

Procesos creativos en arreglos y composiciones musicales del género Choro para Jazz Band/Orquesta Típica¹

Paulo José de S. Tiné²

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Resumen: La investigación trata de realizar producciones para el formato desde tres puntos de vista: 1. el aspecto estético y teórico; 2. la descripción del proceso realizado; 3. la actuación musical real. A partir de los fundamentos teóricos observados, la intención es describir la producción de nuevas obras, sean arreglos o composiciones para dicho formato. La producción trabaja el género choro y propone el enfoque en tres etapas: la interpretación de un arreglo histórico de referencia y, a partir de esto, la realización de un arreglo y una composición dentro del género.

Palabras clave: Arreglos, Música Popular, Choro, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Jazz Band.

Abstract: The research tries to make productions for Brazilian Jazz Band from three perspectives: 1. the aesthetic and theoretical aspect; 2. description of process done; 3. the musical performance. From the observed theoretical foundations, the intention is to describe the production of new arrangements

¹ *Creative Processes in Arrangements and Musical Compositions of Choro Genre for Jazz Band/Typical Orchestra*. Submetido em: 15/11/2016. Aprovado em: 12/12/2016.

² Possui graduação e bacharelado em música com habilitação em regência(1994), mestrado (2001) e doutorado (2008) em Artes pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Big Band, Arranjo, Composição, música instrumental brasileira e música brasileira. É docente e coordenador do curso de Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É autor dos livros "Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação (Rondó/FAPESP 2011/2014) e "10 Peças para Violão: solo brasileiro, anos 90" (Rondó/FAEPEX). Como músico lançou 4 CDs: "Vento Leste" (1997 - Ludi & Tiné Quarteto); "Quartetos" (2008); "Ano 10" (2010 - Big Band da Santa) e "Novos Quartetos e Canções (2012 - Cooperativa de Música). Email: paulotine@iar.unicamp.br

and compositions for such group. The production works with the Brazilian musical genre choro and proposes the approach of it in three stages: the interpretation of a historical arrangement of reference, the realization of an arrangement and the realization of a composition within the same genre.

Keywords: Musical Arrangement, Popular Music, Choro, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Brazilian Jazz Band.

* * *

Victor Zuckerkandl fue un filósofo de la música, austríaco, nacido en el año 1896 y falleciendo en 1965, después de migrar para los EUA en 1940. En su obra *Man the Musician* (1976) encuentro la clave para la descripción en la cual acredito, ser el camino para el entendimiento del pensamiento musical creativo y de la lógica musical, a partir de su texto *Cognitive Thinking and Creative Thinking*.

ZuckerKandl conceptuó como es un pensamiento musical o lógica musical en la actividad del compositor guiándose a partir de las notas, como estas se confronta con un problema y encuentra soluciones parciales que crean nuevos problemas musicales que demandan a su vez, nuevas soluciones y así sucesivamente. En ese camino, para el autor, el compositor no piensa apenas en las notas, sino más allá de ellas también. Un patrón tonal, una obra musical, son productos del pensamiento humano, pero, ese proceso para el autor, es un ejemplo de un pensamiento no-lógico. Ese pensamiento no-lógico no es solo una etapa preliminar del pensamiento lógico, según el autor.

That there is such a thing as nonlogical thinking, and that is not merely a stage preliminary to logical thinking but equal to it in status and performance, is no longer a matter for debate. The only thing that still remains in question is the nature of this other kind of thinking and its mode of operation. (ZUCKERKANDL, 1976: 335)

De hecho, lo que el autor quería apuntar es un diferente tipo de lógica o ley que rige la creación musical. Así subraya una diferencia entre el pensamiento cognitivo y el pensamiento creativo que no ocurre solo en el acto composicional, sino, también en la fruición y audición musical, y acá, lo podemos ampliar a la interpretación musical.

De este modo, para el autor, el pensamiento musical es un pensamiento en movimiento, real en sí mismo y en contraposición al pensamiento conceptual “de” alguna cosa.

El tipo de lógica encontrada en gran parte de los trabajos musicales de investigación científica parte de esa lógica ligada a lo que Zukerkandl denominó pensamiento cognitivo. Tratándose el presente trabajo de una producción artística y más aún, siendo una reflexión sobre dichos procesos creativos,

invoco, aunque a título provisional y experimental, la idea del pensamiento creativo del autor citado.

1. Jazz Band/Orquesta Típica Brasileña

La formación propuesta en un formato reducido del imaginario de orquesta típica brasileña a partir del referente de grupos históricos dirigidos por Pixinguinha: 2 flautas; 2 clarinetes; 2 saxofones (un alto y un tenor, con posibilidad de utilizar un soprano); 1 trompeta; 1 trombón; 2 percusiones; 1 bandolín; 1 cavaquinho (ukelele brasileño); 2 guitarras (una de 7 cuerdas); 1 acordeón y 1 contrabajo. Para este proyecto utilizo una versión reducida del grupo, sin las maderas a dos voces, excepto los saxofones, empleando solamente una guitarra como representante de las cuerdas y con una batería en lugar de las percusiones. No es que esta instrumentación, en la forma en que se presenta tenga, de hecho, existido en algún momento, pero, a principios de 1920 hay tenido una gran profusión en Brasil de las llamadas *jazz-bands* que, en muchos casos - y en el caso emblemático de "Os Batutas" de Pixinguinha que adelante cambio el nombre para los "8 Batutas" -, trata do caso una orquesta típica que se convierte en una banda de jazz. De ahí está la inspiración de este trabajo. (Ver Bessa, 2010)

Partiendo del género Choro, el trabajo se dividió en tres etapas:

1. Interpretación de un arreglo típico de importancia histórica para la dicho formato;
2. Elaboración de un arreglo nuevo para dicho formato;
3. Creación de una nueva composición.

En tales casos, uno de los temas que inquietaron al grupo ejecutante de las obras fue la pregunta: cómo interpretar los arreglos históricos sin hacer, necesariamente, interpretaciones orientadas históricamente. Además, al hacer una interpretación como base, como puede esta servir de cimiento para los próximos pasos? de hecho, aunque la lógica del trabajo sea en esta dirección a menudo no hay una reproducción exacta de las características dadas, algunas veces se presentan procesos de innovación y elementos ajenos al género, mas siempre tratando de no hacer una caracterización errónea.

La producción aquí presentada fue ejecutada y grabada en vivo durante la temporada que transcurrió el proyecto, en un contexto particular de recepción que, sin embargo, no será discutido en este artículo.

2.1 Flor do Abacate (Álvaro Sandim): Primeira Etapa

Esta pieza se eligió del *box* "El Carnaval de Pixinguinha" partiendo de arreglos que Pixinguinha

realizo entre 1956 y 1959 en seis *Long Plays* - la novedad tecnológica de la época - para la grabadora Sinter, posteriormente a la gran acogida del primer LP de 1955 “O Pessoal da Velha Guarda” (VIANNA, 2014). 25 arreglos se produjeron en total, siendo únicamente 20 registrados. La pieza en cuestión está exactamente entre las que no se registraron.

El formato base de tales arreglos es: flauta (flautín en algunos casos); clarinete; 2 trompetas; bombardino; tuba y la sección ritmo-armónica, que consiste en la percusión, el cavaquinho* y la guitarra. Como sabemos, no se escribía para los últimos instrumentos en la época, dejando la interpretación al cargo del conocimiento tácito y oral sobre los géneros característicos de la música popular brasileña. Sin embargo la editora ha realizado, a partir de la relación de los instrumentos de viento, partituras cifradas para los instrumentos armónicos y una guía para la percusión.

Para el grupo que realizó la interpretación del arreglo se hizo el siguiente ajuste: flauta, clarinete y segunda trompeta igual que el original, el primera trompeta realizada por el saxofón soprano con un refuerzo en la octava abajo realizado por el saxofón tenor (los dos haciendo la lectura de la misma partitura), el bombardino realizado por el trombón y la tuba por el contrabajo. Acordeón, guitarra y batería siguen la guía de armonía.

Una de las preguntas que orientaron la interpretación fue al respecto de la batería. Según Barsalini (2014) el estilo de samba característica de la historia temprana de este instrumento en Brasil fue el “samba batucado”. Todavía, igual que en la década de 1950 Edson Machado ya estaba tocando con el plato en grupos de samba-jazz, la música de Pixinguinha, por ser representante de las generaciones anteriores, es posiblemente mejor ejecutada en el estilo de samba batucado y podría, incluso, añadirse con eso un carácter de maxixe. Sin embargo, se trata de la ejecución de un arreglo histórico que no tiene la disposición de una interpretación históricamente orientada. La batería señaló las secciones del choro con diferentes proposiciones: uso de cepillos en el estilo de samba cepillado, y el estilo batucado (en la sección **C**) y el samba de plato en la sección **A** final.³

El choro “Flor do Abacate” tiene la forma característica del género: **ABACA**. Sus repeticiones son literales en el arreglo. Al igual que en la escritura tradicional de banda (glorieta o militar), las maderas en la octava realizan la melodía, el contrapunto es tocado por el bombardino, la tuba realiza el bajo y las trompetas, simulando los Saxhorns realizan el célula del acompañamiento. Esta célula ha sido replicada por el acordeón en la grabación realizada y en la partitura tras la designación del género. Fue escrito originalmente para flautín y clarinete, pero se optó por la flauta obteniendo así un sonido menos "circense".

³ Los estilos de samba adaptados a la batería fueron estudiados por Leandro Barsalini (2014) en su tesis doctoral con la presentación de que cada uno de ellos, de una manera general, corresponden a algunas de las diferentes etapas de la historia de la música popular en Brasil, principalmente en los géneros que tienen este instrumento en su instrumentación característica.

La grabación que se propone ahora no ha querido dar un número excesivo de repeticiones de las secciones, excepto aquellos que difieren en sus finalizaciones. Así, el resultado final fue: **AA'BA'C'A'**. La textura de **C** es similar a las anteriores y difiere en dos puntos: tuba y bombardino asumen la función melódica entre los compases 52 y 54 mientras que las trompetas interrumpen la figura del acompañamiento; en el caso de la repetición se reescribe con ligeros cambios entre la 1ª y 2ª repetición.

El padrón rítmico del choro, en general, se comporta de modo muy semejante aquél de lo samba, pertenece a lo que Sandroni (2001) llama de “paradigma del tresillo”, en oposición al “paradigma de la Estácio”. Este hecho ira se producir en las tres canciones que se presentan en este artículo.

2.2 Apanhei-te Cavaquinho (Ernesto Nazareth): Segunda Etapa

Según Machado (2007: 162) esta composición de 1915 está bajo los auspicios de la polka según las indicaciones iniciales de la partitura. Junto con *Odeon* (1912) presenta las características de emulación de los instrumentos de cuerda en la escritura pianística: las cuerdas graves de la guitarra y el propio cavaquinho. El arreglo hecho por este clásico de la música brasileña lleva a cabo un desarrollo formal que, por regla general, el arreglista brasileño no llevó a cabo hasta las últimas décadas. Las repeticiones de la forma característica del género se sustituyen, en este caso, por variaciones continuas y también por la introducción de una sección de improvisación. Por lo tanto, el **ABACCA** de la forma de la música se convirtió en el arreglo en **AA'BB'A"CC' [AABB]A'''**. Respetando las tonalidades originales de cada sección.

Los ocho primeros compases de la primera sección **A** están formados por un contrapunto a dos voces entre la trompeta con sordina y saxofón, acompañado de la percusión.

En la frase posterior el saxofón alto es sustituido por el tenor durante los siguientes 8 compases, y la textura del contrapunto permanece: (Fig. 2)

Ya en la sección de repetición el contrapunto queda a cuatro voces con la entrada del bajo y clarinete. El saxofón tenor procede a realizar figuras más largas y el saxofón alto toma la melodía. (Fig.3)

Por último, toda la sección ritmo-armónico entra en el consecuente de A", aunque desde el punto de vista de los instrumentos de viento, la textura siga siendo la misma. Sin embargo, el hecho de que la guitarra y el acordeón realizan el acompañamiento armónico mediante la ejecución del sistema de cifrado, le da un carácter diferente de lo que se ha hecho hasta ahora.

En la sección **B** el saxofón tenor lleva la melodía, la flauta y el acordeón toman el contrapunto y el clarinete realiza una tercera voz aún más pasiva. Los instrumentos armónicos siguen el acompañamiento rítmico a fin de continuar la textura anterior. En la frase consiguiente de **B** el saxofón

tenor dobla con la guitarra, el saxofón alto y el trombón realizan el contrapunto mientras que el clarinete y la flauta hacen la contraparte más pasiva, en terceras, reforzado a su vez por el acordeón.

The image shows a musical score for the section B' of the piece 'Apanhei-te Cavaquinho'. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the instruments are: Flute, Clarinet in Bb (marked 'solo'), Alto Sax., Tenor Sax., Trumpet in Bb, Trombone, Tambourine, Bass Drum, Acoustic Guitar I, Acoustic Bass, and Accordion. The music is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The Flute part is mostly rests. The Clarinet in Bb has a melodic line with a 'solo' marking. The Alto Sax. and Tenor Sax. parts have rhythmic patterns. The Trumpet in Bb and Trombone parts have rhythmic patterns. The Tambourine and Bass Drum parts have rhythmic patterns. The Acoustic Guitar I and Acoustic Bass parts have rhythmic patterns. The Accordion part has a melodic line.

Fig. 1 - Apanhei-te Cavaquinho sección B'

Tenga en cuenta que todos los instrumentos del grupo participan en el pasaje, con excepción de la trompeta. En repetición de **B** (**B'**) es elaborado un acompañamiento de tango parecido a los tangos argentinos, pero sin la intensidad de ese género debido a que el pandero ejecuta, al mismo tiempo, la figura del “brasileirinho”⁴ con el trino en el centro que, en cierto modo, se acerca al maxixe. La melodía es asumida por el clarinete con el fortalecimiento del acordeón y la trompeta, saxofón alto y trombón realizan, junto con los instrumentos básicos (guitarra y bajo) el acompañamiento escrito del referido tango.

Cabe señalar que a partir del compás 54 el tratamiento será realizado por el saxofón tenor en lugar de la trompeta, con el saxofón alto asumiendo el papel principal de los instrumentos de viento.

En la vuelta de la parte **A** (**A'**) hay una continuación del uso de instrumentos de viento que realizan el acompañamiento junto a la base, igualmente con el ritmo del tango sobrepuesto a la síncopa de Brasil, pero ahora, en ritmo de polka. Hice una variación de la melodía de la parte **A** que se realizó

⁴ También llamado por síncopa característica de Mario de Andrade en su famoso ensayo sobre la música brasileña de 1928. Esta es la cifra (xex), que Hermeto Pascoal, a su vez, llama "garfinho" por la similitud de la escritura musical con platería, tiene presencia bastante evidente en muchos géneros de la música popular de Brasil como el choro, el samba y frevo. Ver Machado, 2007: 111.

en octavas entre la flauta y el saxofón alto con el acompañamiento de la trompeta, saxofón tenor y trombón, dejando en *tacet* (pausa) apenas al clarinete.

Fig. 2 - Apanhei-te Cavaquinho sección A”

Esta textura, junto a la función rítmica, hace evocación a la sonoridad de las bandas de quiosco y bandas militares en Brasil. Paulo Aragão (2001), y en el texto de la mencionada publicación "O Pessoal da Velha Guarda" (*apud* VIANNA, 2014), que publicó las partituras de los arreglos producidos por Pixinguinha para el programa de Almirante en la radio, comenta que el hecho de la Orquesta Pixinguinha (tal como está escrito), para introducir instrumentos populares y armónicos de conducción rítmica como cavaquinhos y guitarras, ha desvinculado los instrumentos de viento de realizar la función del acompañamiento a través de la escritura tradicional que concebían las bandas antes mencionadas. En un artículo publicado recientemente en anales (TINÉ, 2014), comenté sobre este hecho en el arreglo de Pixinguinha para el clásico “Gaúcho” de Chiquinha Gonzaga. Sin embargo, nada impide que el arreglo haga un "juego" con estas posibilidades mediante la mezcla de ellos y haciendo un estilo de sonoridad "vieja". Algunos arreglistas de Big Band estadounidense también hacen uso de este recurso.

La tercera parte comienza con un *solí*⁵ presidido por el clarinete, exactamente el instrumento que realizó la pausa junto con los saxofones y acordeón. La técnica utilizada fue el *Drop 2* en la distribución de las voces en cruzamiento, como si la voz del acordeón fuese un segundo clarinete. Por lo tanto, la mezcla de sonidos queda mejor asegurada y con el clarinete en la de punta evoca la sonoridad de las

⁵ Muchos métodos de arreglo contienen, al su final, un glosario con la definición de estos términos técnicos y musicales que forman parte de la jerga de lo arreglista como *solí*, que es una exposición melódica en naipe, el *Drop 2* - una posición abierta específica de cuatro voces -, el *lead*, que es el instrumento que lleva la melodía, entre muchos otros. Ver Sturm 1996: 207-209.

viejas Big Bands, que, como se ha señalado por Henry Mancini⁶, hacia los *leads* de las secciones de saxofón debido al hecho de que muchas de las orquestas eran dirigidas por clarinetistas como Benny Goodman, Artie Shaw, Woody Hermann, etc. Además, he intentado utilizar extensiones "suaves" como la 6ª mayor en los acordes mayores, de modo a no desfigurar el género con sonoridades muy densas.

La melodía de la repetición de la sección (C') queda a cargo de la trompeta con sordina, que también alude a sonoridades de los antiguos bailes brasileños, en la medida en que se asume el acompañamiento en ritmo de samba. A ello se añade el contrapunto de trombón y dos octavas encima por la flauta.

Tenga en cuenta que el doblaje entre el bajo y la guitarra debe al mismo tiempo realizar la conducción ritmo-armónica indicada por el cifrado. Al final de esa parte hay una sección improvisada que se da a partir de las repeticiones de las secciones **A** y **B**. Para esta sección el clarinete realiza la improvisación propuesta en la primera A, el saxofón alto en la segunda, el trombón en la primera B, y finalmente, al modelo de los estilos de Nueva Orleans y Dixieland – aunque en el ritmo de choro - una última sección **B** con la improvisación colectiva realizada por los instrumentos anteriores añadiendo el acordeón y sin el acompañamiento de los instrumentos armónicos mencionados anteriormente.

El arreglo finaliza con un final de la sección **A** con superposiciones de diferentes métricas y ritmos, junto con la superposición de tonalidades, una especie de catarsis, cuyo resultado final de sonoridad en cierto sentido, a una cierta deconstrucción del material musical.

Fig. 3. - Apanhei-te Cavaquinho sección A'''

⁶ MANCINI, Henry. *Sounds and Scores. A Practical Guide to Professional Orchestration*. Los Angeles: Northridge Music Inc., s/d. P.26.

2.3 Choro das Meninas: Tercera Etapa

El “Choro das Meninas” fue compuesta en 2005, adaptado para este grupo en 2011 y registrada para el proyecto en cuestión. Es una adaptación de la forma del choro por un arco de espejo sin repetición después de la sección central: **AA'BB'CC'B"A"**. Las relaciones tonales de las tonalidades son las siguientes: Sección **A** - do mayor; Sección **B** - Si menor y la sección **C** - fa mayor, es decir, sólo la región tonal de la segunda sección difiere un poco del esquema tradicional. Esta característica formal de espejo asimétrico en arco, se une a un procedimiento armónico que, en el contexto del jazz, se deriva de aquellos utilizados por Jonh Coltrane que a su vez también fue ampliamente utilizado por Béla Bartók en su sistema axial (Ver Lendvai, 1991: 1-16). Una sección **A** presenta la siguiente estructura armónica:

//: C7M E7 / A7M C#7 / F#7M / Fm7 Bb7 / / Eb7M G7 / C7M E7 / A7M / G#m7 C#7 / / F#7M / Fm7 Bb7 / Eb7M / Bm7 E7 / / A7M C#7 / F#7M Bb7 / Eb7M / Dø G7 ://

Imagen 1: Armonía de la sección **A**.

Hay una oscilación entre los ejes tonales de C - Eb - Fa# y la tonalidad de La mayor, equidistantes en el Círculo de quintas. En la sección **B** es la equidistancia de terceras mayores, característico de los cambios de J. Coltrane. Sin embargo, en tono menor, van desde los tonos de Si-Sol y Mi bemol menor.

Se observa que, estando constituido por 12 compases, la sección **B** es una estructura ternaria. En esta composición la estructura armónica fue creada de antemano. Sin embargo, tanto ella como las melodías fueron compuestas "en el papel" por así decirlo. Es decir, la verificación y posibles correcciones al instrumento (en la guitarra o piano) se llevaron a cabo más tarde.

La sección **C**, finalmente, asume los cambios armónicos de Coltrane en su estructura armónica implícita, debido a la disposición de sólo a dos voces en contrapunto entre la flauta y la guitarra doblando (voz principal) y el saxofón tenor y acordeón doblando (voz secundaria), lo que resulta en una disminución de la densidad sonora.

Otro aspecto a destacar en el arreglo de esta composición es el carácter de responsorio entre el cuarteto básico (guitarra, acordeón, bajo y percusión) y los instrumentos de viento que, por regla general, se acoplan al cuarteto. Por lo tanto, las secciones **A** y **B** se llevan a cabo sólo con el cuarteto, y en sus repeticiones, los instrumentos de viento son agregados en textura casi (semi) contrapuntística.

Cuando se repite la sección **C**, lo que oculta la armonía de J. Coltrane es la aplicación de pedales en los bajos, por primera vez en Fa y Si bemol en la primera y segunda frase. La tercera frase interrumpe el procedimiento para reanudarlo en la última frase con el pedal en la nota Do³⁷.

<p>// F7M E/F / A/F G#/F / Db/F F#/F / B7M / / Bb7M A/Bb / D/Bb C#m/Bb / F#/Bb Ab/Bb / / Bb/E / D#ø G#7 / Am7 D7 / Bm7 E7 / / Fm7 Bb7 / A/C Ab/C / Db/C C7M / C#ø G#7 //</p>

Imagen 2: Armonía de la sección **C**.

Tenga en cuenta la aparición de las llamadas tríadas no diatónicas contra bajos diatónicos en este proceso, una posibilidad que ya se ha indicado en mi libro de armonía (TINÉ, 2014). Otro hecho para destacar es el de la angulosidad de las melodías propuestas, especialmente en la sección **B** después de los *quintillos*, ritmo inusual en los choros, haciendo saltos de intervalos inusuales al género.



Fig. 4 - Choro das Meninas: melodía sección **B**.

3. Consideraciones Finales

Se percibe que, en caso de Pixinguinha, existen diversos niveles de oralidad a ser considerados. Aunque el arreglo prevea músicos de viento alfabetizados en partitura, diversos aspectos de articulación y acentuación fueron dejados a responsabilidad del intérprete, sin embargo, la edición propuesta de IMS/SESC apunta algunas soluciones. Es exactamente en el cifrado que vemos una delimitación de la oralidad que la citada edición ha realizado, que permanece en el arreglo propuesto para Apanhei-te Cavaquinho. Sin embargo, la introducción de una sección de improvisación “*stricto censo*”, por decir, como producto del arreglo es algo relativamente nuevo en el género, hecho que apunta para otros niveles de oralidad. Finalmente, la composición propuesta también permanece sub égida del arreglo. Es común entre los arreglistas, aun cuando arreglen sus propias composiciones, que continúen siendo

⁷ Sistema americano.

llamados de arreglistas, como ciertamente es el caso de Nestico, Jones y Brookmeyer (Ver Sturm, 1996).

En la obra propuesta y en el arreglo, por otro lado, se terminó introduciendo, elementos ajenos derivados de la música clásica y del jazz. La poli-tonalidad de la Coda del arreglo es un ejemplo. Los procedimientos armónicos simétricos de Coltrane, en parte, pueden ser apreciados en choros como “Chorinho para Ele” de Hermeto Pascoal, sin ser de modo propio, una novedad para el género.

Finalizando, el tipo de trabajo realizado hasta acá, se enfatiza en los problemas encontrados y su soluciones en el ámbito musical, procurando más describir los procesos en lugar de los análisis, tal vez, obedeciendo a la lógica propuesta por Zuckerkandl. En este sentido, las opciones musicales realizadas por un autor en particular, de acuerdo Zuckerkandl, estarían guiados por este tipo de lógica cuando, por ejemplo, compara los cuadernos de bosquejo de ciertos compositores (como Beethoven y Schubert) con los resultados finales en las obras y se analiza qué tipo de pensamiento hay llevado a aquél resultado. Por lo tanto, las opciones aquí realizan producciones para un instrumentación inventada (orquesta típica de Brasil), aunque a partir de supuestos históricos, que llegan desde lo mismo género (el Choro), a una triple división entre la interpretación, el arreglo y la composición. Dese modo, parece demasiado débil que ese pensamiento caya dentro de una lógica de la investigación científica, que parte de una pregunta, y que forma la base de las metodologías de investigación como los métodos inductivos, deductivos o dialécticos para llegar a los resultados. Así, la única cosa que podría guiar este trabajo sería una posibilidad de conducción a través de la lógica musical, aunque, en este caso, sería la del propio autor de ese trabajo.

GRACIAS

Doy gracias a la FAPESP/Instituto de Artes-UNICAMP por el apoyo dado a la investigación, el grupo de investigación “Transcrições Musicais” (CNPQ) y Samuel Ibarra Conde, por la revisión del texto en el idioma español.

REFERENCIAS

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro. (1929 a 1935)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A Escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BARSALINI, Leandro. *Estilos de Samba na Bateria*. Tese de doutorado. Instituto de Artes. UNICAMP, Caminas, 2014.

MACHADO, Cacá. *O Enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

LEME, Bia Paes. (org.). *O Carnaval de Pixinguinha*. (Partitura) São Paulo: Instituto Moreira Salles/SESC, 2014.

LENDVAI, Erno. *Béla Bartók: An analysis of his Music*. London: Khan & Averill, 1979.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed UFRJ, 2001.

STURM, Fred. *Changes Over Time: The Evolution of Jazz Arranging*. Advanced Music, 1996.

TINÉ, Paulo. “O arranjo de Pixinguinha para Gaúcho de Chiquinha Gonzaga: a orquestra típica à caminho da Big Band”. São Paulo: *Anais da XXIV ANPPOM* (Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), 2014.

VIANNA, Alfredo Rocha. *O Carnaval de Pixinguinha*. Org. Bia Paes Leme, Marcílio Lopes, Paulo Aragão, Pedro Aragão. São Paulo: SESC/IMS/Imprensa Oficial, 2014. Partitura.

Tudo é Som. The Music of Hermeto Pascoal. Ed. By Jovino dos Santos. (Partitura) Universal Editions, 2001.

ZUKERKANDL, Victor. *Man the Musician*. Trad. Nebert Gutermann. Princeton: Princeton University Press, 1976.