

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PROMUS

Carlos Henrique Da Silva Garcia

DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS PARA CAVAQUINHO:
do Popular ao Erudito

RIO DE JANEIRO

2018

Carlos Henrique Da Silva Garcia

DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS PARA CAVAQUINHO:
do Popular ao Erudito

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. DR. Paulo Henrique Loureiro Sá

RIO DE JANEIRO

2018

CIP - Catalogação na Publicação

G216d GARCIA, CARLOS HENRIQUE DA SILVA
DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS PARA CAVAQUINHO: do Popular
ao Erudito / CARLOS HENRIQUE DA SILVA GARCIA. --
Rio de Janeiro, 2017.
29 f.

Orientador: Paulo Henrique Loureiro de Sá.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação em Música, 2017.

1. Cavaquinho Solo. 2. Transcrição. 3. Arranjo.
4. Edição Prática. I. Sá, Paulo Henrique Loureiro
de, orient. II. Título.

Carlos Henrique Da Silva Garcia

DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS PARA CAVAQUINHO:
do Popular ao Erudito

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:

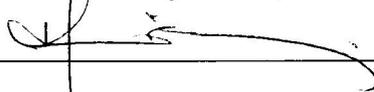
12/12/18



Paulo Henrique Loureiro Sá, Doutor, UFRJ



Marcus de Araújo Ferrer, Doutor, UFRJ



Alberto Boscario Junior, Doutor, CEFET RJ

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus e a minha família, especialmente minha esposa Lili-an e meu filho Caio, por me motivar e compreenderem a minha “ausência”, pois por muitas vezes estava em casa, no entanto, por focar na pesquisa não participava do núcleo familiar como deveria. Agradeço a meus pais Celso e Solange pelo apoio dado durante toda minha trajetória musical.

Ao Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro Sá, meu orientador, pelas muitas sugestões, correções e pelo total apoio a minha pesquisa.

Ao meu coorientador Henrique Leal Cazes, pelo total apoio ao meu produto, sugestões, pela liberação do Estudo 7 para compor o repertório e por acreditar na profundidade desta pesquisa prática para a literatura do cavaquinho.

À banca examinadora composta pelos doutores: Paulo Loureiro Sá, Alberto Boscarino Junior e Marcus de Araújo Ferrer.

A todos meus colegas de turma e professores do PROMUS pelos dois longos anos de pesquisa e troca de informações.

A meus alunos do curso Bacharelado em cavaquinho da UFRJ (2017/2-2018/2) por aplicarmos na prática parte deste produto abordado aqui nesta pesquisa.

Aos amigos José Junior e Patricia Pereira do Nascimento pelo apoio ao meu ingresso no mestrado, vocês foram fundamentais para minha aprovação no curso.

Agradeço imensamente à Michele Pereira pela correção e revisão textual.

Agradeço ao técnico de som Leonardo Guimarães pela paciência no estúdio 3 para a gravação dos áudios.

Agradeço ao Thiago Ramos pelos registros em vídeos de boa parte da gravação no estúdio.

Enfim, agradeço a todos que direta e indiretamente contribuíram para a finalização desta pesquisa.

RESUMO

GARCIA, Carlos Henrique Da Silva. **Dez edições práticas para cavaquinho: do popular ao erudito**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente pesquisa tem por objetivo publicar um livro com dez edições práticas (partituras e tablaturas com adaptações, arranjos e reduções) para cavaquinho solo de 4 e 5 cordas e outras formações inusitadas, com registro fonográfico, em anexo, abordando um repertório do popular ao erudito. Além disso, será realizada uma breve revisão histórica do cavaquinho desde sua inserção na cultura de Portugal, passando por diversos locais pelo mundo, através das grandes navegações. Intende-se, igualmente, versar sobre a consolidação do instrumento em estudo em território brasileiro e sua grande popularização no Choro e no Samba através das diferentes gerações de cavaquinistas. Os compositores abordados nessa pesquisa serão: Waldir Azevedo, Ernesto Nazareth, Garoto, J.S.Bach, Agustín Barrios, Henrique Cazes, João Pernambuco, Antonio Vivaldi e Henrique Garcia com uma peça inédita.

Palavras-chave: Cavaquinho solo. Transcrição. Arranjo. Edição prática.

ABSTRACT

GARCIA, Carlos Henrique Da Silva. **Dez edições práticas para cavaquinho: do popular ao erudito.** Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This research aims to publish a book with ten practical editions (sheet music and tablatures with adaptations, arrangements and reductions) for 4 and 5-string ukulele and other unusual formations, with phonographic record, attached, addressing a Repertoire of popular to Erudito. In addition, a brief historical review of the ukulele will be held since its insertion in the culture of Portugal, passing through several locations around the world, through the big navigations. It also intends to discuss the consolidation of the instrument in Brazilian territory and its big popularization in Choro and Samba through the different generations of cavaquinists. The composers covered in this research will be: Waldir Azevedo, Ernesto Nazareth, Garoto, J.S. Bach, Agustin Barrios, Henrique Cazes, João Pernambuco, Antonio Vivaldi and Henrique Garcia with an unprecedented piece.

Keywords: Cavaquinho solo. Transcript. Arrangement. Practice edition.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Instrumentação original x instrumentação do trabalho.....	19
Tabela 2	Classificação do processo de reelaboração para cada obra.....	21

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	BREVE REVISÃO HISTÓRICA DO CAVAQUINHO.....	12
2.1	Aspectos históricos e caminhos percorridos através do Atlântico e do Pacífico.....	12
2.2	Contexto histórico no Choro e no Samba.....	14
2.3	O período pós-Waldir Azevedo.....	15
2.4	O cavaquinho na atualidade.....	16
3	EDIÇÃO PRÁTICA.....	18
3.1	O repertório.....	18
3.2	Reelaboração musical: arranjo, versão, redução e adaptação.....	19
3.3	O processo de execução: preparação, interpretação e gravação.....	21
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	23
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA	24
	ANEXOS.....	26

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por finalidade a confecção de um caderno com dez partituras e tablaturas (edições práticas) para cavaquinho solo de quatro e cinco cordas, acompanhado do registro fonográfico das peças em questão, contemplando estilos musicais que vão do popular ao erudito. Foram escolhidos compositores do universo do Choro, assim como alguns importantes nomes da música de concerto: J.S.Bach, por exemplo, com adaptações idiomatizadas, realizadas ineditamente para cavaquinho solo; Antonio Vivaldi, com uma redução de um quarteto de cordas para três cavaquinhos, Agustín BARRIOS e Ernesto Nazareth. Já com o caráter popular, foram selecionados: Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), Waldir Azevedo, João Pernambuco, Henrique Cazes e Henrique Garcia.

Todo processo de criação das peças foi feito, basicamente, a partir de edições práticas, contemplando arranjos, reduções e adaptações, além de uma peça inédita. A esse processo, chamaremos aqui de “prática de reelaboração musical”.

A fim de compreendermos os caminhos percorridos pelo cavaquinho mundo afora, será abordado um pouco de sua trajetória por meio de uma breve revisão e atualização histórica. Desde meados do século XVIII, este pequeno cordofone, por sua grande popularidade em território português, foi levado pelos colonizadores, por meio dos oceanos atlântico e pacífico para diferentes lugares, como, por exemplo: Brasil, Cabo Verde, Ilha da Madeira, Havaí, Indonésia, entre outros. Uma justificativa para tal expansão do instrumento para diferentes lugares pode ser atribuída à expansão marítima-comercial europeia. Desde então, o cavaquinho sofreu mudanças tanto na maneira de execução, quanto na sua construção, a partir do contato com outros costumes e culturas.

Com relação a métodos de ensino, há uma grande carência de literatura didática no Brasil, de repertório e de técnica, pois por muito tempo a principal maneira de ensino foi realizada a partir da informalidade, e muitos músicos transmitiam seus conhecimentos através da oralidade. Percebe-se que importantes nomes do cavaquinho, como Waldir Azevedo, não faziam uso dos recursos de notação musical ou teoria; tocavam, como se diz atualmente, “de ouvido”. Tal fato pode ser constatado na seguinte passagem entre Waldir Azevedo e Garoto, onde pode ser exemplificado o ensino informal de um cavaquinista para o outro:

Ao visitá-lo no Méier, Garoto admirou-se ao ver que Waldir não hesitou em manter-lhe a curiosidade ensinando-lhe a maneira certa de tirar aquele som do cavaquinho, mostrando-lhe que o segredo estava apenas no modo de segurar a palheta, com os dedos polegar e indicador, e deixando a mão absolutamente solta, sem apoiar o dedo mindinho no tampo do instrumento... Garoto, por sua vez, ensinou a Waldir algumas coisas de mão esquerda do cavaquinho como, por exemplo, a realizar escalas cromáticas.” (BERNARDO, 2004, p. 50)

Historicamente no Brasil, este pequeno instrumento está presente na música popular, especificamente no Choro e no Samba, por quase dois séculos (XIX e XX). E durante o período do rádio, entre 1930 e 1960, a profissionalização dos cavaquinistas começou a ser uma realidade cada vez mais comum. Neste período, importantes nomes começaram a surgir como, por exemplo: Canhoto do cavaquinho, Nelson Alves e o próprio Waldir Azevedo, que foi contratado para atuar na rádio no conjunto regional do Dilermando Reis.

Posteriormente, a repercussão que o cavaquinho ganhou no período pós Waldir, a partir da década de oitenta em diante, foi tamanha que os cavaquinistas começaram a estudar teoria musical e a apurar sua técnica. A partir do legado deixado por Waldir, ler partitura já era uma realidade em desenvolvimento para o instrumento. Começa a surgir, então, uma nova geração de músicos que utilizam o cavaquinho como principal instrumento de arranjo. Além disso, a segunda geração de estudantes desse instrumento começam a contar com composições para cavaquinho solo compostas por importantes compositores, dentre os quais vale destacar Radamés Gnattali. E na atualidade, compositores contemporâneos como Alexandre Schubert, Ernâni Aguiar e Ricardo Tacuchian, os quais começam a compor peças para cavaquinho com um caráter de concerto. Os avanços não param por aí: no ano de 2012 o primeiro curso de bacharelado em cavaquinho começou a ser ofertado pela UFRJ.

Destarte, essa terceira geração de cavaquinistas vem dando uma posição de destaque ao instrumento, incorporando peças solo, arranjos bem elaborados, inovando na criação de materiais de estudo, técnica, repertório e teoria musical. Todos esses assuntos vêm sendo cada vez mais desenvolvidos, e, somado a isso, diversos cavaquinistas começam a ingressar nos cursos superiores de música, principalmente no curso de licenciatura em música, o que favorece uma busca por ampliação de conteúdos técnicos, teóricos e de repertório, tudo isso voltado para a ampliação da literatura e o desenvolvimento formal do ensino do instrumento.

Foi com todo esse contexto histórico em mente que nos baseamos para delimitar o problema e para selecionar o objeto desta pesquisa.

Sou natural do Estado do Rio de Janeiro, do município de São João de Meriti, nascido em 31/10/1985. Aos doze anos de idade comecei a estudar cavaquinho em um projeto social voltado para crianças e jovens na Baixada Fluminense (AMC). Primeiramente, o Choro foi meu principal fio condutor, na formação musical, para a aquisição do conhecimento técnico e teórico ao longo de quase uma década de estudos.

Posteriormente, o contato com a música de concerto se deu através do meu ingresso ao curso bacharelado em violão pela UFRJ, iniciado no ano de 2010 e concluído no ano de 2015, servindo como base para uma maior desenvoltura técnica e teórica, só que desta vez no violão. Neste período dentro da universidade, algumas disciplinas cursadas foram fundamentais para o processo de reelaboração e interpretação musical para o cavaquinho e que estão sendo utilizadas aqui nesta dissertação. Dentre elas vale destacar: prática de transcrição 1 e 2, Contraponto 1,2 e 3, Harmonia 1,2,3 e 4 e Arranjos.

No início de 2016, lancei um CD autoral, intitulado “Choros e Prelúdios para cavaquinho solo”, com 12 músicas, em que traço um diálogo entre alguns Choros e uma nova proposta de 5 prelúdios. Nesse trabalho, já havia uma busca por ampliar a literatura do instrumento voltada para a música de concerto.

Na sequência, como fruto de uma pós-graduação na Faculdade de educação São Luís de Jaboticabal, desenvolvi um método de técnica aplicado ao cavaquinho solo, um apanhado de exercícios que abordam questões de leitura de partitura e os mais variados assuntos envolvendo a técnica no instrumento. Tal metodologia, aprimorada de forma gradativa, vem despertando grande interesse nos cavaquinistas da atualidade.

Durante todo esse período, nessas três etapas de minha vida, mantive minha rotina como professor particular e em projetos sociais, trabalhando basicamente com crianças e jovens, dando aulas de cavaquinho e violão.

Em 2017 comecei uma nova etapa de minha experiência com o cavaquinho. Candidatei-me a vaga de Professor Substituto de cavaquinho na Escola de Música da UFRJ. Aprovado nesse concurso, lecionando no bacharelado, deparei-me com a realidade de ausência de materiais formais para trabalhar com os alunos da graduação. Diante desse cenário, vislumbraram-me duas circunstâncias: a necessidade de que uma literatura voltada para o instrumento deveria ser ampliada; e a oportunidade de colocar em prática, com os discentes do curso de cavaquinho, parte do projeto que venho desenvolvendo nesta dissertação.

2. BREVE REVISÃO HISTÓRICA DO CAVAQUINHO

O cavaquinho é um instrumento musical feito de madeira, originário da família das guitarras europeias, semelhante ao violão e à viola caipira, contudo, com dimensões bem reduzidas e com quatro cordas de aço, como as utilizadas na atualidade, ou de tripa, usadas no passado. É um instrumento melódico e harmônico de vasta popularidade no Brasil, tanto no meio urbano como no rural, com som vibrante e agudo. (ARRAES, 2015, p. 36 e 37)

Como descrito pelo autor supracitado, o cavaquinho está restrito ao universo popular, e foi por muito tempo utilizado desta forma no Brasil. No entanto, nessa pesquisa, será incluída também a utilização desse instrumento na música de concerto, uma vez que este pequeno cordofone foi incorporado, desde o ano de 2012, ao curso superior de música da UFRJ (Bacharelado em cavaquinho), e a partir de então, alguns músicos começaram a explorá-lo como instrumento solo na música de concerto.

Voltando à sua origem, o cavaquinho, segundo Gonçalo Sampaio (1933, p.358 apud ARRAES, 2015, p.37), pode ter chegado a Portugal através dos espanhóis, pela semelhança física com o requinto (instrumento espanhol). Ademais, Jorge Dias (apud Oliveira, 1966, p.140) acredita que pelo fato de a cultura espanhola ter danças movimentadas, canções vivas e alegres – cenário propício ao acompanhamento característico do cavaquinho –, este pequeno cordofone poderia ter chegado a Portugal por influência espanhola.

Em Portugal, mais precisamente na região norte, o machete ou machinho, como era conhecido, começou a se popularizar desde o século XVIII e era muito utilizado nas manifestações musicais locais populares. Também em Portugal, agora ao sul, aparece o cavaquinho de Lisboa, ainda no século XVIII, com uma construção totalmente diferente ao do norte. Mais adiante serão reveladas as semelhanças e diferenças físicas e técnicas entre um e outro.

A partir das relações marítimas e comerciais que Portugal tinha com suas colônias, o braguinha ou cavaquinho, por ser de dimensões pequenas, começou a se difundir além-mar, cruzando oceanos e chegando ao Havai, Cabo Verde, Indonésia, Brasil, entre outros lugares.

2.1 Aspectos históricos e caminhos percorridos através do Atlântico e do Pacífico.

Conforme fora mencionado anteriormente, o cavaquinho torna-se de grande popularidade em Portugal. São diversos nomes como o chamavam: Machinho, Machete, Manche-

te, Braguinha entre outros. No que diz respeito a sua construção e técnica do instrumento, o mesmo tinha algumas diferenças físicas e de execução. Sua escala era rasa, com apenas doze trastes, com sua boca em forma de lua (encontrado na região norte de Portugal) e a maneira de tocar com a técnica do rasgueado com a mão direita, ora com os dedos polegar e indicador, ora com todos os dedos, como se toca atualmente o violão.

Também em território português, especificamente na região sul, o cavaquinho sofreu algumas mudanças em relação ao do norte, por exemplo: sua escala era sobreposta ao tampo do instrumento e tinha dezessete trastes, a boca do instrumento era em formato arredondado e era tocado com um plectro (palheta). Com relação à afinação do Braguinha, as mais frequentes eram: Mi, Dó#, lá, lá; a outra opção poderia ser: ré, sí, sol, sol, do grave para o agudo. Já o cavaquinho do sul era como o conhecemos aqui no Brasil: ré, sol, sí, ré; afinação tradicional. Existiam outras afinações, no entanto, as mais utilizadas eram essas. Uma curiosidade em relação ao Braguinha é que suas cordas superiores vão ficando mais agudas, ao contrário do cavaquinho do sul, cujas cordas superiores são as mais graves.

Mas outras e maiores voltas esperam o cavaquinho. A expansão marítima europeia, verificada a partir do século XV, e motivada pela crise que a Europa viveu generalizadamente no século anterior, e não apenas pelo galhardo gênio português - embora dirigido pelos estados ibéricos -, vai levar longe o pequeno instrumento. E nas caravelas portuguesas ele, que cabe num bolso grande do capote de um marinheiro ou de um colono aventureiro, chega a distantes cantos do globo onde ainda hoje permanece, assumindo em alguns deles, para além de carácter emblemático, uma assinalável força de renovação. (OLIVA, 2014, p.7)

De acordo com a citação acima, a expansão marítima, a partir do século XV, foi uma maneira de difundir os costumes e a cultura europeia para terras recém descobertas. E nessa difusão, o “machete”, que por sua pequena dimensão cabe em um bolso, será levado para lugares com os quais Portugal mantinha relações econômicas. O “braguinha” chega à Ilha da Madeira, depois alcança os Açores, Cabo Verde, Havaí e Brasil. Vale ressaltar que no Havaí o instrumento é renomeado por Ukulele, que significa “pulga saltitante” na língua local, pela maneira como se tocava e pela sonoridade que ele emitia. Já o cavaquinho do Brasil se relaciona muito com o de Cabo Verde, ambos são tocados da mesma forma com palheta, e a afinação é a mesma, embora sua construção seja com dimensões diferentes, e é conhecido apenas como cavaquinho. É importante destacar também que o Brasil é o lugar onde o ins-

trumento mais progrediu tecnicamente, desenvolvimento de repertório etc, e se popularizou desde sua chegada até os dias atuais.

2.2 Contexto histórico no Choro e no samba

Não se sabe ao certo em qual ano o cavaquinho chegou ao Brasil, tudo indica que tenha sido entre os séculos XVIII e XIX. No entanto, pode-se afirmar que a partir da segunda metade do século XIX, surge um dos principais gêneros musicais urbano, o Choro. Por meio desse gênero, o cavaquinho se consolidou como importante instrumento condutor rítmico-harmônico, juntamente aos violões, acompanhando os instrumentos de sopro nesse primeiro momento histórico. Essa era a primeira formação dos regionais¹ (grupos) de choro, composto por cavaquinho, dois violões e flauta. Trata-se de uma formação um pouco diferente da utilizada nos dias de hoje, pois nesta primeira fase ainda não havia a sustentação rítmica do pandeiro, como conhecemos atualmente. Em virtude de tal fato, o cavaquinho era fundamental no acompanhamento, porque além de conduzir harmonicamente, deveria preencher também ritmicamente, por meio de diferentes levadas², dependendo do estilo.

No início do século XX, foi a vez do Samba começar a figurar como um estilo musical que necessitava do cavaquinho como instrumento acompanhador; primeiramente, nos carnavais de rua e depois com os grupos de Samba que surgiam nas primeiras duas décadas do século XX.

Nessa fase histórica – quando surge o Choro, e, posteriormente, o Samba –, desponta a primeira geração de cavaquinistas, em que o conhecimento teórico ou de notação musical, não era muito difundido, pois tocava-se, como se diz nos dias atuais, “de ouvido”. Os únicos que liam partituras nos regionais de Choro, geralmente, eram os músicos que realizavam o solo em instrumentos de sopro, geralmente músicos de bandas militares, os quais adquiriam alguma formação musical. No Samba, tal prática de leitura de partitura também não

¹O regional de choro é tradicionalmente formado por um ou mais instrumentos de solo (flauta, bandolim, clarinetes etc) e pelo cavaquinho, violões e pandeiro no acompanhamento.
http://www.choromusic.com.br/o-que-e-o-choro/o-que-e.html#.W_rkOS13Gt8

²O termo "levada" pode ser compreendido por diferentes acentos rítmicos sincopados ou não no acompanhamento, aplicado ao cavaquinho, violão ou qualquer outro instrumento harmônico sustentando uma melodia em diferentes estilos musicais, tais como: Samba, Choro, Maxixe, Forró etc.

era exigida, portanto, os acompanhadores (violonistas e cavaquinistas), ficavam "livres", ou seja, podiam improvisar com suas harmonias sobre diferentes gêneros.

Dessa geração, podemos destacar: Galdino Cavaquinho³; Mário Alves da Conceição (1861-1905); Nelson Alves dos Santos (1895-1960); Waldir Frederico Tramontana, Canhoto (1908-1960); Aníbal Augusto Sardinha, Garoto, como era conhecido (1915-1955); José Menezes de França, Zé Menezes (1921-2014) e Waldir Azevedo (1923-1980), além de outros.

Foi a partir do período do rádio, pós 1930, que essa primeira geração começou a se profissionalizar, musicalmente falando, pois as estações de rádio começavam a contratar regionais para compor seus elencos de funcionários, como pode ser compreendido pelo trecho abaixo:

(...) Para atender a esta demanda, os conjuntos de chorões, conhecidos como *regional* pela associação de sua instrumentação com as músicas regionais, eram a principal mão-de-obra do rádio, que sustentava uma programação com atividades basicamente ao vivo. Inclusive tapavam os furos da programação, quando o regional fazia improvisações a pedido do apresentador, pois sendo um conjunto que não necessitava de arranjos escritos, tinham agilidades e o poder de improvisar introduções ou acompanhamento para qualquer música interpretadas por cantores, cantoras e instrumentistas solistas. Portanto, o rádio era uma empresa que possuía no quadro de funcionários todos os artistas que faziam parte dos programas, nos quais a música contava com uma parcela privilegiada. (PETERS, 2009, p. 4.)

Waldir Azevedo foi o mais famoso de todos dessa primeira geração, e também trabalhou como músico integrante do regional de Dilermando Reis durante o período do rádio. Além disso, com o grande sucesso adquirido a partir da gravação de seu primeiro LP, no final da década de 40, esse músico foi grande divulgador do cavaquinho dentro e fora do Brasil, elevando o instrumento ao patamar de solista no Choro.

2.3 O período pós-Waldir Azevedo

A partir da década de 1960 começa a surgir uma geração de cavaquinistas, a qual será classificada aqui como segunda geração. Nela, desperta-se o interesse pelo estudo formal do instrumento. Alguns músicos que compõem essa geração começam a se dedicar ao estudo de teoria musical, percepção musical, harmonia funcional, além do estudo prático do instrumento por meio de repertórios de Choros e Sambas.

³Viveu entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Como não sabemos precisamente seu ano de nascimento e falecimento, optamos por deixar em aberto.

Dessa fase, vale destacar: Henrique Leal Cazes (1959); Marcio Almeida ou, como é muito conhecido, Marcio Hulk (1965); Jayme Vignoli (1967); Luciana Rabello (1961), entre outros. Sem dúvidas, essa geração foi muito influenciada pelo legado deixado por Waldir Azevedo e outros grandes cavaquinistas pertencentes à primeira geração.

Embora os cavaquinistas pós-Waldir Azevedo ainda não pudessem contar com um estudo formal do cavaquinho, muitos deles começaram a estudar teoria musical, harmonia funcional, percepção musical, entre outros assuntos relacionados, como podemos observar na exposição de Marcio Almeida:

Sobre a minha formação musical, a minha geração não teve professor. Eu telefonava pra quem tocasse cavaquinho, mas ninguém dava aula. Então resolvi estudar toda a teoria musical com o Luís Otávio Braga. Estudei 3 anos com ele. Leitura, percepção e harmonia, mas a coisa do cavaquinho, eu pegava a parte teórica e tentava passar para a prática, e ouvia muitos discos. Quando comecei a frequentar as rodas, ficava ouvindo os cavaquinhos que tocavam... (In: OLIVEIRA, 2000, p. 12.)

Conforme o trecho supracitado, essa geração começa a se preocupar com aspectos teóricos aplicados ao ensino do cavaquinho; no entanto, a ausência de um professor ainda era uma realidade muito comum, o que dificultava o aprendizado. O estudo através da observação, repetição e aplicação prática no Choro e no Samba, oriundos da primeira geração, continuava, portanto, a vigorar.

Em 1988, Henrique Cazes publicou seu método intitulado "Escola moderna do cavaquinho". Por muito tempo esse foi o principal meio de difusão metodológica do instrumento, no qual o autor aborda assuntos de teoria, técnica, harmonia funcional e sugestões de repertório para ajudar no processo de desenvolvimento prático, tudo em um mesmo livro. E, embora tal metodologia não dispensasse as orientações de um professor, essa publicação se tornou um divisor de águas da segunda para o que consideraremos ser a terceira geração de cavaquinistas.

2.4 O cavaquinho na atualidade

Atualmente, pode-se constatar um universo muito favorável para a prática de estudo do instrumento, sobretudo pelos avanços tecnológicos que facilitam o compartilhamento de um maior número de materiais de estudo e partituras de músicas para cavaquinho, disponi-

bilizadas pela internet. Além disso, existe, mesmo que informalmente, um número grande de professores de cavaquinho disseminados pelo Brasil, o que não acontecia com frequência no passado. Somado a isso, há uma nova geração de músicos, que aqui localizamos como terceira geração, de diferentes regiões, os quais têm dado uma maior notoriedade ao instrumento nos quesitos técnicos e interpretativos. Tudo isso favorece e evidencia o ensino cada vez mais formal do instrumento.

Em São Paulo, por exemplo, podemos citar: Messias Brito, que vem mostrando sua virtuosidade por meio de trabalhos bem sólidos, como seu último cd “*Cavaquinho Polifônico*”, lançado no ano de 2018. Em Brasília, Márcio Marinho – músico que, além de explorar o cavaquinho de 4 cordas, vem utilizando o cavaquinho de 5 e 6 cordas –, em 2016, lançou seu álbum “*Em busca do eu*”. Em Pernambuco, temos João Paulo Albertim, excelente interprete e compositor, que em 2012 lançou seu álbum “*João Paulo Albertim - Toca Pernambuco*”. Aqui no Rio de Janeiro, lancei meu álbum “*Choros e Prelúdios para cavaquinho solo*”, em 2016. Todos esses lançamentos têm em comum a nova proposta do instrumento: incorporar cada vez mais a tendência de peças solo, além de ampliar novas composições e arranjos inusitados ao instrumento.

Vale destacar que Henrique Cazes, pertencente à segunda geração, já havia feito uma série de doze estudos com a finalidade inovação, em que, além de explorar recursos técnicos do instrumento, propunha uma inédita fase de peças já com o caráter de solo.

Mesmo havendo tantas renovações no decorrer das três gerações estudadas aqui, um problema perdurou-se entre elas: a falta de registro formal das peças em partituras, desde o sucesso alcançado por Waldir Azevedo, como solista, até a terceira geração. Uma possível justificativa para tal fato pode estar relacionada à informalidade do ensino que se propagou desde o início da utilização do instrumento no Brasil até os dias atuais. No entanto, atualmente é perceptível a necessidade de materiais mais sólidos de técnica, repertório e harmonia, tudo que possa contribuir para a formação dos cavaquinistas contemporâneos, uma vez que os músicos desta geração estão cada vez mais capacitados nos quesitos teóricos.

É a partir desta problemática – a ausência de materiais – que estará o mote dessa pesquisa. E o produto desse trabalho – as edições práticas do repertório abordado – visa a coadjuvar o desenvolvimento de um repertório formal aplicado ao cavaquinho.

3. EDIÇÃO PRÁTICA

Existem vários tipos de edições e suas classificações e quantidade dependem de autor para autor. As mais comuns são: Fac-similar, diplomática, crítica, urtext e prática. Essa última, dependendo do autor, pode ter outras nomenclaturas como, por exemplo: musicológica, interpretativa, de performance ou didática. Como aqui neste trabalho usaremos apenas a edição prática, faremos uma análise minuciosa a respeito deste tipo de edição.

Araújo propõe a seguinte definição para a edição prática:

A nosso ver o que caracteriza a edição de performance é o grau e, principalmente, o tipo de interferência do editor no texto musical, ao qual são acrescentadas indicações de técnica (digitações, arcadas, pedais, etc.) e musicais (dinâmica, agógica, fraseado, etc) ausentes nas fontes autorizadas, podendo haver também alterações no próprio texto, como, por exemplo, supressão e acréscimo de notas e até a reescrita de material original. Chegam a ocorrer, inclusive, alterações estruturais, como corte de compassos ou até de seções. (ARAÚJO, 2017, p.115)

Por outro lado, Figueiredo (2000, p.79) "chama atenção para os tipos de fontes utilizados no processo editorial, pois, segundo ele, esse tipo de edição é baseado em uma fonte que, possivelmente já foi edição prática anteriormente." Portanto, pode conter intervenções sobre intervenções editoriais, em que o autor sinaliza para a manutenção de uma série de erros.

Concluimos que esse processo permite maior liberdade de intervenção do editor, que pode utilizar qualquer fonte, e o material resultante desse processo se destina exclusivamente ao caráter performático. Logo, essas edições tornam-se documentos receptores da obra, sem que haja uma fidelidade do texto musical editado com sua obra original.

3.1 O repertório

O cavaquinho no Brasil sempre esteve ligado ao Samba e ao Choro, como já fora dito anteriormente. Assim sendo, todo seu processo de desenvolvimento didático e interpretativo foi desenvolvido a partir desses gêneros. Aqui nessa pesquisa propomos uma nova maneira de utilizarmos o instrumento, tecnicamente e performaticamente, pois boa parte do repertório

rio é destinado ao cavaquinho solo de 4 e 5 cordas. Além disso, há novas instrumentações utilizadas aqui, como demonstrada na tabela a seguir:

Tabela 1: Instrumentação original x instrumentação do trabalho

Repertório	Compositor	Instrumentação original	Instrumentação do trabalho
Odeon	Ernesto Nazareth	Piano	Cavaquinho e quarteto de clarinetes
Lamentos do morro	Garoto	Violão	Cavaquinho e percussão
Pedacinhos do céu	Waldir Azevedo	Cavaquinho e regional	Cavaquinho solo
Lá catedral, 3 mov.	Agustín Barrios	Violão	Cavaquinho de 5 cordas solo
Estudo 7	Henrique cazes	Cavaquinho e pandeiro	cavaquinho e pandeiro
Sons de carrilhões	João Pernambuco	Violão	cavaquinho solo
Prelúdio 6	Henrique Garcia	Cavaquinho de 5 cordas	Cavaquinho de 5 cordas solo
Prelúdio da cello suite nº1 BWV 1007	J.S.Bach	Cello	Cavaquinho solo
Suíte Francesa nº3-BWV 814-Minuetto	J.S.Bach	Cravo	Cavaquinho solo
Primavera (As quatro estações) 1. Allegro	Antonio Vivaldi	Violino e orquestra	Trio de cavaquinhos

3.2 Reelaboração musical: arranjo, versão, redução e adaptação.

Se analisarmos a história do violão na música de concerto, por exemplo, perceberemos que a prática de reelaboração musical foi fundamental para dar notoriedade ao instrumento. Nomes como Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Miguel Llobet, entre outros, além de terem sido grandes virtuosos do violão, contribuíram com inúmeras transcrições para o instrumento. A seguinte afirmação constata a relevância dessa prática:

O importante trabalho de Tárrega, que recuperou em parte o repertório do instrumento com transcrições de obras de grandes compositores, mostrou ao público e a compositores em geral as grandes possibilidades do violão. O trabalho musicológico de Pujol, redescobindo a obra dos vihuelistas, de alaudistas do período barroco, também contribuiu de forma significativa para construção de um novo repertório violonístico. (DUDEQUE, 1994, p. 83)

Seguindo a mesma linha de raciocínio, buscamos fazer um caminho semelhante a esse, no que diz respeito ao processo de reelaboração aplicado ao cavaquinho. Buscamos maior notoriedade dele como instrumento solista, assim como o violão adquiriu no início do século XX. Para tanto, é preciso entender um pouco da sua história, seus desdobramentos técnicos e sua evolução. Nessa pesquisa, propomos uma nova aplicação do instrumento na música de concerto, o que não é uma prática usual em sua literatura, pois, o mesmo sempre exerceu um papel importante na música popular, como instrumento acompanhador. Sendo assim, faz necessária uma análise mais detalhada sobre a ampliação de repertório disponível para o instrumento por meio da prática de reelaboração, utilizando o processo de realização das edições práticas.

Flavia Pereira, em sua tese de doutorado, define o que "as práticas de reelaboração musical são: a modificação de um material musical pré-existente, no qual, pode haver um maior ou menor grau de interferência do "recriador", em relação ao material original" (PEREIRA, 2011, p.43).

Alguns termos como transcrição, arranjo, versão, redução, entre outros, se encaixam nessa prática, muito comum na música de concerto. O grande problema para muitos é sua diferenciação. Segundo Ribeiro (2014, p. 1228) as definições de Flavia em relação aos termos de reelaboração são os seguintes:

Arranjo: quando há maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados (PEREIRA, 2011, p.180 apud RIBEIRO, 2014, p.1228)

Redução: como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento (PEREIRA, 2011, p.125 apud RIBEIRO, 2014 p.1228)

adaptação: esta categoria é bastante abrangente e também é empregada em outros meios artísticos. Por isso, Pereira a divide em duas subcategorias: 1) a adaptação que envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes (PEREIRA, 2011, p. 218 apud RIBEIRO 2014, p.1229) 2) apenas no universo musical, a reelaboração que está entre a transcrição e o arranjo, e que tem a função de "adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero" (PEREIRA, 2011, p. 219 apud RIBEIRO, 2014, p.1229)

O estudo 7 (Henrique Cazes) é uma peça escrita para cavaquinho na afinação: ré, sol, si, mi, (afinação natural) e aqui fizemos uma versão para afinação: ré, sol, si, ré (afinação tradicional). Não podemos, de acordo com as definições acima, classificá-la como uma das terminologias já citadas. Portanto, são apresentados os recursos aqui utilizados para definir

este procedimento. Essa versão difere das demais práticas de reelaboração, no fato de não mudarmos o meio musical ao qual essa edição se destina: mantemos um maior grau de fidelidade ao original; mudamos apenas as questões técnicas instrumentais, como, digitações, recursos de ligados de nota; e usamos também cordas soltas para mudança de posição. A forma se mantém praticamente a mesma; não fizemos nenhuma mudança em relação a sua estrutura harmônica e melódica.

De acordo com as estratégias definidas acima, segue uma tabela demonstrativa com os procedimentos realizados com o repertório trabalhado nessa pesquisa:

Tabela 2: Classificação do processo de reelaboração para cada obra.

Repertório	Arranjo	Adaptação	Versão	Redução
Odeon	X			
Lamentos do morro	X			
Pedacinhos do céu	X			
Lá catedral, 3 mov.		X		
Estudo 7			X	
Sons de carrilhões		X		
Prelúdio 6				
Prelúdio nº1 cello suite BWV 1007		X		
Suite francesa nº3 - BWV 814 - Minueto				X
Primavera (As quatro estações)1. Allegro				X

Além dessas nove reelaborações, incluímos uma peça inédita de minha autoria no repertório e que não está descrita no quadro acima, pois não condiz com o processo de reelaboração, mas sim com o intuito de ampliar a literatura do cavaquinho, o título da obra é Prelúdio 6.

3.3 O processo de execução: preparação e gravação no estúdio, dissertação e editoração.

Durante o período de março de 2016 a dezembro de 2018, trabalhamos em três frentes distintas para realização desta pesquisa. A primeira com uma aplicação prática, como, por exemplo, a escolha do repertório, o levantamento das fontes musicais, a preparação das peças para cavaquinho e, posteriormente, a gravação do repertório em estúdio com um registro audio-visual complementar. A segunda, relativa a teoria, com aspectos históricos, pesquisas bibliográficas e pesquisas de dissertações com conteúdo afim ao desse trabalho, que estivessem disponíveis na internet. Vale informar que essa revisão de literatura foi de extrema relevância para compor o texto de nossa pesquisa. E a terceira fase, que se relaciona ao produto: a edição das partituras e tablaturas que irão compor o caderno de partituras mais o CD em anexo.

A gravação em estúdio foi dividida em três etapas. Em Novembro de 2017 gravamos quatro peças: Minueto, Pedacinhos do céu, Prelúdio da Cello suíte e Estudo 7. Em agosto de 2018 gravamos mais quatro peças: Prelúdio 6, Odeon, Sons de Carrilhões e Lamentos do Morro. E em outubro de 2018 gravamos as duas restantes: Primavera (as quatro estações) 1. Allegro e La catedral (3º movimento).

Vale destacar que, embora as gravações tenham começado apenas no ano de 2017, a preparação das músicas começou em 2016, pois, como algumas peças são complexas para as adaptações, arranjos e transcrições, precisamos de um tempo maior de estudo para preparação, com o objetivo de reduzir o tempo e os custos no estúdio, uma vez que não houve bolsa para tais despesas. Ademais houve a busca pelo alto nível da performance antes da gravação em estúdio.

Quanto ao caderno de partituras, optamos por gravar, primeiramente, o repertório para depois começar a parte editorial, com o intuito de passar para o papel um maior grau de fidelidade do texto musical gravado, mesmo sabendo que nem sempre conseguimos colocar fielmente numa partitura aquele resultado sonoro.

Além disso, como neste período da pesquisa eu lecionava como professor substituto no curso bacharelado em cavaquinho da UFRJ (2017/2-2018/2), pude experimentar a parte prática do trabalho de repertório e edições práticas com os alunos, o que foi de grande relevância para o projeto, pois constatamos que a contribuição de repertório ajudou aos alunos nos quesitos técnicos, interpretativos e históricos do instrumento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de quase dois séculos, com exceção das últimas duas décadas, a principal forma de ensino do cavaquinho esteve relacionada ao conhecimento empírico transmitido pelos músicos de gerações passadas, aqui no Brasil. Contudo, essa realidade começa a mudar aos poucos, seja através dos avanços tecnológicos como a internet, da capacitação dos músicos no universo acadêmico, da busca por novas composições aplicadas ao cavaquinho solo, ou de arranjos inusitados aplicado à música instrumental do cavaquinho e de novos métodos sendo publicados.

Sua utilização como instrumento solista no Choro se deu através de Waldir Azevedo, projetando-o internacionalmente. A abertura do primeiro curso bacharelado em cavaquinho, ofertado pela UFRJ, certamente foi um marco histórico para o nosso instrumento, que tem uma popularidade imensa no Brasil.

Desde a segunda geração dos cavaquinistas, percebe-se uma imensa carência literária. Muitos músicos desta fase começaram a ter acesso a capacitação técnica com metodologia e formalidade. Se compararmos a literatura do cavaquinho com a do violão, por exemplo, perceberemos essa lacuna. Para entender esse problema temos que nos aprofundar na sua história, conhecer de perto essa problemática e, então, tentar preencher essa demanda metodológica.

Logo, ressaltamos a importância desse trabalho, uma vez que, pela primeira vez em sua história, é criado um material inédito para cavaquinho com edições práticas (partituras e tablaturas), com caráter didático, embora não seja ainda um método. Outrossim, essa pesquisa aborda um repertório que passeia pelo Choro e Samba, gêneros fundamentais para a consolidação do cavaquinho no Brasil, moderniza alguns compositores do universo erudito, e introduz o cavaquinho também na música de concerto.

No link ou QRcode abaixo pode-se ter acesso ao produto desta pesquisa:

<http://www.promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?pesquisa=17#produto-artistico-ou-pedagogico>



REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Fernando. **Francisco Mignon e os manuscritos de Buenos Aires**. Belo Horizonte, 2017. Numero de páginas 245 pg. Tese (Doutorado em música) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ARRAES, Luis Carlos Orione de Alencar. **Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro**. Brasília, 2015. Numero de páginas 112 pg. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Brasilia, Brasilia, 2015

BERNARDO, Marco Antônio. **Waldir Azevedo: um cavaquinho na história**. 1 edição, São Paulo, Irmãos Vitale, 2004.

CAZES, Henrique. **Escola Moderna do Cavaquinho**. 1 edição, Rio de Janeiro, Lumiar, 1988

COTRIM, Cristiane. **Uma Reflexão Sobre os Espaços Formais e Informais no Ensino de Cavaquinho**. Rio de Janeiro, 2015. Numero de páginas 45. Monografia (Licenciatura em musica). Instituto Villa Lobos da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015

DIAS, Jorge. **O Cavaquinho, Estudo de Difusões de um Instrumento Musical Popular**. Anais do Congresso Internacional de Etnografia. Santo Tirso, 1963.

DUDEQUE, Norton Eloy. **Historia do violão**. 1 edição. Curitiba. Editora da UFPR, 1994.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro, 2000. Número de páginas 229 pg. Tese (Doutorado em música) Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 04/12/2000

OLIVEIRA, Luciana Santos Silva. **O aprendizado do cavaquinho: Faltou luz, mas a música continua...** Rio de Janeiro, 2000. Número de páginas 29 pg. Monografia (Licenciatura em musica). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

OLIVA, João Luís. **O Cavaquinho Tempos E Modos Modas E Lugares**. AC Museu Cavaquinho. 2014. <http://www.cavaquinhos.pt/pt/CAVAQUINHO/AC%20Museu%20Cavaquinho%20-Tempos%20e%20Modos%20-%20Modas%20e%20Lugares.pdf>. Acesso em 10 de julho 2018

PETERS, Ana Paulo. **O Regional, o rádio e os programas de auditório**: nas ondas sonoras do Choro. Revista eletrônica de musicologia, UFPR, Volume (VIII), 1-10 (p.), 2004.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de Reelaboração Musical**. São Paulo, 2011. Numero de páginas 297 pg. Tese (Doutorado em música) Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. **Reelaboração para violão da obra Bachiana**: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga Bwv 1001. Anais do III Simpom 2014 - Simpósio brasileiro de pós-graduação em música. UNIRIO, III SIMPOM, 1-10 (p.), 2014

SAMPAIO, Gonçalo. **O Coro das Maçadeiras**. Homenagem a Martins Sacramento. Guimarães, 1933.

ANEXOS

Fontes para as edições práticas:

This block contains a collage of musical score pages from various sources. The top-left page shows a piano score for a piece titled "Sonata". The top-right page is a page from a score titled "ODEON". The middle-left page is a score for "Son de Caribbe". The middle-right page is a score for "Cello Solo No. 2 in B Major". The bottom section of the collage shows several pages of musical notation, likely from a larger score, with some pages appearing to be blank or containing very faint notation.

03 Allegro scherzo

This block contains the first system of a musical score, labeled '03 Allegro scherzo'. It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a common time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The system concludes with a double bar line.

This block contains the second system of the musical score, labeled with measure numbers 11 through 20. It consists of six staves of music, continuing the piece from the first system. The notation is consistent with the first system, featuring rhythmic patterns and rests. The system ends with a double bar line.

This block contains the third system of the musical score, labeled with measure numbers 21 through 30. It consists of six staves of music. The notation continues the piece, showing rhythmic development. The system concludes with a double bar line.

This block contains the fourth system of the musical score, labeled with measure numbers 31 through 40. It consists of six staves of music. The notation continues the piece, showing rhythmic development. The system concludes with a double bar line.

Pedacinhos do Céu

Violão (Guitar)

Violão (Guitar)

Musical score for 'Pedacinhos do Céu'. It includes a guitar part and a vocal line. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The vocal line is in a higher register and follows a similar rhythmic pattern.

Continuation of the musical score for 'Pedacinhos do Céu', showing further development of the guitar and vocal parts.

Spring from the Four Seasons

Musical score for 'Spring from the Four Seasons'. It features a complex arrangement with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Continuation of the musical score for 'Spring from the Four Seasons', showing further development of the complex arrangement.

Continuation of the musical score for 'Spring from the Four Seasons', showing further development of the complex arrangement.

Musical score for 'Spring from the Four Seasons', showing a different section of the piece with intricate rhythmic patterns.

Continuation of the musical score for 'Spring from the Four Seasons', showing further development of the intricate rhythmic patterns.

Continuation of the musical score for 'Spring from the Four Seasons', showing further development of the intricate rhythmic patterns.

Lamentos do Morro

A musical score for the piece "Lamentos do Morro". It consists of six staves of music. The first staff is the vocal line, followed by five instrumental staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

A continuation of the musical score for "Lamentos do Morro", consisting of six staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines.

A block of musical notation consisting of five staves. The notation is dense with rhythmic markings and includes various note values and rests.

A block of musical notation consisting of six staves. The notation is dense and includes various rhythmic and melodic elements.

A block of musical notation consisting of six staves. The notation is dense and includes various rhythmic and melodic elements.

DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS

PARA CAVAQUINHO



DO POPULAR AO ERUDITO

Henrique Garcia

Ernesto Nazareth
Agustín Barrios
Waldir Azevedo
João Pernambuco
J.S. Bach

Henrique Cazes
Henrique Garcia
Antonio Vivaldi
Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)

DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS PARA CAVAQUINHO:
do Popular ao Erudito

RIO DE JANEIRO
CARLOS HENRIQUE DA SILVA GARCIA
2018

INTRODUÇÃO

Este livro foi elaborado no decorrer do mestrado profissional do Programa de Pós-graduação em Música (PROMUS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como critério para obtenção do título de mestre em música. O objetivo geral da pesquisa baseia-se na publicação das 10 edições práticas que visam à ampliação do repertório solo do cavaquinho brasileiro, discorrendo desde os gêneros populares, como Samba e Choro, bem como inovando com adaptações, reduções e arranjos de J.S.Bach, Agustin Barrios e Antonio Vivaldi.

Além desse produto, também foi desenvolvida uma dissertação, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro Sá e co-orientação do Prof. e Mestre Henrique Leal Cazes, contendo relatos de experiências, uma breve revisão histórica do cavaquinho, o processo de edição prática, execução, performance e gravação em estúdio.

No decorrer da pesquisa, foram abordados os principais cavaquinistas, historicamente falando, uma vez que para se conhecer os desdobramentos técnicos e interpretativos do cavaquinho na atualidade, é preciso adentrar um pouco em sua história. Para tanto, esse estudo foi dividido em três gerações: a primeira aborda o período do surgimento do Choro até o aparecimento de Waldir Azevedo como solista de cavaquinho, no final da década de quarenta do século passado; a segunda geração contempla o período pós-Waldir Azevedo até o início da década de noventa; e a terceira, que abrange os últimos 30 anos. Essa última geração vem dando ao cavaquinho novas possibilidades de solo e acompanhamento. Somado a essas importantes gerações, vale salientar outro momento histórico marcante para o cavaquinho: a criação do primeiro curso de graduação bacharelado em cavaquinho no Brasil, ofertado pela UFRJ.

A finalidade deste trabalho é, portanto, acorrer os cavaquinistas que utilizam o instrumento como solista, fornecendo um material de grande valor técnico e interpretativo; consolidar o cavaquinho como instrumento solista na música de concerto; e incentivar a criação de materiais inéditos por renomados compositores contemporâneos para o cavaquinho.

ÍNDICE LIVRO E CD

INTRODUÇÃO.....	2
Suite Francesa nº3 - BWV 814 - Minueto.....	4
Pedacinhos do céu.....	6
Primavera (As quatro estações) 1. Allegro.....	10
Sons de Carrilhões.....	16
Prelúdio Cello Suite nº1 BWV 1007.....	18
Prelúdio 6 (Cavaquinho 5 cordas).....	22
Estudo 7.....	24
Odeon.....	27
Lamentos do Morro.....	30
La Catedral - 3º movimento (Cavaquinho de 5 cordas).....	34
FICHA TÉCNICA.....	42

Suite Francesa nº3 - BWV 814 - Minueto

Redução: Henrique Garcia

J.S. Bach

1

TAB 3/4

5

TAB

9

TAB

13

TAB

17

TAB

21

TAB

Pedacinhos do céu

Arranjo: Henrique Garcia

Waldir Azevedo

♩ = 40

3 3 3 3 3 3 3 3

TAB 2/4 4/4

0 11 12 0 10 11 0 9 10 0 8 9 0 7 8 0 6 7 0 5 6 0 4 5

♩ = 64

3 3 3 3 3 3 3 3

TAB 3/4 4/4

0 3 4 0 2 3 0 1 2 0 1 0 1 2 1 2 4 2 2 2 1 2 1 0 4 2 1 0 4 7 12

6

TAB 12

0 9 0 0 4 0 4 2 7 5 0 0 0 0 5 7 0 4 7 4

10

TAB 3 7 0 3 2 1 4 5 7 5 6 5 6 0 9 7 2 1 2 5 1 1 1 1 5 7 5 0 0 1 0 0 1

1. 14

TAB 4 1 0 1 2 3 5 0 0 1 0 0 1 2 3 4 2 4 2 5 4 3 0 0 0 2 3 2 2 2 2

17

TAB: 2 0 5 7 5 0 6 5 0 6 | 7 5 0 7 6 5 6 | 7 5 5 9 7 5 7 5 | 5 6 7 7 5 5 7 5 | 5 4 5 7 5 0

22

TAB: 4 3 5 0 6 7 0 :| 4 4 4 4 4 7 7 7 | 7 5 7 5 3 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0

25

TAB: 0 1 2 3 0 0 3 7 7 7 | 7 5 5 7 5 5 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 1 1 | 0 0 0 2 3 0 0 0

29

TAB: 5 4 0 0 0 4 2 0 | 0 4 2 0 4 3 2 1 2 4 5 0 0 8 | 7 1 2 :| 0 0 0 1 1 2

33

TAB: 0 0 0 0 2 1 1 1 3 1 1 1 1 1 3 1 1 | 0 0 2 0 0 0 8 3 0 | 2 0 7

36

TAB: 5 0 0 3 0 5 0 3 0 2 3 0 | 5 0 0 3 0 5 0 3 0 9 7 5 | 5 5 7 6 5 5 5 7 6 5 | 4 0 2 7 6 5 4 1

40

TAB 3 0 1 2 3 4 2 3 2 3 0 | 1 0 1 2 1 0 3 2 0 1 2 | 3 2

1.

43

TAB 1 2 2 2 2 3 1 0 | 2 2 3 2 5 6 4 3 2 | 5 4 2 2 3 4 3 2

2.

46

TAB 9 9 7 7 5 5 4 4 4 5 6 7 | 4 5 6 7 | 1 1 2 0 1 2 5 4

49

TAB 4 2 0 0 0 4 2 1 2 | 1 0 2 0 4 3 2 1 2 4 0 | 0 0 0 0 1 0 1

52

TAB 2 2 2 4 0 | 9 0 0 0 0 0 7 5 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 5 7 4 7 4

56

TAB 3 7 0 3 2 1 4 5 | 10 7 5 5 6 5 6 9 7 2 1 2 | 5 0 1 5 7 5 | 1 1 0 1 0 1

Primavera (As quatro estações) 1. Allegro

Redução: Henrique Garcia

Antonio Vivaldi

$\text{♩} = 90$

Cavaquinho 1

Cavaquinho 2

Cavaquinho 3

4

7

10

13

Musical score for measures 13-15. The score consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 13 features a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 14 continues the melodic development. Measure 15 shows a more active bass line with eighth notes and a fermata over the final note.

16

Musical score for measures 16-17. The score consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps. Measure 16 features a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 17 continues the melodic development.

18

Musical score for measures 18-19. The score consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps. Measure 18 features a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 19 continues the melodic development.

20

Musical score for measures 20-21. The score consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps. Measure 20 features a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 21 continues the melodic development.

22

Musical score for measures 22-23. The score consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps. Measure 22 features a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 23 continues the melodic development.

24

Musical notation for measures 24-26. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. Measure 24 features a half note G4 in the top staff, followed by eighth notes in the middle and bottom staves. Measure 25 continues with eighth notes in the top staff and eighth notes with grace notes in the middle and bottom staves. Measure 26 features eighth notes in the top staff and eighth notes with grace notes in the middle and bottom staves.

27

Musical notation for measures 27-28. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. Measure 27 features eighth notes in the top staff and eighth notes in the middle and bottom staves. Measure 28 features eighth notes in the top staff, eighth notes with a sharp sign in the middle staff, and eighth notes with grace notes in the bottom staff.

29

Musical notation for measures 29-30. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. Measure 29 features a half note G4 in the top staff, a dotted quarter note in the middle staff, and a sixteenth-note triplet in the bottom staff. Measure 30 features a half note G4 in the top staff, a dotted quarter note in the middle staff, and a sixteenth-note triplet in the bottom staff.

30

Musical notation for measures 30-31. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. Measure 30 features a half note G4 in the top staff, a dotted quarter note in the middle staff, and a sixteenth-note triplet in the bottom staff. Measure 31 features a half note G4 in the top staff, a dotted quarter note in the middle staff, and a sixteenth-note triplet in the bottom staff.

31

Musical notation for measures 31-32. The system consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. Measure 31 features a half note G4 in the top staff, a dotted quarter note in the middle staff, and a sixteenth-note triplet in the bottom staff. Measure 32 features a half note G4 in the top staff, a dotted quarter note in the middle staff, and a sixteenth-note triplet in the bottom staff.

41

Musical notation for measures 41-42. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps, and is mostly empty with a few notes. The bottom staff has a treble clef and a key signature of two sharps, and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

42

Musical notation for measures 43-44. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, continuing the melodic line. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with some notes. The bottom staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a bass line.

44

Musical notation for measures 45-46. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a more complex melodic line. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with notes. The bottom staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a bass line.

47

Musical notation for measures 47-49. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a melodic line. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with notes. The bottom staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a bass line. There are some markings like '7' under notes in the bottom staff.

50

Musical notation for measures 50-51. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a melodic line. The middle staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with notes. The bottom staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a bass line. The system ends with a double bar line.

Sons de Carrilhões

Adaptação: Henrique Garcia

João Pernambuco

♩ = 90

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16. To Coda

17. 18. 19. 20.

Prelúdio 1 cello suíte BWV1007

Adaptação: Henrique Garcia

J.S.Bach

Measures 1-2 of the Prelude. The first system shows the treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass clef staff contains the guitar tablature. The tablature for measure 1 is: 0 3 9 7 9 3 9 3 0 3 9 7 9 3 9 3. The tablature for measure 2 is: 0 5 10 9 10 5 10 5 0 5 10 9 10 5 10 5.

Measures 3-4 of the Prelude. The first system shows the treble clef staff. The tablature for measure 3 is: 0 7 10 9 10 7 10 7 0 7 10 9 10 7 10 7. The tablature for measure 4 is: 0 8 9 7 9 8 9 8 0 8 9 7 9 8 9 7.

Measures 5-6 of the Prelude. The first system shows the treble clef staff. The tablature for measure 5 is: 0 5 9 7 9 5 7 5 5 7 5 0 3 2 0. The second system shows the treble clef staff with a key signature change to two sharps (F# and C#). The tablature for measure 6 is: 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5.

Measures 7-8 of the Prelude. The first system shows the treble clef staff. The tablature for measure 7 is: 4 2 3 6 3 2 5 2 4 2 5 2 0 4 2 0. The tablature for measure 8 is: 2 0 5 4 5 0 5 0 0 5 4 5 0 5 0.

Measures 9-10 of the Prelude. The first system shows the treble clef staff. The tablature for measure 9 is: 2 2 3 5 3 2 0 2 0 11 9 7 8. The second system shows the treble clef staff. The tablature for measure 10 is: 7 9 7 12 10 12 7 7 7 7 8 7 9 7.

11

TAB 6 0 6 5 6 0 6 0 9 0 6 5 6 0 6 0

TAB 10 9 10 9 10 7 9 7 10 9 10 7 9

13

TAB 8 7 8 7 7 7 7 8 7 8 7 7 7 7

TAB 8 7 5 8 7 8 10 7 8 7 5 0 1 0 2 0

15

TAB 4 5 3 5 3 5 3 4 5 3 5 3 5 3 5

TAB 0 0 3 2 3 0 3 0 0 3 2 3 0 3 0

17

TAB 0 1 2 0 2 1 2 1 0 1 2 0 2 1 2 1

TAB 0 7 10 9 10 7 10 7 0 7 10 9 10 7 10 7

19

TAB 8 9 7 9 8 7 5 0 1 0 2 0 4 2 0

TAB 2 7 2 4 5 2 4 5 2 7 2 4 5 2 4 5

21

TAB 1 7 0 2 4 0 2 4 1 7 0 2 4 0 2 4

TAB 1 7 0 7 7 11 12 7 7 7 9 10 7 9 7 8

23

T
A
B

25

T
A
B

27

T
A
B

29

T
A
B

31

T
A
B

33

T
A
B

35

T
A
B

37

T
A
B

38

T
A
B

40

T
A
B

42

T
A
B

13 *a tempo*

TAB 1 5

10 4 10 8 8 6 6 5 4 5 6 6 5 5 3 3 1 1

0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 3 0 3 0 3 0 3

16

TAB 6 6 4 4 3 3 1 1 1 1 0 1 0 1 0 4 5 0

0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1

18

TAB 0 3 2 1 0 4 3 2 1 0 5 5 5 5 5 5 7 7 7 7 1

0 3 2 1 0 4 3 2 1 0 5 5 5 5 5 5 7 7 7 7 1

20

TAB 8 3 8 3 8 3 8 3 5 1 3 1 1 0 1 5 0 5 0 5 0 5 0 7 1 7 1 7 1 7 1

8 3 8 3 8 3 8 3 5 1 3 1 1 0 1 5 0 5 0 5 0 5 0 7 1 7 1 7 1 7 1

22 *D.S. al Coda* ☉

TAB 8 3 8 3 8 3 8 3 5 1 3 1 1 0 1 1 0 2 5

8 3 8 3 8 3 8 3 5 1 3 1 1 0 1 1 0 2 5

Estudo 7

Versão Ré, Sol, Sí, Ré: Henrique Garcia

Henrique Cazes

♩ = 90

10 9 7 5 0 5 7 5 1 0 7 5 3 2 1 3 2

5

1 3 1 2 1 0 3 0 0 0 5 0 3 0 0 0 0 5 0 3 0 1 2 5 0 5 1 5

9

10 9 7 5 0 5 7 5 1 0 7 5 3 2 1 3 2

13 *To Coda*

1 3 1 2 1 0 3 0 0 0 5 0 3 0 0 0 0 5 0 3 0 1 2 5 0 5 1 5 1

17

1 0 0 0 0 0 0 0 0 3 0 0 0 6 7 7 5 2 1 5 1 2 0 4 2 1 2 3 0 0 0

21

TAB 3 1 0 1 1 1 1 | 3 1 2 5 10 10 10 | 10 10 | 8 8 8

4 5 4 5 2 | 3 2 3 2 3

25

TAB 7 5 6 1 10 10 10 | 9 10 9 7 5 7 5 6 | 5 6 5 7 6 7 6 8 | 7 8 7 0 0 3 2

29

TAB 1 4 2 1 1 1 | 2 1 4 4 4 7 | 7 5 2 1 5 1 2 0 | 4 2 1 2 0 0 0

1 4 4 2 1 | 2 1 4 5 4 7 | 7 5 2 1 5 1 2 0 | 4 2 1 3 0 0 0

33

D.S. al Coda ⊕

TAB 1 0 5 1 5 | 10 9 7 | 1 5 5 5 | 3 4 5

9 7 5 0 | 0 0 0 0 | 0 1 0 2 3

37

TAB 6 5 5 5 | 5 6 7 | 8 8 8 8 | 7 8 9

0 0 0 2 | 0 3 0 4 5 | 0 0 0 0 4 | 0 5 0 6 7

41

TAB 10 9 10 | 9 9 5 5 | 5 5 | 6 8 9

0 4 0 5 4 | 4 0 0 2 | 2 2 3 | 0 5 0 6 7

45

TAB
 T 10 10 10 10
 A 5 5 5 2
 B 5 0 3 0 4 5 8 9 9 9 0

48

TAB
 T 3 4 5
 A 0 1 0 2 3
 B 6 0 2 0 0 2 7 8 9 5 2 3 4 5

51 *D.S. al Coda*

TAB
 T 10 10 9 7
 A 9 7 5 0
 B 10 5 0

46

1.

TAB: 2 4 5 2 0 1 3 | 7 5 3 7 5 2 1 | 4 2 0 4 1 4 2 4 | 2 0 1 5 2 2 2

50

2.

TAB: 2 0 0 0 0 | 5 5 5 5 5 | 2 0 1 2 8 10 5 6 | 9 7 5 5 6 0 2 3

54 *D.S. al Coda* ⊕

TAB: 1 1 9 8 7 | 2 3 4 5 3 4 5 | 4 5 6 12 10 9 | 7 7 7 7 9 0 5 2

Lamentos do Morro

Arranjo: Henrique Garcia

Garoto

♩ = 130

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The guitar part features a melodic line with slurs and a bass line with chords and single notes. The TAB part shows fret numbers for the guitar.

12 12
9 9
11 11
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

6 6
3 3
5 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Measures 5-8 of the piece. The guitar part continues with a melodic line and a bass line. The TAB part shows fret numbers.

12 12 12
9 9 9
11 11 11
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

6 6 6
3 3 3
5 5 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Measures 9-12 of the piece. The guitar part features a melodic line and a bass line. The TAB part shows fret numbers.

8 7
5 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

7 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

7 5
6 3
3 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

7 5
6 3
3 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Measures 13-17 of the piece. The guitar part features a melodic line and a bass line. The TAB part shows fret numbers.

8 7
5 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

8 7
5 5
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

6 6 6 6
3 3 3 3
4 4 4 4
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

12 12 12
8 8 8
8 8 8
10 10 10

Measures 18-21 of the piece. The guitar part features a melodic line and a bass line. The TAB part shows fret numbers.

10 10 10 10
8 8 8 8
8 8 8 8
7 7 7 7

10 0 0
7 10 10
7 7 7
8 8 8

8 10 11 0
7 7 7 3
8 8 8 2
1 2 3 3

5 3 5 3
5 2 5 5

50 1.

TAB

2	2	2	2	1	1	3	5	5	2
0	0	0	0	0	2	6	4	3	0
7	7	7	7	1	6	5	4	3	2

55 2.

TAB

2	0	5	3	3	3	3	2	1	
4	5	7	5	12	11	11	4	3	1
5	7	7	0	4	0	2	4	3	7

60

TAB

5	5	5	5	4	4	4	4	2	5	2
4	4	4	4	3	3	3	2	2	1	
2	2	2	2	0	0	0	0	0	0	

65

TAB

5	2	5	9	12	9	7	7	5	
8	8	8	8	8	8	3	3	3	
0	0	0	0	0	0	0	0	0	

70

TAB

9	7	7	7	7	5	7	5	
8	7	7	7	7	3	3	3	
0	0	0	0	0	4	4	4	

74 To Coda

TAB

9	7	9	7	12	11	10	9
8	7	8	7	10	9	8	7
0	5	0	0	0	0	0	0

La Catedral (3° movimento)

Adaptação: Henrique Garcia

Agustin Barrios

Measures 1-2. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes ascending and then descending. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes.

TAB 1: 0 3 0 5 0 2 0 5 0 2 0
TAB 2: 2 3 5 0 2 0 5 0 2 0

Measures 3-4. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes ascending and then descending. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes.

TAB 1: 5 0 5 3 5 5 5 8 5 5 5
TAB 2: 2 5 0 5 3 5 5 5 8 5 5 5

Measures 5-6. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes ascending and then descending. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes.

TAB 1: 0 2 0 2 0 4 0 7 0 4 0
TAB 2: 4 2 0 2 0 4 0 7 0 4 0

Measures 7-8. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes ascending and then descending. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes.

TAB 1: 5 7 6 7 7 4 5 4 5 5
TAB 2: 2 4 3 4 4 2 1 2 2

Measures 9-10. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes ascending and then descending. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes.

TAB 1: 3 2 3 5 3 0 3 0 5 0
TAB 2: 3 2 3 5 3 0 3 0 5 0

11

13

15

17

19

21

23

TAB: 0 9 8 7 9 12 10 9 7 8 7 9 | 7 7 9 10 11 7 9 12 10

25

TAB: 0 8 7 7 9 10 7 7 8 10 9 7 | 0 2 5 4 2 0 1 0 2 0 4 2

To Coda

27

TAB: 11 12 15 14 11 12 9 10 13 12 9 10 | 0 0 9 8 10 9 7 8 7 9 7 10

29

TAB: 0 0 0 0 0 2 4 0 4 2 4 | 0 0 0 8 9 12 17 | 0 0 9 0 0 0 9 0 0 4 0 2

32

TAB: 0 0 9 0 0 0 9 0 0 | 11 7 14 7 9 7 11 7 14 7 0 7

34

TAB: 11 7 14 7 9 7 11 7 14 7 0 7 | 2 0 8 0 0 0 2 0 8 0 0 5

36

TAB 2 0 8 0 0 0 2 0 8 0 0 5 7 4 4 5 4 7 4 4 4 4

38

TAB 7 4 4 5 4 7 4 4 4 4 5 2 2 4 2 5 2 2 2 2

40

TAB 5 2 5 2 4 2 5 2 2 3 2 4 4 8 4 4 4 1 2 7 2 1 2

42

TAB 4 5 10 5 4 5 8 9 9 8 9 4 4 9 4 4 4 9 4 4 4 4

44

TAB 5 4 9 4 8 4 9 4 4 0 0 9 0 0 0 9 0 0 4 4 2

46

TAB 0 0 9 0 0 0 9 0 0 11 7 14 7 9 7 11 7 14 7 0 7

48

TAB
11 7 14 7 9 7 11 7 14 7 0 7 | 2 0 8 0 0 0 2 0 8 0 0 5

50

TAB
2 0 8 0 0 0 2 0 8 0 0 | 7 4 4 5 4 7 4 4 4 4

52

TAB
7 4 4 5 4 7 4 4 4 4 | 5 2 5 2 4 2 5 2 2 2

54

TAB
5 2 2 4 2 5 2 2 3 2 | 4 4 8 4 4 4 1 2 7 2 1 2

56

TAB
4 5 10 5 4 5 8 9 9 8 9 | 4 4 9 4 4 4 9 4 4 4 4 4

58

D.S. al Coda

TAB
5 4 9 4 4 4 9 4 4 | 2 5 4 4 5 4 4 2 0 0 0 0 2

61

TAB: 1 2 4 2 5 2 1 3 0 2 1 2 4 2 5 4 2 0 1 3 0 1 0

63

TAB: 1 3 0 2 1 0 3 0 2 0 4 2 5 4 2 0 4 2 1 4 3 0 4 4

65

TAB: 5 4 5 0 2 0 4 6 5 8 6 5 1 2 1 2 0 2 1 2 4 2 5 2

67

TAB: 1 3 0 2 1 2 4 2 5 4 2 0 1 3 0 2 1 0 1 3 0 2 1 0

69

TAB: 3 0 2 0 4 2 5 4 2 0 4 2 1 4 3 0 1 4 0 4 2 4 2 0

71

TAB: 2 2 4 2 0 6 2 6 2 2 7 6 4 4 7 4 0 0 2 5 1 2 0

73

TAB 1 0 2 0 4 2 4 2 2 4 5 2 2 4 2 0 4 2 4 0 3 0 0 0

75 *D.S. al Coda*

dim.

TAB 0 3 0 0 0 0 3 0 0 0 0 3 0 0 0 0 3 0 0 0 0 3 0 0 0

77

TAB 5 4 4 2 2 5 4 4 5 4 4 2 0 5 0 2 0 0 1 5 1 0 1

79

TAB 6 7 9 7 6 7 5 8 9 8 5 8 4 0 2 0 2 2 7 4 2 4

81

TAB 2 0 5 0 2 0 0 1 5 1 0 1 6 7 9 7 6 7 5 8 9 8 5 8

83

TAB 0 5 2 0 2 2 7 4 2 4 2 0 0 2 0 0 5 5 4 5 4 5

85

Fine

Musical score for guitar, measures 85-88. The score is written for a guitar in standard tuning (EADGBE) with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a treble clef and a treble staff with a sharp sign. The guitar tablature is written on a six-line staff below the treble staff, with fret numbers 0-14. The piece concludes with a double bar line and the word "Fine".

Measure	Tablature
85	9 8 9 9 8 5 5 4 4 5
86	5 4 2 5 4 5 0
87	14 12 12 14
88	4 2

FICHA TÉCNICA

Músicos Participantes Das Gravações

Estudo 7:

Dizzy - Pandeiro

Odeon:

Arranjo cavaquinho - Henrique Garcia

Arranjo quarteto de clarinetes - Gilson Santos

Clarinetes - Dirceu Leite, César Bonan, Tiago Teixeira e Lucas Brito

Lamentos do Morro:

Violão - Rafael Dos Anjos

Percussão - Wilsinho Baltazar e Maninho

Primavera (As quatro estações) 1. Allegro

Cavaquinhos - Pedro Cantalice e Juliano Ribeiro

Técnico de gravação: Leonardo Guimarães

Projeto gráfico capa: Ignacio Veiga

Produção executiva e direção geral

Henrique Garcia