



O arranjo de Pixinguinha para *Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga: a orquestra típica a caminho da Big Band

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Paulo José de Siqueira Tiné
UNICAMP - IA – paulotine@iar.unicamp.br

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise musical do arranjo de Alfredo Rocha Vianna Filho (Pixinguinha) para o tema *Gaúcho* de Chiquinha Gonzaga, musicado para o programa de rádio *O pessoal da Velha Guarda*, apresentado entre o final da década de 1940 e início da década de 1950 pelo radialista Almirante. Os objetivos foram, além de demonstrar as particularidades musicais do arranjo em questão, apontar a lenta passagem do formato jazz-band/orquestra típica para Big Band. Tendo como principal referencial as obras de Bessa e Casella e como ferramenta metodológica a análise a partir da redução literal de trechos do arranjo, e formal do arranjo como um todo.

Palavras-chave: Big Band. Pixinguinha. Orquestra típica, análise. Música popular.

The Arrangement by Pixinguinha for *Gaúcho* composed by Chiquinha Gonzaga: from typical orchestra in the way to the Big Band format

Abstract:

This paper presents an analysis of the musical arrangement by Alfredo Rocha Vianna Filho (Pixinguinha) on the theme *Gaúcho* composed by Chiquinha Gonzaga, set to music for the radio program *O pessoal da Velha Guarda*, presented between the late 1940s and early 1950s by Almirante broadcaster. The objectives were, besides demonstrating the musical characteristics of the arrangement in question, pointing to slow passage of jazz-band/typical orchestra format for Big Band. The article have as the main reference works of Bessa and Casella and as a methodological tool analysis from the literal reduction stretches the score, and the formal arrangement as a whole.

Keywords: Big Band. Pixinguinha. Brazilian Typical Orchestra, Analysis. Popular Music.

1. Introdução

O presente artigo se trata de um resultado parcial da pesquisa realizada em 2013/2014, intitulada “Processos Criativos em arranjos e composições para Big Band”. Tal formação, a princípio, é característica da música popular, principalmente do jazz norte americano. Entretanto, constata-se que, através de um grande processo histórico, tal formação foi assimilada pela cultura brasileira. Segundo Ken Burns a Big Band foi uma “invenção americana” cujo padrão se estabeleceu a partir do período da história do jazz conhecida como Swing ou, como denominou Günther Schuller, “The Swing Era”. Tal formação data dos anos de 1930 e tem como característica o padrão de cinco saxofones, sendo 2 altos, 2 tenores e um saxofone barítono, 4 trompetes, 4 trombones e uma seção rítmico-harmônica formada por guitarra elétrica, piano, contrabaixo acústico ou elétrico e bateria. O período anterior à era do swing foi caracterizado principalmente pelos estilos *new orleans* e *dixieland*, cuja formação

era variável, tratando-se de um gênero mais contrapontístico e improvisado, portanto, não escrito com predominância da cultura oral. As formações correspondentes a tais estilos foram intituladas por “jazz-bands”. Como demonstra CABRAL (1997), houve no Brasil uma febre das chamadas jazz-bands, porém, tal febre pareceu ser muito mais uma questão de denominação do que propriamente de procedimentos musicais¹. Segundo BESSA (2010) há uma passagem das chamadas orquestras típicas, que muito sucesso fizeram no início do séc. XX, para as chamadas *jazz bands*, processo no qual Alfredo Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, foi ator ativo. Cabe lembrar, mais uma vez, que tal processo não parece ter influenciado em todos os aspectos da música, ficando mais ao nível da instrumentação e não em processos rítmicos e harmônicos, fato apontado em estudos anteriores (TINÉ, 2001).

“Inicialmente caracterizados como orquestra típica, seus membros apresentando-se em trajes típicos de sertanejos nordestinos, de acordo com a moda da época, os *Oito Batutas* passaram a denominar-se *jazz band* a partir de 1923, depois de uma turnê pela França, onde estraram em contato com o efervescente mundo do *jazz*. (BESSA, 2010, 93)

Pois bem, uma vez consolidada a formação da Big Band, e a partir dela, uma série de conjuntos instrumentais dedicados à execução de gêneros populares brasileiros convergiram para esse formato. Encontram-se exemplos disso no formato das orquestras de frevo que, paulatinamente, foi largando o modelo das fanfarras e bandas e introduzindo a seção rítmico-harmônico de modelo norte-americano, como demonstram a Orquestra do maestro Duda² e a atual SPOK Frevo Orquestra que, atualmente, vem realizando um trabalho de inovação do gênero. Como se vê, a denominação Big Band foi, durante muitos anos, traduzida pela expressão “orquestra”, o que é o caso também da famosa Orquestra Tabajara. Sua origem remonta ao ano de 1934 e a liderança do clarinetista Severino Araújo na cidade de João Pessoa-PA. A própria presença do *band leader* clarinetista aponta para a imitação dos famosos chefes de banda do gênero como Benny Goodman, Woody Shaw, Glenn Miller e Woody Hermann. No entanto, o repertório da orquestra de Severino Araújo era formado por gêneros nacionais como Choro, Samba, Baião etc. Nos anos 40 a orquestra se mudou para Recife, estando ligada nesse período a Radio do Jornal do Comércio e, finalmente, se deslocou para o Rio de Janeiro. Cabe lembrar que a Orquestra Tabajara foi um importante núcleo formador de músicos populares por onde passaram Jackson do Pandeiro, Moacir Santos, K-Ximbinho, entre outros excelentes músicos.³

Nesse sentido, é de fundamental importância entender tal processo através do choro e samba, assunto que vem sendo estudado pelo pesquisador e músico Paulo Aragão

através dos arranjos de Pixinguinha, principalmente aqueles recentemente editados pelo Instituto Moreira Salles que foram utilizados nos programas do ex-cantor e radialista Almirante intitulado por “O Pessoal da Velha Guarda”, escritos entre 1947 e 1952. Nele se percebe um processo de adaptação dos ritmos cariocas para uma formação em parte derivada das bandas marciais, cujo processo de identidade musical brasileira já vinha se contornando através da produção da Banda de Anacleto de Medeiros, em parte derivada das jazz-bands/orquestras típicas, com a introdução de seções rítmicas com o uso de violões e cavaquinhos, mas, também, de cordas arcadas como o violino ou o quarteto de cordas. A peça escolhida para representar tal processo foi a famosa “Gaúcho” de Chiquinha Gonzaga com o mencionado arranjo de Pixinguinha.

1. Objetivo

A obra de Alfredo Casella, finalizada em 1948 por V. Mortari, “*La Tecnica de la Orquestra Contemporanea*”⁴ apresenta um breve capítulo intitulado “*El Jazz*”, no qual ele nos informa a instrumentação da orquestra característica do gênero da época, a Big Band. Trata-se, possivelmente, de um dos primeiros tratados de instrumentação e orquestração a abordar tal formação. Nos dizem os autores:

“Por mais que ainda reine a divisão entre música ‘douta’ e a chamada música ‘ligeira’ (...), não é possível, em um tratado de técnica instrumental moderna, não falar, ainda seja levemente, de um fenômeno musical como o *jazz*, que (...) tão decisiva influência exerceu na técnica de alguns instrumentos” (CASELLA, MORTARI: 1950, 127)⁵

Após apresentar uma formação menor do que a de Big Band, que normalmente se intitula por “combo” (3 saxofones – dois altos e um tenor – 2 trompetes, 1 trombone e seção rítmico-harmônica) o autor apresenta a formação padrão mencionada anteriormente porém, com 3 trombones ao invés de 4. Nessas diferenças os autores apontam a presença do Banjo na primeira formação (Combo) substituída pela guitarra elétrica na segunda (Big Band). Tal fato é relevante, pois a função desse instrumento nessa formação está ligada à marcação do *beat* ou pulso juntamente com o contrabaixo (na execução do *walking bass*), tendo a guitarra elétrica sua origem, em termos de função musical, mais ligada ao banjo do que ao violão⁶. Após citar algumas Big Bands de referência para a época, os autores também enfatizam o papel do jazz no desenvolvimento do saxofone:

“É preciso dizer em seguida que o segredo do êxito deste conjunto orquestral radica no emprego do saxofone. Este instrumento esperou mais setenta anos para encontrar seu lugar adequado e este chegou finalmente com o *jazz*. (...) Outro segredo da sonoridade jazzística se encontra no fato de que os metais soam quase sempre com surdina, o que permite um empate íntimo e delicado com o resto do conjunto de instrumentos, agrupamento de tipo completamente novo na história da música, constitui um foco de enormes possibilidades colorísticas e rítmicas (sic.)”. (Idem, *Ibidem*, 129).⁷

Curioso notar que tratados posteriores de orquestração como os de Walter Piston e Kent Kennan⁸ ignoraram por completo o fenômeno e as transformações históricas sofridas por tais conjuntos cabendo, então, a especialistas e arranjadores de jazz e música popular como Henry Mancini, Don Sebesky e Rayborn Wriqth, dar continuidade no ensinamento formalizado de como se escrever para tais formações.

No Brasil, somente nos anos de 1990 se começou a publicar obras sobre procedimentos de arranjo na música popular, destacando-se as de Ian Guest (1996) e Carlos Almada (2000).

O presente artigo trata, portanto, de apresentar os processos envolvidos na confecção e a análise e descrição dos processos de criação para o mencionado arranjo de Pixinguinha.

2. Justificativa

Apesar da grande presença dessa formação na cultura musical brasileira não há, em âmbito acadêmico, muitas pesquisas realizadas sobre ela, suas propriedades e características, sobre a utilização de seus recursos aplicados à música brasileira, bem como a análise de sua presença em gravações históricas da música popular do Brasil. Há, por outro lado, estudos sobre técnicas de arranjo ligadas à formação⁹ e sobre arranjadores brasileiros de expressão como Proveta e Ciro Pereira, ainda que propriamente a formação de Big Band não seja abordada.

3. Objeto

Conforme mencionado, o projeto abrangeu a feitura de um arranjo e uma composição para a formação mencionada e a interpretação e análise de uma obra de

referência, no caso, o arranjo de Pixinguinha para a peça “Gaúcho” de Francisca Gonzaga (1847-1935).

Tal arranjo possui, em sua formação original flautim, flauta, clarinete em si bemol, 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e barítono), 3 trompetes, 2 trombones, violino, piano com redução de alguns elementos do arranjo, baixo e uma indicação de percussão.

Como informa o próprio texto do IMS escrito por diversos pesquisadores (2010), cabia aos instrumentos de harmonização e acompanhamento realizar tal tarefa auditivamente, ou seja, não havia nessa época a cifra germânica adaptada pelo jazz e aculturada pelos músicos brasileiros. Houve, entretanto, algo intermediário entre tal cifra e a oralidade dentro de uma linguagem utilizada pelos antigos chorões na qual se tratava de uma espécie de harmonia funcional prática. Por exemplo: 1ª de DO (tônica=C), 2ª de DO (Dominante, ou seja, G7) e 3ª de DO (subdominante, ou seja, F). A edição mencionada optou por atualizar tais elementos às características atuais com a utilização da cifragem harmônica mais recente.

4. Apresentação de dados e sua análise: “O Gaúcho – Corta Jaca”

Composta por Francisca Gonzaga, essa música é um tema referencial no repertório do choro tendo sido inclusive usada como base para a composição da “Suíte Retratos” (1956) de Radamés Gnattalli, a qual se baseia no que o autor considerou como os compositores pilares do gênero: Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Segundo DINIZ (1991, 199) a peça foi composta em 1895 para a opereta burlesca “Zizinha Maxixe” que, entretanto, teve somente três récitas. Seu sucesso só se deu dezenove anos mais tarde quando executada pela primeira dama do então presidente da república Hermes da Fonseca, Nair de Teffé durante uma *soriée* no Palácio do Catete, fato amplamente divulgado pelos jornais de então.

Diferentemente da maioria dos choros, maxixes e tangos brasileiros desse período do gênero, “Gaúcho” não é constituído pela estrutura derivada das polcas em rondó, mas possui apenas duas partes. A relação entre elas é a das tonalidades vizinhas, ou seja, a seção **A** se situa na tonalidade de RÉ menor e as seções **B** e **B'** na sua relativa FA maior, tendo a primeira seção 24 compassos (estrutura ternária) e a segunda 16 cada repetição. Normalmente esse choro é interpretado dentro da forma ternária **ABB'A**.¹⁰ No entanto, o que nos interessa aqui, é a maneira pela qual o arranjador Pixinguinha vai distribuir os elementos derivados dessa composição.

O arranjo de Pixinguinha dispõe tais elementos da seguinte maneira¹¹:

// Sax e Metais (4c.); Vln + Fls e Cl (4c.); Metais + B.sx (4c.); Sax-soli x Metais (4c.)
Vln + Fls e Cl (4c.) + Sax-soli na última frase; Metais + B.sx (4c.) //

Quadro 1: Gaúcho, seção **A** em RÉ menor

//: Sax-soli x Tpts e resposta de Metais (8c.); Vln + Fls x Sax resposta (4c.)
Sax-soli x Metais (4c.) :// Tutti na 2ª vez (3c.) //

Quadro 2: Gaúcho, seção **B** e **B'** em FA maior

// Solo Violino (2c.); 8ª acima + B.sx e T.sx (2c.); 8ªs acima + madeiras + sax-
pad + tbns (2c.); Metais + B.sx (2c.)

Quadro 3: Gaúcho, **Ponte** em FÁ menor

// Sax-Uniss (4c.); Tpt. Solo + Sax-Pad (4c.); Madeiras¹² x contracanto do naipe
de sax seguido pelos Tbns (4c.); Madeiras e Vln + Sax bloco x Tbns (2c.);
Sax-soli frase (2c.) Linha de Baixo + B.sx + Tbns x Vln e Final (quase tutti) (4c.) //

Quadro 4: Gaúcho, seção **A'** em FÁ menor

//: Tbns soli x resp. madeiras (4c.); Sax.-soli x resp. Metais (4c.);
Vln solo x Trbs contracanto (4c.); Madeiras + Vln x Tbns (4c.)://
2ª vez: Madeiras + Vln + Sax e Tbns (3c.) Frase de Metais x resposta de
madeiras + naipe de saxofones sem B.sx (2c.)

Quadro 5: Gaúcho, seções **B''** e **B'''** em LÁ bemol maior

Nesse ponto há a volta “da capo” que repete a seção **A** até o 19º compasso para, a partir de então, prosseguir com a “Coda” baseada na repetição dos acordes de Dm e A7.

// Sax + Metais (2c.); Madeiras + Tns (2c.); Tbns em 3ªs X B.sx (4c.); Vln solo (4c.); Sax-soli (2c.); Tpts + 1º Tbn (2c.); Finale: tutti (2c.)

Quadro 6: Gaúcho, **CODA**.

Basicamente Pixinguinha estendeu a forma de **ABB'A** para **ABB' Ponte A'B''B'''A Coda**. Além disso, há uma distribuição da melodia pelos instrumentos

disponibilizados pela instrumentação e o contraste tonal entre a região de RÉ menor e sua relativa para o trecho que precede a **Ponte**, e a região da “mediante menor”, ou seja, FÁ menor e sua relativa nas seções **B”** e **B””**, LÁ bemol maior.

Como se pode notar pela descrição formal acima, há poucos trechos nos quais acontece uma utilização de naipes em bloco, fato característico da Big Bands. Entretanto, eles não deixam de acontecer nos soli de saxofones, que ocorreram diversas vezes. Há, também, o uso idiomático do naipe de metais (3 trompetes e 2 trombones) que realizam, as vezes em simultaneidade com o naipe de saxofones, um acompanhamento escrito, ao modo das bandas de coreto. Esse fato mostra bem o esse arranjo (e os demais catalogados pelo IMS) parece ser: um representante dessa transição entre o arranjo de banda, no qual haviam instrumentos cuja a principal função era a de fazer o acompanhamento, como os *saxhorns*¹³, trompas e saxofones, e a introdução da seção rítmico-harmônico, que, de uma maneira geral, dará liberdade para os instrumentos de sopro realizarem apenas linhas melódicas, backgrounds e convenções.

“Nas bandas, a base rítmico-harmônica ficava a cargo de naipes inteiros, como os *saxhorns* e as trompas, que dobravam os desenhos rítmicos que constituíam o acompanhamento. (...) Nos arranjos de Pixinguinha, a levada tornou-se uma atribuição da nova base rítmico-harmônica, formada por piano, contrabaixo, cavaquinho, violão, bateria e percussão. (...) Os demais instrumentos (sopros e cordas) passaram a ser usados para *colorir* essa base, de forma muito mais econômica e individualizada”¹⁴

A Figura abaixo apresenta a redução dos sopros que executam os primeiros compassos do arranjo, ilustrando esse procedimento derivado da escrita para banda. Os saxofones alto 1 e 2 estão acoplados com os trompetes 2 e 3 e os trombones em uníssono com os saxofones tenor 1 e 2.



Trps 1, 2 e 3

altos 1 e 2

Trb+Tns

Bar.

Fig.1 Gaúcho: redução c. 1 e 2

Já a próxima figura apresenta a redução de dois trechos em soli de saxofones. Observa-se que, quando se trata de acordes da tipologia dominante, o arranjador aplica os quatro sons do acorde, normalmente aberto em *Drop-2* e, quando se trata de um acorde em posição de tríade, Pixinguinha dobra a voz mais grave do 2º saxofone tenor com a do primeiro saxofone alto. Observa-se também que, via de regra, o saxofone barítono não é utilizado nos soli do naipe, mas usado como voz de baixo.



The image shows a piano reduction of saxophone solos, divided into three systems of staves. The first system, starting at measure 3, features a treble staff with eighth-note and quarter-note patterns and a bass staff with dense chordal textures. The second system, starting at measure 7, shows a treble staff with sustained chords and a bass staff with similar chordal accompaniment. The third system, starting at measure 11, consists of sustained chords in both staves, with some rests in the treble staff.

Fig.2 Gaúcho: redução c. 13 a 16 e 25 a 31.

Os dois trechos acima também mostram que o arranjador se utiliza bastante das aproximações cromáticas. Outro dado importante em sua escrita reside no fato de não haver muitas indicações de articulações, principalmente aquelas que corroborariam com o *suingue* adotado na interpretação de peças de brasileiras. Esse fato nos leva a acreditar que tais detalhes de execução eram incorporados pela oralidade na interpretação. De fato, ao se ouvir o áudio original do arranjo¹⁵, percebe-se que tal oralidade de articulação se dá nos instrumentos de sopro. O violino, possivelmente por se tratar de um instrumento de tradição cujo ensino se dá de maneira mais acentuada através da mediação da escrita, executa suas linhas “*ipsis litteris*”.

5. Considerações Finais

Tomando como base os dados colocados nesse artigo conclui-se que o arranjo de Pixinguinha para o choro “Gaúcho” é representativa de tal passagem entre a instrumentação e os procedimentos das bandas e orquestras típicas para o formato da Big Band pois, além de instrumentos adicionais como o flautim e o clarinete e o violino, o arranjo apresenta o uso de blocagens em soli em *drop-2* pelo naipe de saxofones e o uso do naipe de metais com função de acompanhamento escrito. Além disso, há uma expansão da forma original, com modulações para regiões distintas do tema original, que é muito própria aos arranjadores de Big Band do início da era do swing como Benny Carter e Billy Strayhorn.

Referências:

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia, [Brasília-DF] ; Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto dos Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A Escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CAESAR, Wesley. *Guitar Book: o guia da guitarra*. São Paulo: ed. TKT, 1999.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- CASELLA, Alfredo; MORTARI, V. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Trad. A. Jurafzky Buenos Aires: Ricordi argentina, 1950.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- NESTICO, Sammy. *The Complete Arranger*. New York: Ed. Kendor Music, s/d.
- TINÉ, Paulo J. S.. “A Função da Improvisação dentro da Estrutura Formal da peça 'Choro Dançado' de Maria Schneider”. CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013. *Anais*. Disponível em <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/1980/426>. Acesso em 21/11/2013.
- _____. *Processos Criativos em Arranjos e Composição para Big Band*. Relatório científico. Campinas: FUNCAMP, 2014.
- _____. *Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2001.
- WRIGHT, Rayburn. *Inside Score*. New York: Kendor Music Inc., 1982.
- Jazz: Documentário de Ken Burns*. Vol.4: Big bands contra a depressão, 1929 – 1934. (DVD) São Paulo: Ed.Duetto, s/d.
- VIANNA, Alfredo Rocha. *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa: O Pessoal da Velha Guarda*. Org. Bia Paes Leme. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, 2010. (Partitura)

Notas

¹ Há nessa obra uma curiosa foto na página 113 na qual uma banda de “cabaçal” (banda de pífano) se intitula por “Jazz-Band do Cipó”.

² José Urcisino da Silva (1935-). Ver AMORIM, Maria Alice. *100 Anos de Frevo: irreverência e tradição*. Recife: Folha de Pernambuco, 2008.

³ Há dados conflitantes em relação à história desse grupo quando se confronta aqueles do site <http://www.orquestratabajara.com.br/home.htm> (acesso em 08/11/2013) com os da biografia de José Gomes Silva, o Jackson do Pandeiro, que foi membro do grupo nesses anos nos quais a orquestra se dissolvia e se remontava em cidades diferentes. Ver MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*. São Paulo: Ed.34, 2001.

⁴ Trabalha-se aqui com a edição da RICORDI argentina, com tradução de A. Jurafzky, de 1950.

⁵ “Por más que reine aún la división entre música ‘docta’ e la llamada música ‘ligera’ (...), no es possible, em um tratado de técnica instrumental moderna, no hablar, aunque sea levemente, de um fenómeno musical como el jazz, que (...) tan decisiva influencia há ejercido em la técnica de algunos instrumentos”.

⁶ Como se sabe a guitarra elétrica tem sua origem nas diversas tentativas de se amplificar o violão. Ver Ceasar, W. (2000)

⁷ “Es preciso decir enseguida que el secreto del éxito de este conjunto orquestral radica em el empleo del saxofón. Este instrumento debió esperar más setenta años para encontrar su lugar adecuado y éste llegó finalmente com el jazz. (...) Outro secreto de la sonoridade jazzística se encuentra em el hecho que los cobres suenan casi sempre com la surdina, lo que permite um empate íntimo y delicado com el resto del conjunto de instrumentos, agrupamiento de un tipo completamente nuevo en la historia de la musica, constituye un foco de enormes posibilidades colorísticas y rítmicas”.

⁸ Em sua 6ª edição há na obra de Kennan um pequeno comentário sobre a formação.

⁹ Ver, por exemplo, OLIVEIRA, Joel Barbosa. *Arranjo Linear: Uma Alternativa às Técnicas Tradicionais de Arranjo em Bloco*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004.

¹⁰ Fonte: *Clássicos do Choro Brasileiro: [Você é o solista]-Chiquinha Gonzaga Volume I*. (Partitura). São Paulo: Global Choro Music, 2007, pág. 26.

¹¹ Ver Glossário de Termos e Reduções em Xxxx(2014).

¹² Faço aqui uma divisão estratégica entre o naipe de madeiras composto por flauta, flautim e clarinete do naipe de saxofone que, embora pertença ao mesma família do ponto de vista da organologia, a função dos saxofones dentro do arranjo é bem mais preponderante do que a dos outros instrumentos desse mesmo naipe.

¹³ “Instrumento de sopro de METAL (...) semelhante ao FLUGELHORN, é dotado de VÁLVULAS e BOCAL em forma de taça sendo tocado com a CAMPANA (...). voltada para frente, como um trompete. Afamília dos saxhorn ia do mais agudo, sopranino, ao mais grave, contrabaixo, e foi inventada, assim com o SAXOFONE, pelo francês Adolphe Sax em meados do século XIX”. DOURADO, 2004, 294.

¹⁴ ARAGÃO, Paulo. In: *Pixinguinha na Pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. Org. Bia Paes Leme. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, 2010.

¹⁵ <http://ims.uol.com.br/hs/pixinguinhanapauta/pixinguinhanapauta.html> Acesso em 8/11/2013