx./Sop. Sx. *mp*

Fl. *mp*

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Flghn.

Bb Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Gtr. **Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9**

Pno. **Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9**

A.B. **Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9**

D. S.

Perc. *tamborim!!!*

136 **Bm9(b5)** **E+7(b9)** **Am9(7M)** **Am13** **Gm9 C13(#11)** **F#m9(b5)** **B+7(b9)** **E7(b9)sus4** **E7(b9)**

136 **G#m9(b5)** **C#+7(b9)** **F#m9(7M)** **F#m13** **Em9** **A13(#11)** **D#m9(b5)** **G#+7(b9)** **C#7(b9)sus4** **C#7(b9)**

*mp*

*mf*

*mp*

*mp*

136 **Bm9(b5)** **E+7(b9)** **Am9(7M)** **Am13** **Gm9 C13(#11)** **F#m9(b5)** **B+7(b9)** **E7(b9)sus4** **E7(b9)**

136 **Bm9(b5)** **E+7(b9)** **Am9(7M)** **Am13** **Gm9 C13(#11)** **F#m9(b5)** **B+7(b9)** **E7(b9)sus4** **E7(b9)**

136 **Bm9(b5)** **E+7(b9)** **Am9(7M)** **Am13** **Gm9 C13(#11)** **F#m9(b5)** **B+7(b9)** **E7(b9)sus4** **E7(b9)**

136

136

144 Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 3 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9

A. Sax. 1 Bm11 E13sus4 E7(b9) F#9sus4 F#m9 Bm11 E13sus4 Dmaj7(#5)/E Amaj9(#5) Dmaj9 3

Fl. mp mp mp

Bb Cl. mp mp mf#

T. Sax./Sop. Sax. mp mp mp

Fl. mp mp

Bb Tpt. 1 mp mp mf#

Bb Tpt. 2 mp mp

Flghn.

Bb Tpt. 3 mp mp mf#

Tbn. 1 mp mp

Tbn. 2 mp mp

Tbn. 3 mp mp

B. Tbn. mp mp

Gtr. mp Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9

Pno. Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9

A.B. Dm11 G13sus4 G7(b9) A9sus4 Am9 Dm11 G13sus4 Fmaj7(#5)/G Cmaj9(#5) Fmaj9

D. S. 144

Perc. 144

152

**Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4**

**G#m9(b5) C#+7(b9) 3 F#m9(7M) F#m13 Em9 A13(#11) 3 D#m9(b5) G#+7(b9) 3 C#7(b9)sus4**

A. Sax. 1

Fl.

Bb Cl.

T. Sax./Sop. Sax.

Fl.

*subtônico!*

*mp*

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

Flghn.

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

**Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9) F#m11 E2/G#**

Gtr.

**Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9) F#m11 E2/G#**

Pno.

**Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4 E7(b9) F#m11 E2/G#**

*p*

**Bm9(b5) E+7(b9) Am9(7M) Am13 Gm9 C13(#11) F#m9(b5) B+7(b9) E7(b9)sus4**

A.B.

*p*

152

D. S.

*p*

152

Perc.



169

A. Sax. 1 *mf* *f* Amaj9

Fl. *mf* F#maj9

Bb Cl. *mp* *mf*

T. Sax./Sop. Sax. *mp* *mf*

Fl. *mp* *mf*

Bb Tpt. 1 *mf*

Bb Tpt. 2 *mp* *mf*

Flghn. *mf* Bmaj9

Bb Tpt. 3 *mp* *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Tbn. 3 *mp* *mf*

B. Tbn. *mp* *mf*

Gtr. *mp* Bm9(b5) B<sup>b</sup>13(#11) Em7(b5) E<sup>b</sup>13(#11) Dm9(7M) Dm9/C Bm9(b5) B<sup>b</sup>13(#11) Amaj9

Pno. *mf*

A.B. *mf*

D. S. *mf*

Perc. *mf*

# Pros Amigos

(Sl. 133:1)

Julio Merlino

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *samba!*. The instruments and their parts are as follows:

- Flugelhorn:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *mf*, *f*.
- Alto Sax.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *mf*.
- Tenor Sax.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *mf*.
- Baritone Sax.:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *mf*.
- Trombone:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *mf*. Includes the instruction *samba!* in the second measure.
- Violão:** Chordal accompaniment. Chords: Gm9, C13, F#m9(b5), Fm2(6). Includes the instruction *samba!* in the second measure.
- Piano:** Chordal accompaniment. Chords: Gm9, C13, F#m9(b5), Fm2(6).
- Bass:** Chordal accompaniment. Chords: Gm9, C13, F#m9(b5), Fm2(6). Includes the instruction *samba (vassourinha)* in the second measure.
- Drum Set:** Rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes.
- Percussion:** Rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes. Includes the instruction *ovo!* in the second measure.

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flg. (Flute), A. Sx (Alto Saxophone), T. Sx (Tenor Saxophone), B. Sx (Baritone Saxophone), and Bone (Bassoon). The next three staves are for strings: VI. (Violin), Pno. (Piano), and Bs. (Bass). The bottom two staves are for percussion: D.s. (Drums) and Perc. (Percussion). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each starting with a measure rest (4). The woodwind parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The string parts are mostly rests, with some notes in the piano and bass staves. The piano part includes dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The bass part includes dynamic markings: *f* and *mf*. The VI., Pno., Bs., D.s., and Perc. staves are marked with diagonal lines, indicating that they are to be played as a rhythmic accompaniment. The VI. part includes chord symbols: B<sup>b</sup>13, A+7(#9), D13, and G13. The Pno. part includes chord symbols: B<sup>b</sup>13, A+7(#9), D13, and G13. The Bs. part includes chord symbols: B<sup>b</sup>13, A+7(#9), D13, and G13.

8

Flg.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Bone

Vl.

Pno.

Bs.

D.s.

Perc.

*mf*

*mf*

Gm9      Gm9 C13      F#m9(b5)      Fm2(6)

Gm9      Gm9 C13      F#m9(b5)      Fm2(6)

Gm9      Gm9 C13      F#m9(b5)      Fm2(6)

12

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

12

B $\flat$ 13      A+7(#9)      D13      D $\flat$ 9(#11)

VI.

12

B $\flat$ 13      A+7(#9)      D13      Gm9      C13      D $\flat$ 9(#11)

Pno.

12

B $\flat$ 13      A+7(#9)      D13      D $\flat$ 9(#11)

Bs.

12

D.s.

12

Perc.

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top five staves (Flg., A. Sx, T. Sx, B. Sx, Bone) contain melodic lines with various ornaments and dynamics, including a forte sfz marking. The VI. staff shows a sequence of chords: B $\flat$ 13, A+7(#9), D13, and D $\flat$ 9(#11). The Pno. staff shows a sequence of chords: B $\flat$ 13, A+7(#9), D13, Gm9, C13, and D $\flat$ 9(#11). The Bs. staff shows a sequence of chords: B $\flat$ 13, A+7(#9), D13, and D $\flat$ 9(#11). The D.s. and Perc. staves show rhythmic patterns.

**A**

18

Flg.

18

A. Sx

T. Sx

18

B. Sx

18

Bone

8<sup>va</sup>

18

VI.

C2(6) B<sup>b</sup>13 A+7(#9) D13

18

Pno.

18

Bs.

18

D.s.

18

Perc.

18 *tamborim!!*

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flg.**: Flute part, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), starting at measure 24 with a whole rest.
- A. Sx**: Alto Saxophone part, treble clef, key signature of two sharps, starting at measure 24 with a whole rest.
- T. Sx**: Tenor Saxophone part, treble clef, key signature of two sharps, starting at measure 24 with a whole rest.
- B. Sx**: Baritone Saxophone part, treble clef, key signature of two sharps, starting at measure 24 with a whole rest.
- Bone**: Bassoon part, bass clef, starting at measure 24 with an 8va marking and a melodic line.
- Vl.**: Violin part, treble clef, starting at measure 24 with a whole rest. Chord symbols are written above the staff: Dm9, G13, Em9, A13, D13, G+7, and C2(6).
- Pno.**: Piano part, grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 24 with whole rests in both hands.
- Bs.**: Bass part, bass clef, starting at measure 24 with a whole rest.
- D.s.**: Drums part, starting at measure 24 with a whole rest.
- Perc.**: Percussion part, starting at measure 24 with a rhythmic pattern of slashes.

32

Flg.

32

A. Sx

T. Sx

32

B. Sx

32

Bone

(8va)

32

B $\flat$ 13 A+7(#9) D13 Dm9 G13 C2(6) C2(6) D $\flat$ 9(#11)

VI.

32

Pno.

32

Bs.

32

D.s.

32

Perc.

**B** 

40 Flg. *mf* *mf* *sfz* *mp* *mf*

40 A. Sx *mf* *mf* *sfz* *mp* *mf*

40 T. Sx *mf* *mf* *sfz*

40 B. Sx

40 Bone *8va*

*samba partido*

40 VI. C2(6) B<sup>b</sup>13 A+7(#9) D13

40 Pno. C2(6) B<sup>b</sup>13 A+7(#9) D13

40 Bs. *samba partido* C2(6) B<sup>b</sup>13 A+7(#9) D13

40 D.s. *samba partido (vassourinha)*

40 Perc.



46 Flg.

46 A. Sx.

T. Sx.

46 B. Sx.

46 Bone (8<sup>va</sup>)

46 VI. D m9 G 13 E m9 E<sup>b</sup>9(#11) A 13 A<sup>b</sup>13 G 13 D<sup>b</sup>9(#11)

46 Pno. D m9 G 13 E m9 E<sup>b</sup>9(#11) A 13 A<sup>b</sup>13 G 13 D<sup>b</sup>9(#11)

46 Bs. D m9 G 13 E m9 E<sup>b</sup>9(#11) A 13 A<sup>b</sup>13 G 13 D<sup>b</sup>9(#11)

46 D.s.

46 Perc.

50

Flg. *p* *mf*

A. Sx

T. Sx *p* *mf*

B. Sx

Bone *p* *mf*

Vl. C2(6) B $\flat$ 13 A+7(#9) D13

Pno. C2(6) B $\flat$ 13 A+7(#9) D13

Bs. C2(6) B $\flat$ 13 A+7(#9) D13

D.s.

Perc.

**C**

56 Flg.

56 A. Sx

56 T. Sx

56 B. Sx

56 Bone

56 Vl.

56 Pno.

56 Bs.

56 D.s.

56 Perc.

62

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

62

VI.

Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7

Pno.

Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7

Bs.

62

D.s.

62

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Pros Amigos (Sl. 133:1)'. It consists of ten staves. The top five staves (Flg., A. Sx, T. Sx, B. Sx, Bone) are mostly empty, with measure rests. The VI. staff contains a melodic line with four measures, each starting with a chord symbol: Gm9, C13, Fmaj9, and F#dim7. The Pno. staff is divided into two parts: the upper part has measure rests, and the lower part has a slash indicating a figured bass line. The Bs. staff also has a slash. The D.s. and Perc. staves have a double bar line with a slash, indicating a drum pattern.

66

Flg. *p* <

A. Sx *p* <

T. Sx

B. Sx *p* <

Bone *p* <

Vl. *Gm9* *C13* *Fmaj9* *F#dim7*

Pno. *Gm9* *C13* *Fmaj9* *F#dim7*

Bs. *Gm9* *C13* *Fmaj9* *F#dim7*

D.s. 66

Perc. 66

70

Flg. *mf*

70

A. Sx. *mf*

T. Sx.

70

B. Sx. *mf*

70

Bone *mf*

70

Vl. C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9 Gm9 F#m9(b5)

70

Pno. C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9 Gm9 F#m9(b5)

70

Bs. C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9

70

D.s.

70

Perc.

**D**

76

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

76

*samba!*

76

F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13

VI.

76

*samba!*

76

F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13

Pno.

76

*samba!*

76

F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13

Bs.

76

*samba (vassourinha)*

76

D.s.

76

*samba (bongô)*

76

Perc.

The musical score is arranged for a band. It includes parts for Flute (Flg.), Alto Saxophone (A. Sx), Tenor Saxophone (T. Sx), Baritone Saxophone (B. Sx), Bassoon (Bone), Violin (VI.), Piano (Pno.), Bass (Bs.), Double Bass (D.s.), and Percussion (Perc.). The piano part is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps). The score starts at measure 76 with a 'D' chord symbol in a box. The piano accompaniment features a series of chords: F#m9(b5), Fm2(6), Bb13, A+7(#9), D13, G13sus4, and G13. The percussion parts are marked with 'samba' and 'samba (vassourinha)' and 'samba (bongô)', indicating the rhythmic style.

82

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

82

Gm9                      Gm9 C13                      F#m9(b5)                      Fm2(6)

VI.

82

Pno.

Gm9                      Gm9 C13                      F#m9(b5)                      Fm2(6)

82

Gm9                      F#m9(b5)                      Fm2(6)

Bs.

82

D.s.

82

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. It starts at measure 82. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Flg. part has a melodic line with accents. The woodwinds (A. Sx, T. Sx, B. Sx, Bone) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (VI., Bs.) play a bass line with some melodic movement. The piano (Pno.) and drums (D.s., Perc.) provide harmonic and rhythmic support. Chord changes occur at measures 82, 85, 88, and 91.

*Fine*

86

Flg.

86

A. Sx

T. Sx

86

B. Sx

86

Bone

86

Vl.

B $\flat$ 13 E $\flat$ 13 A $\flat$ 13 G13sus4 G13 C2(6)

86

Pno.

B $\flat$ 13 E $\flat$ 13 A $\flat$ 13 G13sus4 G13 C2(6)

86

Bs.

B $\flat$ 13 E $\flat$ 13 A $\flat$ 13 G13sus4 G13 C2(6)

86

D.s.

86

Perc.

**E** *solos: 1º tromb., 2º violão!!*  
*tacet 1ª vez!!*

90 Flg. *f* *tacet 1ª vez!!*

90 A. Sx *f* *tacet 1ª vez!!*

90 T. Sx *f* *tacet 1ª vez!!*

90 B. Sx *f* *tacet 1ª vez!!*

90 Bone C2(6)

90 VI. G+7 C2(6) *samba partido*

90 Pno. G+7 C2(6)

90 Bs. C2(6) *samba partido*

90 D.s. *virada!* *samba partido (vassourinha)*

90 Perc. *tamborim!!*

96

Flg. *mf*

A. Sx *mf* *f* *mf*

T. Sx *mf*

B. Sx *mf* *f*

Bone 96 **B<sup>b</sup>13** **A+7(#9)** **D13**

VI. 96 **B<sup>b</sup>13** **A+7(#9)** **D13**

Pno. 96 **B<sup>b</sup>13** **A+7(#9)** **D13**

Bs. 96 **B<sup>b</sup>13** **A+7(#9)** **D13**

D.s. 96

Perc. 96

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Pros Amigos (Sl. 133:1)'. It features ten staves. The first four staves (Flg., A. Sx, T. Sx, B. Sx) contain melodic lines with dynamics ranging from *mf* to *f*. The next four staves (Bone, VI., Pno., Bs.) are primarily accompaniment, with the Pno. staff showing chord changes: **B<sup>b</sup>13**, **A+7(#9)**, and **D13**. The final two staves (D.s. and Perc.) show rhythmic patterns with diagonal slashes. The piece starts at measure 96.

104 1. 2. *tocar sempre!!*  
*mp* >

104 Dm9 G13 Em9 A13 Dm9 G13 Dm9 G13 C2(6) F#9(#11)

104 Dm9 G13 Em9 A13 Dm9 G13 Dm9 G13 C2(6) F#9(#11)

104 Dm9 G13 Em9 A13 Dm9 G13 Dm9 G13 C2(6) F#9(#11)

104 Dm9 G13 Em9 A13 Dm9 G13 Dm9 G13 C2(6) F#9(#11)

104

104

**F**

114

Flg. *mf*

A. Sx *mf*

T. Sx *mf*

B. Sx *mf*

114 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13

Bone

114 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13

VI.

114 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13

Pno.

114 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13

Bs.

114 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13 Fmaj9 F#dim7 Gm9 C13

D.s.

114

Perc. *samba (bongô)*

122

Flg. *p* *f*

A. Sx *p* *f*

T. Sx *p* *mf*

B. Sx *p* *mf*

Bone *Fmaj9 F#dim7 C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9 Gm9 C13 F#m9(b5)*

VI. *Fmaj9 F#dim7 C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9 Gm9 F#m9(b5)*

Pno. *Fmaj9 F#dim7 C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9 Gm9 F#m9(b5)*

Bs. *Fmaj9 F#dim7 C/G E7/G# Am9 D9(#11) Dm9*

D.s.

Perc.

**G**

130

Flg. *mf* *f*

A. Sx *mf* *f*

T. Sx *f*

B. Sx *f*

Bone

130 F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13 Gm9 Gm9 C13 F#m9(b5)

*samba!*

VI.

130 F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13 Gm9 Gm9 C13 F#m9(b5)

Pno.

130 F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13 Gm9 Gm9 C13 F#m9(b5)

*samba!*

Bs.

130 F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13 Gm9

D.s.

130 *samba (vassourinha)*

Perc.

130 *samba (bongô)*

138 *mf*

Flg.

138 *mf*

A. Sx

138 *mf*

T. Sx

138 *mf*

B. Sx

138 **F#m9(b5)** **Fm2(6)** **B<sup>b</sup>13** **E<sup>b</sup>13** **A<sup>b</sup>13** **G13sus4** **G13** **C2(6)**

Bone

138 **F#m9(b5)** **Fm2(6)** **B<sup>b</sup>13** **E<sup>b</sup>13** **A<sup>b</sup>13** **G13sus4** **G13** **C2(6)**

Vl.

138

Pno.

**F#m9(b5)** **Fm2(6)** **B<sup>b</sup>13** **E<sup>b</sup>13** **A<sup>b</sup>13** **G13sus4** **G13** **C2(6)**

138 **F#m9(b5)** **Fm2(6)** **B<sup>b</sup>13** **E<sup>b</sup>13** **A<sup>b</sup>13** **G13sus4** **G13** **C2(6)**

Bs.

138

D.s.

138

Perc.

**H** *solo de bateria!!*

144 1. 2.

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

Vl.

Pno.

Bs.

D.s.

Perc.

*virada!*

Dm9 Db9(#11)

Dm9 Db9(#11)

Dm9 Db9(#11)

Dm9 Db9(#11)

149

Flg. *mf*

A. Sx *mf*

T. Sx *mf*

B. Sx *f*

Bone *mf*

VI. *Dm9 D♭9(#11)C2(6) Dm9 D♭9(#11)C2(6) D9(#11)*

Pno. *Dm9 D♭9(#11)C2(6) Dm9 D♭9(#11)C2(6) D9(#11)*

Bs.

D.s.

Perc.

157

Flg. *mf* *sfz* *sfz*

A. Sx *mf* *sfz* *sfz*

T. Sx *mf* *sfz* *sfz*

B. Sx

Bone *mf* *sfz* *sfz*

157 F#9(#11) Fmaj9 F#dim7 C/G E7/G# Am9 D13

VI.

157

Pno. F#9(#11)Fmaj9 F#dim7 C/G E7/G# Am9 D13

157

Bs.

157

D.s.

157

Perc.

165

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

165

VI. G13 C13 C13 Gm9 F#m9(b5)

Pno. G13 C13 C13 Gm9 F#m9(b5)

Bs.

165

D.s.

165

Perc.

**I** *aberto para solos!*

172 **G#m9(b5)Gm2(6) C13 B+7(#9) E13 A13sus4A13 Am9 Am9 D13G#m9(b5)**

Flg.

172 **D#m9(b5)Dm2(6) G13 F#+7(#9) B13 E13sus4E13 Em9 Em9 A13 D#m9(b5)**

A. Sx

172 **G#m9(b5) Gm2(6) C13 B+7(#9) E13 A13sus4A13 Am9 Am9 D13G#m9(b5)**

T. Sx

172 **D#m9(b5)Dm2(6) G13 F#+7(#9) B13 E13sus4 E13 Em9 Em9 A13 D#m9(b5)**

B. Sx

172

Bone

172 **F#m9(b5)Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13 Gm9 Gm9 C13 F#m9(b5)**

VI.

172

Pno.

172 **F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4G13 Gm9 Gm9 C13F#m9(b5)**

172 **F#m9(b5)Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4 G13 Gm9**

Bs.

172 **samba (vassourinha)**

D.s.

172 **samba (bongô)**

Perc.

180 *solo trombone!!*

Flg.

A. Sx

T. Sx

B. Sx

Bone

VI.

Pno.

Bs.

D.s.

Perc.

180 *tamborim!!*

180 F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4G13 Gm9 Gm9 C13 F#m9(b5)

180 F#m9(b5) Fm2(6) Bb13 A+7(#9) D13 G13sus4G13 Gm9 Gm9 F#m9(b5)

180 Gm9 F#m9(b5)



192

Flg. *D.S. al Fine*

192 F 13 E13sus4 E 13 A2(6)

A. Sx.

T. Sx.

192

B. Sx.

192 A<sup>b</sup>13 G13sus4 G13 C2(6)

Bone

192 A<sup>b</sup>13 G13sus4 G13 C2(6) G+7

Vl.

192 A<sup>b</sup>13 G13sus4 G13 C2(6) G+7

Pno.

192 A<sup>b</sup>13 G13sus4 G13 C2(6) G+7

Bs.

192 A<sup>b</sup>13 G13sus4 G13 C2(6) G+7

D.s.

192

Perc.