



## ***Francisca*, de Toninho Horta: estratégias e processos envolvidos na criação de um arranjo para violão/guitarra solo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Victor Rocha Polo*  
UNICAMP – viropolo@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho é fruto de uma pesquisa artística, cujo resultado inclui, além do artigo, um arranjo para violão/guitarra solo e uma performance gravada da música *Francisca*, de autoria de Toninho Horta. Os pressupostos teóricos aqui mobilizados se baseiam nos estudos de Rubén López Cano a respeito da pesquisa artística em música. Assim, são abordadas as principais estratégias musicais empregadas para a confecção do arranjo e da performance, com o intuito de compartilhar reflexões acerca de processos de criação artística. Outro objetivo do trabalho é a disponibilização da partitura do arranjo e também da gravação.

**Palavras-chave:** Violão. Guitarra. Arranjo. Toninho Horta. Pesquisa Artística.

***Francisca*, by Toninho Horta: strategies and processes involved in creating an arrangement for solo guitar.**

**Abstract:** This work is the result of an artistic research which includes, in addition to the article, an arrangement for solo guitar and a recorded performance of the song *Francisca*, written by Toninho Horta. The theoretical assumptions mobilized here are based on Rubén López Cano's studies on artistic research in music. Thus, the main musical elements used to make the arrangement and performance are addressed, with the aim of sharing reflections on artistic creation processes. Another objective of the work is to make the score of the arrangement and recording available.

**Keywords:** Guitar. Arrangement. Chord Melody. Toninho Horta. Artistic Research.

### **1. Introdução**

Toninho Horta (1948) é um guitarrista mineiro de grande relevância para a música popular brasileira, reconhecido como um dos maiores compositores e instrumentistas brasileiros. O músico é considerado uma grande referência em relação à expansão das possibilidades harmônicas ao violão e à guitarra, por meio de uma linguagem estilística bastante peculiar que tem influenciado inúmeros instrumentistas de gerações posteriores. Assim, este trabalho apresenta um arranjo para violão/guitarra solo e uma interpretação gravada da obra *Francisca*, de sua autoria. Também estão presentes discussões acerca do processo de elaboração do arranjo, de maneira a refletir sobre os principais elementos empregados no processo de criação musical. Como principais objetivos, destacam-se:

- Analisar e compartilhar o processo e as estratégias envolvidas na criação do arranjo para *Francisca*;



- Discutir caminhos para o desenvolvimento de um arranjo para violão e guitarra, por meio de uma peça de alta complexidade harmônica;
- Disponibilizar a partitura para acesso irrestrito, a fim de contribuir com o aumento do repertório de arranjos para violão e guitarra, por meio de uma peça de grande valor simbólico

A obra *Francisca* é uma das composições de caráter mais jazzístico escrita por Toninho Horta, tendo sido muito gravada por instrumentistas do *jazz* e da música instrumental brasileira. A estrutura da música compreende uma melodia de curta duração e relativamente simples, lírica e cantável. Tal natureza melódica se apoia em uma densa trama harmônica tonal baseada em complexas progressões de acordes, que incluem modulações harmônicas constantes, soluções inusitadas e cromatismos. Em seu trabalho, de maneira geral, Horta emprega amplamente elementos do tonalismo, a exemplo de cadências II – V – I, mas expande as possibilidades desse universo por meio de modulações, cadências de engano, substituições de acordes e outros recursos. Isso se verifica em grande parte de suas composições, entre elas “Beijo Partido”, “Aqui, Oh”, “Pedra da Lua”, “From Ton To Tom”, entre outras.

A obra e a performance de Toninho já foram tema de outras pesquisas, Polo (2014, 2016), Polo; Thomaz (2015), além de serem objetos de constante apreciação e análise por parte do presente autor. Além disso, o artigo se relaciona à pesquisa de doutorado que se encontra em desenvolvimento.

## 2. Referências metodológicas

O presente trabalho se insere no campo da pesquisa em Música Popular e também da Pesquisa Artística. Uma vez que um dos resultados finais do trabalho é a elaboração e interpretação de um arranjo musical, utilizou-se como base metodológica algumas reflexões realizadas pelo autor Rubén López Cano, para quem:

A pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática. Alguns autores insistem que a atividade artística é produtora de conhecimento e que este é transmitido por seus próprios meios através das obras. Devido a isto, dizem, toda criação artística deve ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas (Haseman, 2006; Smith e Dean, 2009). (LÓPEZ-CANO, 2015: 71)

Ainda de acordo com o mesmo texto, a prática artística é possível de ser qualificada como pesquisa enquanto seu objetivo for de aumentar o conhecimento, “levando adiante uma

pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos.” (BORGDORFF 2012: 53 *apud* LÓPEZ-CANO, 2015: 73). López-Cano destaca também o papel do próprio instrumento musical como lugar de problematização, reflexão, teste e comunicação da pesquisa. (Idem: 75). Dessa maneira, o presente artigo promove discussões acerca de alguns elementos musicais empregados no arranjo, além de reflexões sobre seus efeitos na constituição da estética do trabalho. São abordadas as principais estratégias musicais empregadas para a confecção do arranjo e da performance, muitas delas ligadas aos próprios idiomatismos do instrumento musical, o violão ou a guitarra. O trabalho se guia no sentido de utilizar ferramentas musicológicas para analisar as escolhas técnicas e estéticas que permeiam o arranjo e a interpretação. Nesse sentido, Cano afirma que “quando a pesquisa artística aborda problemas comuns da musicologia ou outras disciplinas acadêmicas, fica mais fácil a produção deste tipo de conhecimento.” (LÓPEZ-CANO, 2015: 83) Dessa forma, o autor faz referência a um conhecimento de natureza formal, tal como exposto no mesmo trabalho.

### **3. O arranjo – algumas considerações**

A fim contextualizar e compreender a atividade que aqui se propõe, tomaremos como referência o conceito de “arranjo” exposto no dicionário Grove: “reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original.” (SADIE, 1994: 43) Dessa maneira, serão apresentados elementos técnicos predominantes que permeiam a construção do arranjo, no intuito de discutir os meios utilizados para a adaptação de uma obra em formato *leadsheet*<sup>1</sup> de música popular para o universo do violão/guitarra solo.

Aragão (2001: 16) discorre acerca da “instância de representação do original”, afirmando que na música clássica essa representação ocorre principalmente pela partitura, que é a principal plataforma utilizada pelo compositor para a transmissão dos conteúdos musicais. No caso da música popular, o mesmo autor complementa que a representação do original ocorre de maneira menos explícita, visto que elementos rítmicos, harmônicos e até mesmo a melodia podem ser apresentados com grandes variações em diferentes contextos. Nesse sentido, ele afirma que: “na música popular, não há definição exata acerca de quais os elementos que constituem o “original” de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica.” (ARAGÃO, 2001: 17).

Dado esse contexto, em que se trabalha com um conteúdo musical bastante aberto (apenas melodia e cifra), é importante que o arranjador/intérprete possua conhecimentos



prévios em relação a técnicas de harmonização, padrões rítmicos de determinado gênero, controle dinâmico, capacidade de articulação coerente com o estilo, entre outros diversos fatores. Cabe essencialmente ao músico a tomada das mais variadas decisões, tanto em relação à construção do arranjo quanto à prática interpretativa. Por meio desse entendimento, Nascimento declara que:

Uma conduta artística freqüentemente verificada na música popular permite ao intérprete alta dose de licença poética (às vezes sem a aprovação do compositor), alterar, colocar, retirar, conectar, sobrepor elementos os mais diversos, aproximar textos até contraditórios. A situação criativa numa nova atualização envolve necessariamente pelo menos uma comparação, na qual o intérprete observa as escolhas do original e as suas, aproximando-as para se exibirem uma à outra, se mirarem num espelho mágico, ou como se brincasse de um exótico jogo dos sete erros. Os materiais são processados numa recriação como tensivos vetores de forças, uns tendendo à permanência outros à diferença, situando cada aspecto da atualização nalgum ponto desse movimento pendular interpretativo. O repertório nos dá vários exemplos de que é possível o resultado de uma atualização ser fortemente distinto do original (*origine loco factu alteru loco*). (NASCIMENTO, 2004: 4)

A respeito do arranjo desta pesquisa para a obra *Francisca*, a gravação em áudio e vídeo está no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=5SvjXfchsnc>. A partitura completa se encontra na parte final do artigo, em forma de apêndice. Os próximos tópicos constituirão a análise e discussão musical acerca do objeto da pesquisa.

### **3.1 Preenchimento harmônico – texturas utilizadas**

No contexto deste artigo, textura pode ser entendida como a maneira em que o tecido sonoro está organizado no aspecto vertical. De acordo com Dourado (2008: 331), a textura pode ser homofônica, polifônica, mista ou ainda monofônica, na qual há apenas uma linha melódica desacompanhada.

No arranjo e performance de *Francisca*, optou-se pela utilização de diferentes tipos de texturas, a fim de trabalhar variedade de formas de tratamento do tecido sonoro. Desse modo, predomina a textura de melodia acompanhada, caracterizada “... pelo estabelecimento de uma hierarquia nos diversos planos sonoros, colocando a melodia principal em evidência, em oposição à textura polifônica...” (LIMA JÚNIOR, 2003: 99). Na maior parte do arranjo, os planos se dividem em melodia principal (presente geralmente na voz superior), acompanhamento (vozes intermediárias) e linhas de baixo (voz inferior). Cabe destacar que é essa forma de tratamento que predomina no repertório solista para o instrumento, visto que a maior parte do repertório popular brasileiro, além de grande parcela da música de concerto



escrita para violão, faz uso da melodia acompanhada. Isso se verifica por essa textura conferir ao instrumento uma sonoridade “cheia”, que pode potencializar suas características enquanto solista por meio de um adequado preenchimento harmônico, rítmico e melódico que lhe garanta mais autonomia.

Outra forma secundária de tratamento utilizado foi a homofonia. Esta é caracterizada pela exploração vertical das vozes, na maneira coral. Nesta textura predomina o amplo emprego da harmonização em forma de blocos de acordes, em que cada nota da melodia é harmonizada com uma abertura (*voicing*) diferente. Essa maneira de harmonizar também é bastante característica do *jazz*, visto que se verifica corriqueiramente nas harmonizações dos instrumentos acompanhadores (piano e guitarra), bem como nos naipes de sopros das *big bands*. Pelo fato de *Francisca* se tratar de uma valsa em formato jazzístico, com muito momentos em que há um acorde para cada nota da melodia, o uso dessa textura pode ocorrer de maneira bastante natural, respeitando o próprio caráter da composição.

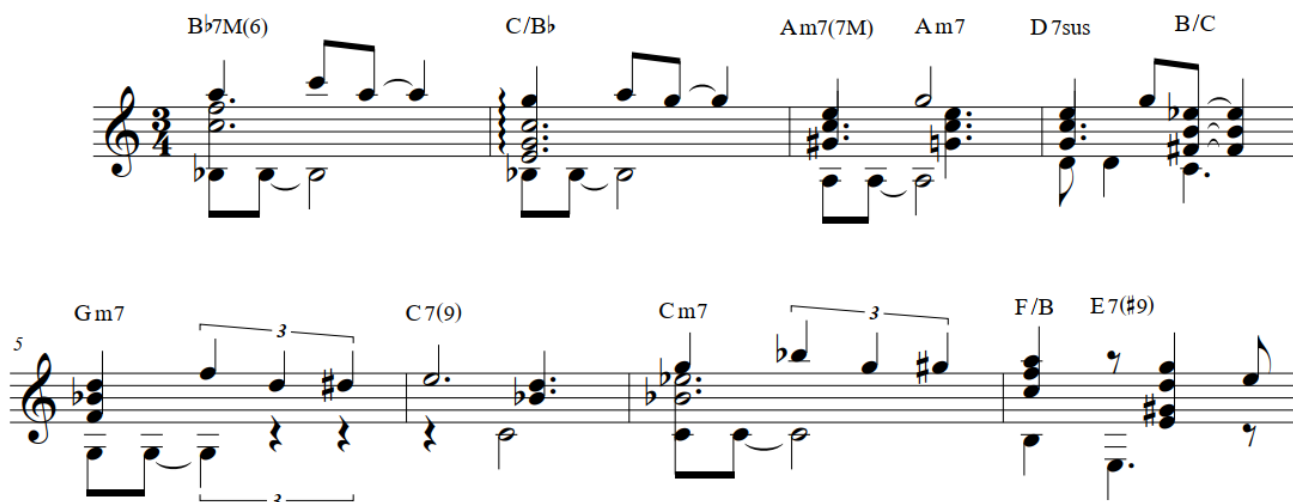
Por fim, adotou-se, em um momento específico, um tratamento de caráter polifônico. Tal menção se refere a um trecho em que se empregou uma linha de *walking bass*<sup>2</sup> de maneira concomitante à exposição de melodia, com a soma de notas intermediárias do acordes. Considerando que a linha de baixo usualmente empregada no *jazz* é caracterizada por sua ampla atividade rítmica e melódica, o resultado sonoro obtido é de natureza polifônica.

Em relação às características interpretativas, o intuito foi performar o arranjo em um andamento acelerado, próximo à versão original, com uma articulação característica do *jazz* por meio das “colcheias suingadas”.<sup>3</sup> Dessa maneira, há bastante uso de *ghost notes* (notas fantasma) e articulação *stacatto*, que fazem parte da natureza rítmica do suingue jazzístico. Na legenda de todos os exemplos musicais consta a minutagem referente ao trecho, a fim de facilitar a apreciação por parte do leitor.

### 3.2 Introdução do arranjo

Em relação ao arranjo, a introdução foi elaborada tendo por base a gravação original do próprio compositor (FRANCISCA, 1989), que consiste na exposição dos últimos oito compassos do tema. Essa forma de introdução também consta em diversas releituras de outros músicos, tendo se tornado a maneira mais comum de se iniciar a música. Dentro desse contexto, no intuito de manter a concepção original do compositor, e, ao mesmo tempo, criar uma

variação (algo que é costumeiramente inerente ao próprio ofício do arranjador), foi construída uma nova melodia sobre a harmonia original da introdução:



Exemplo 1: Introdução (0':00'' – 0':08'')

A melodia desse trecho pode ser dividida em dois motivos melódicos: o primeiro se repete nos quatro compassos iniciais, e o segundo nos quatro compassos finais. Apesar da opção por manter a harmonia original, algumas pequenas variações de colorido harmônico foram utilizadas, a exemplo do primeiro acorde do terceiro compasso, Am7(7M). Trata-se de uma abertura pouco usual, visto que contém as duas sétimas, maior e menor. O outro exemplo de variação consta no último compasso: F/B. Originalmente, o compositor emprega um Bm7(b5), ou B $\emptyset$ , para concluir a cadência II – V – I, visto que o acorde inicial do tema é um Am7. Em nosso arranjo, F/B atua como uma dominante, B7(b9)(#11), porém sem a terça maior.

### 3.3 Primeira exposição do tema

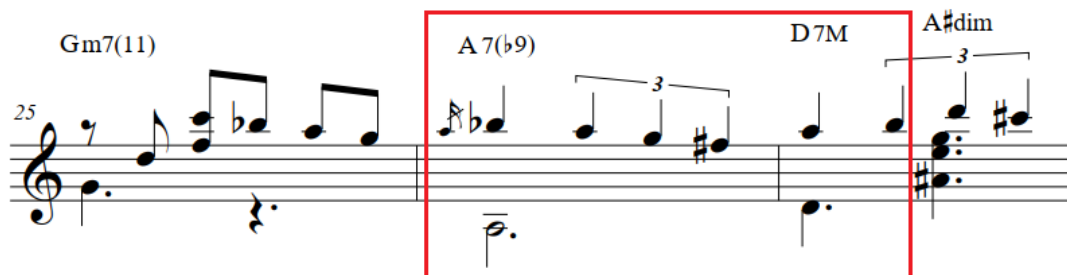
Tal como exposto em subitem anterior, a textura de melodia acompanhada foi a elencada para compor a maior parte do arranjo. Nesse tópico, serão discutidas maneiras de como essa textura foi empregada, uma vez que existem diferentes possibilidades de usá-la em um mesmo arranjo para violão/guitarra solo. O trecho abaixo, destacado em diferentes cores, expõe os três principais usos da referida textura:



Exemplo 2: Diferentes usos da textura de melodia acompanhada (0':12'' – 0':16'')

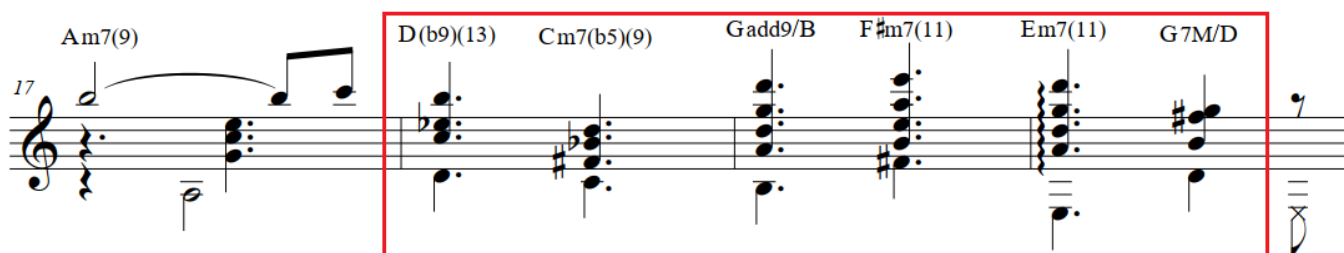
Em ambos os trechos assinalados, a mesma divisão do plano sonoro se mantém: há a melodia na voz superior, as notas do acorde em vozes intermediárias e o baixo na voz inferior. Considerando a melodia como uma forma de enunciado musical relativamente estável, o que muda é a colocação rítmica das vozes intermediárias e grave dentro dos tempos do compasso. Nas passagens em vermelho, toca-se cada plano individualmente, ou seja, um de cada vez. Nesses casos, primeiro se expõe a melodia, sozinha, para depois incluir o baixo e por fim as vozes intermediárias. No segundo compasso, assinalado em azul, pode-se considerar que há apenas dois planos, visto que o baixo é executado junto às notas do meio do acorde. Ainda assim, a melodia se mantém autônoma em relação ao acompanhamento. Por fim, no trecho em verde, a melodia é tocada junto à voz grave para logo em sequência o acompanhamento ser preenchido com as notas intermediárias, divididas em duas colocações rítmicas no intuito de gerar maior movimentação do acompanhamento. Embora sutis, essas diferenças conferem variedade rítmica ao arranjo.

Uma outra maneira de utilização da melodia acompanhada se encontra na passagem seguinte, na qual a melodia se apoia apenas na linha de baixo. Optou-se por esse recurso para gerar variedade e também pela questão da facilidade de execução, tendo em vista a grande quantidade de acordes demandada do instrumentista para performar esse tema. Dessa maneira, empregar apenas a melodia e o baixo pode servir como um momento de “descanso” e alívio técnico para o instrumentista, ao se levar em conta a abertura que ele utilizaria para preencher as vozes intermediárias em determinado trecho:



Exemplo 3: Melodia acompanhada sem blocos (0':24" – 0':26")

Finalmente, em sequência à exemplificação das texturas empregadas, destaca-se um trecho cuja homofonia é utilizada, posto que para cada nota da melodia há uma abertura de acorde diferente:



Exemplo 4: Textura homofônica (0':16" – 0':20")

No fragmento acima, a maneira de harmonizar privilegia o movimento paralelo das vozes dos acordes e o uso do harmonização em bloco é praticamente uma consequência do próprio caráter composicional do trecho. Além disso, ocorre, devido à homofonia, uma polirritmia através do uso de semínimas pontuadas em um compasso ternário. Dentro de um mesmo compasso é possível notar as três pulsações do ritmo ternário se contrapondo às duas pulsações da semínima pontuada, algo que pode dar margem a uma sensação ambígua de pulso. A propósito, o uso de semínimas pontuadas é algo bastante familiar ao universo das valsas jazzísticas, de modo que está bastante repertoriado no universo dos *standards*.

### 3.4 Seção improvisada

Por se tratar de uma obra de caráter iminentemente jazzístico, após a exposição do primeiro tema foi criada uma seção para improvisação. Tal escolha foi norteadada tanto pela linguagem musical envolvida quanto pela curta duração do tema, além do apreço do autor desta

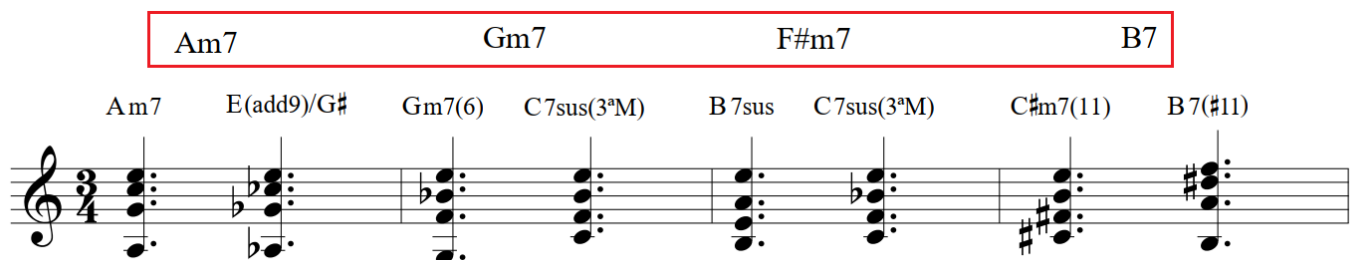


pesquisa pela prática da improvisação dita “idiomática”. É notório que improvisar em formato solo exige muita concentração e segurança por parte do violonista/guitarrista. Nesse sentido, a prática conhecida por *chord melody* pode ser usada também em relação à improvisação, para além da exposição e arranjo de melodias pré-concebidas. Segundo Mangueira, nessa técnica “... o executante concentra ao mesmo tempo as funções de solista e acompanhador, que muitas vezes se confundem, deixando subentendidos alguns movimentos de vozes e harmonias, devido às limitações físicas inerentes ao instrumento.” (MANGUEIRA, 2006: 26)

Ao refletir sobre possíveis estratégias musicais para alcançar um resultado satisfatório, em relação à improvisação em formato solo, recorreu-se a procedimentos utilizados pelo próprio Toninho Horta, quanto este improvisa como solista:

(Um) procedimento comum em suas improvisações, além do constante uso das extensões, é o uso de acordes, seja pela blocagem ou pelo *chord melody*. Horta também executa solos rítmicos com acordes, ou seja, ele cria um improviso, as vezes mantendo a própria harmonia (aberturas originais) do acompanhamento, construindo motivos rítmicos, por meio de arpejos ou variando as levadas. O contrário também ocorre, ou seja, ele pode manter uma mesma levada e improvisar os acordes criando melodias com as pontas (notas mais agudas), notas internas dos acordes ou mantendo, sobre uma sequência harmônica, uma mesma nota de ponta, que Toninho denomina como nota de orquestração. (POLO, 2014: 24-25)

Inspirado pelas práticas de Horta, uma sequência de acordes com uma nota estática na voz superior foi criada para iniciar a seção improvisada. O intuito foi que ela funcionasse como uma ponte entre o final do tema e o começo da improvisação feita, de fato, instantaneamente:



Am7                      Gm7                      F#m7                      B7

Am7    E(add9)/G#    Gm7(6)    C7sus(3ªM)    B7sus    C7sus(3ªM)    C#m7(11)    B7(#11)

Exemplo 5: Sequência de acordes com nota estática na ponta (0':39" – 0':43")

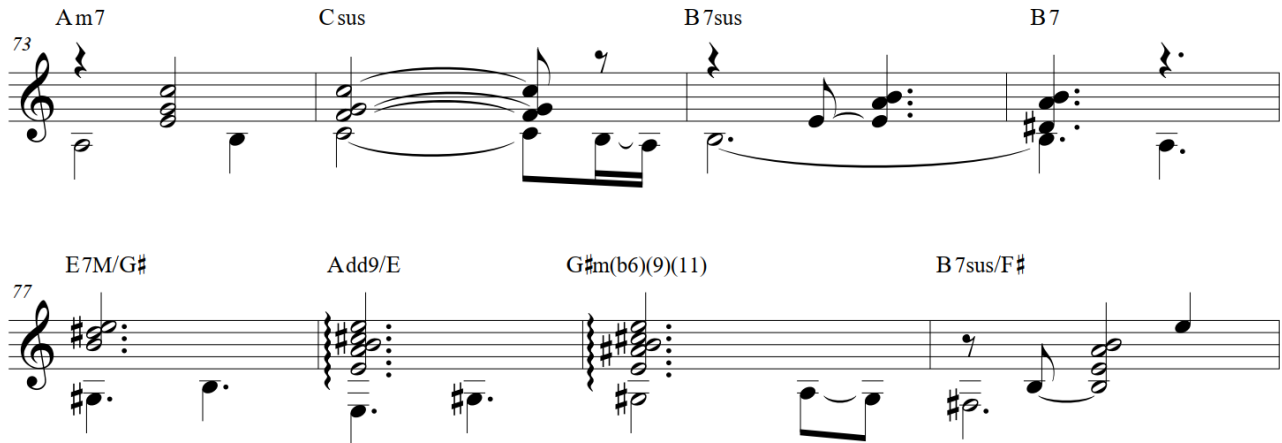
O mesmo princípio de polirritmia discutido anteriormente, semínimas pontuadas em um compasso ternário, foi empregado. Para tanto, fez-se necessária a inclusão de acordes que não estavam presentes na harmonia original (destacada em vermelho). A ideia foi empregar

aberturas que gerassem movimentos de vozes próximos e paralelos, conferindo ao trecho uma sonoridade bastante jazzística e com teor levemente modal.

Ademais, em relação aos dois *chorus* dedicados à improvisação, empregou-se outros recursos mencionados por Toninho Horta, entre eles a improvisação por meio da variação rítmica dos acordes, tocando-os em diferentes padrões de levadas e arpejos. Além disso, em vários momentos foi mantida uma mesma rítmica com a variação de aberturas de acordes. Outro elemento utilizado foi o da improvisação melódica por meio de monodias, ou seja, melodias desacompanhadas de outras vozes.

### 3.5 Reexposição do tema – melodia nos bordões<sup>4</sup> e polirritmia

Após a seção improvisada, dois elementos de variedade na reexposição do tema foram incorporados. Primeiramente, optou-se por tocar a melodia na voz mais grave, invertendo a lógica hegemônica presente no primeiro *chorus*, em que a melodia se encontrava na voz superior:



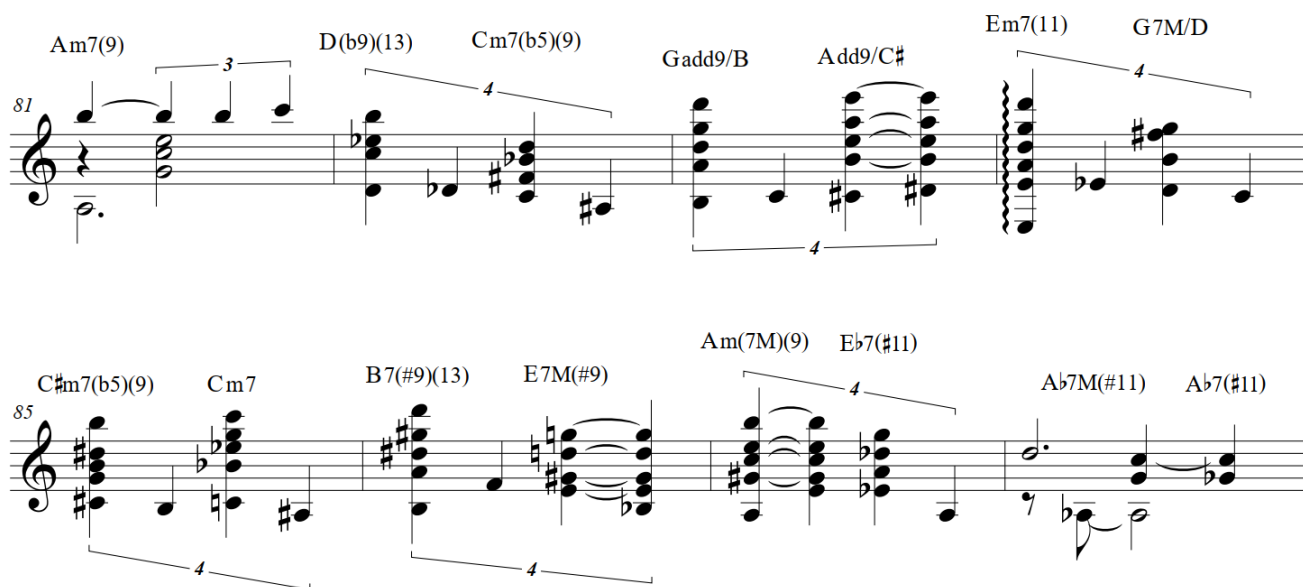
The image displays two staves of musical notation in treble clef. The first staff, starting at measure 73, features four measures with the following chord symbols above them: Am7, C sus, B 7sus, and B7. The second staff, starting at measure 77, features four measures with the following chord symbols: E7M/G#, Add9/E, G#m(b6)(9)(11), and B 7sus/F#. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, along with slurs and ties.

Exemplo 6: Melodia nos bordões na reexposição do tema (1'41" - 1'49")

Neste trecho, para fazer com que a melodia nas cordas graves se destaque, foram utilizadas vozes intermediárias com pouca movimentação rítmica, no intuito de que elas não encobrissem sonoramente a melodia. Para além disso, é importante que o instrumentista tenha um grande controle dinâmico das vozes, de maneira a acentuar a linha grave e suavizar as vozes agudas. Cabe mencionar que o uso da melodia nos bordões é algo bastante corriqueiro no

universo do violão brasileiro, tendo sido empregado largamente em arranjos e composições autorais de Garoto, Baden Powell, Raphael Rabello entre inúmeros outros.

Nessa mesma seção, de reexposição do tema, ocorreu o já mencionado uso de um tratamento de caráter polifônico. Trata-se de um outro tipo, embora próximo ao já destacado, de polirritmia, cujo objetivo foi gerar duas melodias a serem tocadas de forma simultânea: o próprio tema e uma linha que simula um *walking bass* usualmente executado por um contrabaixo no *jazz*. Esse efeito ocorreu pela justaposição da própria melodia e de uma linha de baixo através de uma quiáltera de quatro semínimas em um compasso ternário. À semelhança da polirritmia anterior, na passagem abaixo um novo pulso paralelo é criado, no qual quatro pulsações acontecem ao mesmo tempo das três do pulso ternário. Soma-se a isso as notas intermediárias dos acordes preenchidas em alguns momentos, que geram uma sonoridade bastante cheia e complementam a função de preenchimento harmônico. Tal característica é baseada no próprio caráter melódico do trecho: uma vez que a melodia ocorre em semínimas pontuadas, é possível dividir ritmicamente essas notas pela metade, o que gera as quiálteras de quatro semínimas. Portanto, para cada nota da melodia são inseridas duas notas graves na linha do baixo. Da mesma forma que o trecho anterior, é preciso um grande controle dinâmico das vozes para que a melodia aguda seja mais destacada.

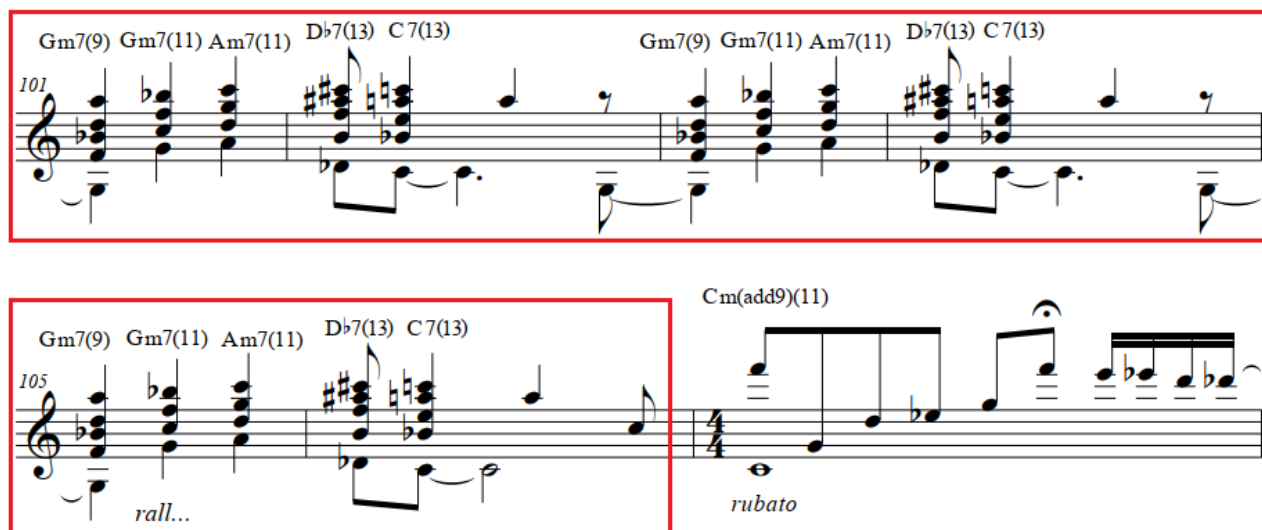


The musical score consists of two systems of music. The first system starts at measure 81 and includes chords: Am7(9), D(b9)(13), Cm7(b5)(9), Gadd9/B, Add9/C#, Em7(11), and G7M/D. The second system starts at measure 85 and includes chords: C#m7(b5)(9), Cm7, B7(#9)(13), E7M(#9), Am(7M)(9), Eb7(#11), Ab7M(#11), and Ab7(#11). The notation features a treble clef with a melody line and a bass line. The bass line uses a 4/4 feel with a 3/8 time signature, creating a polyphonic effect with the melody. Brackets and numbers (3 and 4) indicate rhythmic groupings and phrasing.

Exemplo 7: Trecho de caráter polifônico (1':49" – 1'57")

### 3.6 Parte final do arranjo

Entre os elementos adotados na finalização, destaca-se a repetição de um excerto final da melodia, assinalado em vermelho, o que caracteriza um *coda*. Da mesma maneira que a melodia inicial, criada sobre a usual harmonia utilizada na introdução, configura-se como elemento de novidade no arranjo, acredita-se que esse *coda* também seja um recurso de originalidade, haja vista que nunca foi verificado nas diversas releituras que são de conhecimento do autor. Para enfatizar a passagem melódica, a textura homofônica foi utilizada:



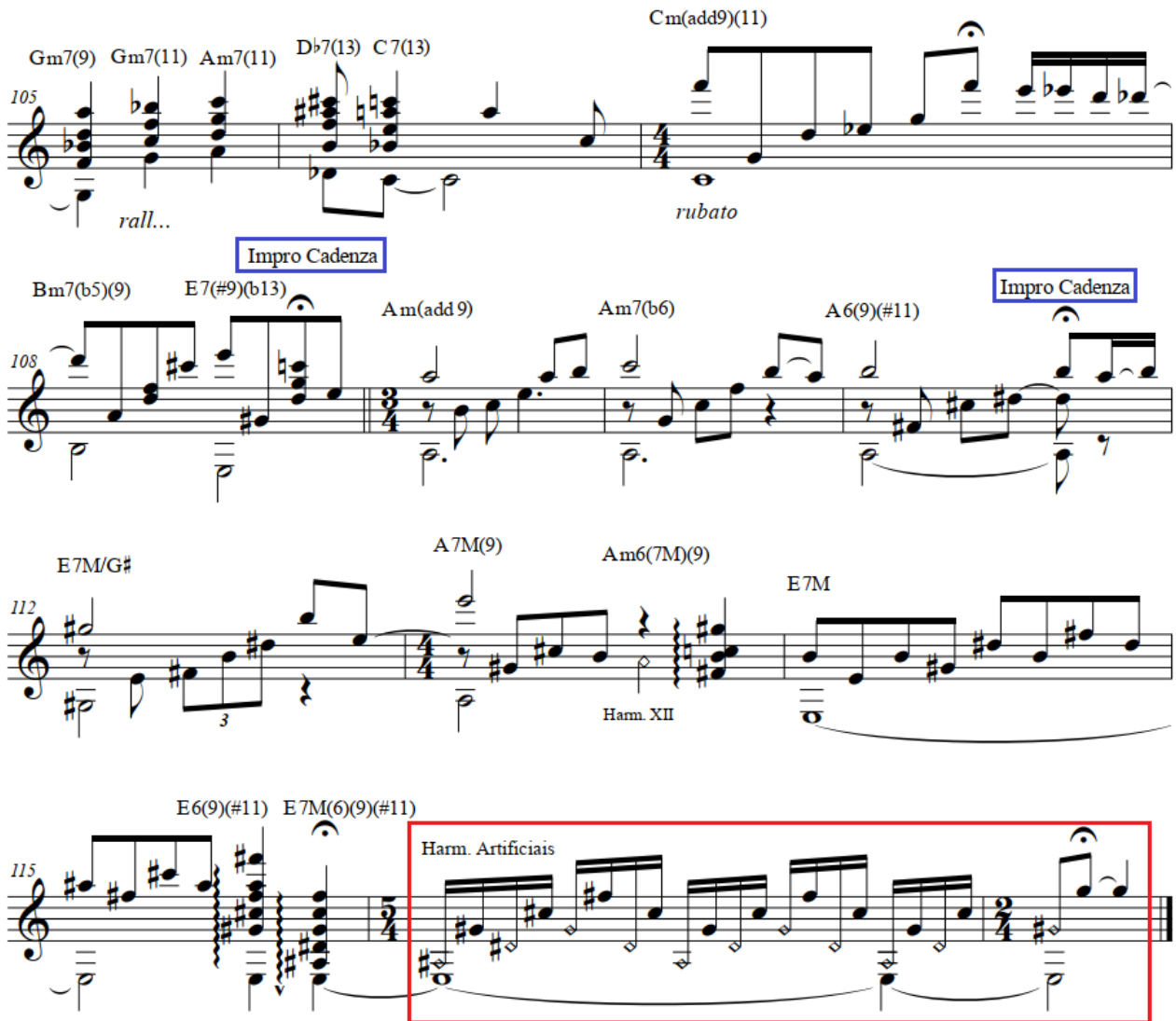
101 Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) D♭7(13) C7(13) Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) D♭7(13) C7(13)

105 Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) D♭7(13) C7(13) Cm(add9)(11)

rall... rubato

Exemplo 8: Repetição de trecho final da melodia: *coda* (2':09" – 2':18")

Em conclusão aos elementos analisados, foram utilizados dois procedimentos musicais no trecho de finalização da performance, que se considera pertinente discorrer a respeito. Trata-se, inicialmente, de algo que se assemelha a uma atividade praticada há bastante tempo no universo da música de concerto: as *cadenzas*. De acordo com Dourado (2008: 63), a *cadenza* pode ser definida como um trecho em que o solista expõe seu virtuosismo, geralmente desacompanhado dos demais instrumentistas. Pode ser improvisada pelos próprios solistas ou escrita pelo compositor. No excerto seguinte foi aplicado esse recurso em dois momentos distintos (destacados em azul). Por se tratar de uma parte que se encontra em caráter *rubato*, ou seja, sem a marcação rígida do tempo, considerou-se oportuno abrir espaço para criação de pequenas passagens improvisadas. Pelo seu caráter de criação instantânea, a execução não foi transcrita para a partitura, de modo que consta apenas a indicação de que se deve improvisar sobre o acorde que está indicado:



105 Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) Db7(13) C7(13) Cm(add9)(11)  
 rall... rubato  
 108 Bm7(b5)(9) E7(#9)(b13) Am(add9) Am7(b6) A6(9)(#11) Impro Cadenza  
 112 E7M/G# A7M(9) Am6(7M)(9) E7M Ham. XII  
 115 E6(9)(#11) E7M(6)(9)(#11) Harm. Artificiais

Exemplo 9: Trecho final do arranjo (2'13" – 3'23")

A respeito dos destaques em azul, ressalta-se que os improvisos acontecem sempre tendo por base os acordes assinalados, isto é, E7(#9)(b13) (acorde alterado) e A6(9)(#11) (modo lídio). O quadrado sublinhado na cor vermelha trata de um recurso bastante idiomático do universo da guitarra e violão, os harmônicos artificiais. A sonoridade que se obtém alude ao som de uma harpa ou piano, já que o uso desse elemento propicia ao guitarrista a execução de um acorde com notas muito próximas (possibilitado pelos harmônicos, cujas notas soam uma oitava acima do que estão escritas) que seriam muito difíceis, ou até mesmo impossíveis, de serem tocadas sem os harmônicos, visto que se exigiria uma abertura muito ampla de mão esquerda. Ademais, há a vantagem de não haver necessidade de mudanças de posição na mão esquerda, já que ela permanece estática numa mesma fôrma de acorde. O harmônico artificial é algo que foi largamente explorado pelo guitarrista norte-americano Lenny Breau (1941-1984),



sendo este um dos expoentes no aprimoramento desta técnica. No Brasil, o guitarrista Genil Castro (1965) é uma importante referência no que concerne à exploração dos harmônicos artificiais, que também são muito utilizados pelo guitarrista e violonista Lula Galvão, cuja performance foi tema de outro trabalho, Polo (2018). O emprego dessa técnica permite que possibilidades idiomáticas do instrumento sejam trabalhadas, a fim de potencializar a expressividade musical por meio de um recurso de natureza específica.

### **Considerações Finais**

Este trabalho, constituído pela etapas de elaboração e gravação do arranjo para o tema *Francisca*, além de reflexão e redação do texto em formato de artigo acadêmico, tem o intuito de contribuir com o acervo de repertório brasileiro arranjado para guitarra e violão solista. Espera-se valorizar e difundir a produção do compositor Toninho Horta, cujo trabalho se destaca por seu grande valor simbólico, e também tornar sua obra acessível, via registro audiovisual e partitura, a músicos e pesquisadores que se dedicam à performance e/ou estudo do repertório solista para violão e guitarra. O artigo também tem por intenção compartilhar reflexões acerca de processos de criação artística, que se inserem no escopo da Pesquisa Artística em Música, assim como exposto pelas reflexões do relevante autor Rubén López Cano. Dessa maneira, reitera-se a importância de valorizar a atuação do músico/pesquisador nos campos de pesquisa acadêmica em Música Popular e Performance, cujas atividades têm sido cada vez mais legitimadas.

### **Referências**

- ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 126p. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2008. 382p.
- FRANCISCA. Toninho Horta (Compositor). EUA: Verve/Polygram, 1989. LP. Álbum “Moonstone”.
- LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo*. 200p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. Tradução de Isaac Terceros. *Art Research Journal*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127> Acesso em 15 jun. 2021.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*. 87 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Um Original de Música Popular e Suas Atualizações: Entre Permanências e Diferenças. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro: IASPM-AL, 2004.

POLO, Victor Rocha. *Toninho Horta: Um Estudo Sobre o Uso de Blocos de Acordes nos Seus Solos Improvisados*. 112p. Trabalho de Iniciação Científica (Pibic/CNPq). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

\_\_\_\_\_. O Solo de Toninho Horta em ‘Stella by Starlight’. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22. 2016, Belo Horizonte. *Anais do Evento*. Belo Horizonte: UFMG/UEMG, 2016.

\_\_\_\_\_. *O Violão e a Guitarra de Lula Galvão: Um Estudo Sobre Sua Atuação Musical em Diferentes Formações Instrumentais*. 207p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

POLO, Victor Rocha; THOMAZ, Rafael. O Violão “Audaz” de Toninho Horta: Um Olhar Sobre Suas Aberturas de Acordes Formadas Através do Uso de Pestanas Com os Dedos 2, 3 e 4. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 8. 2015, Curitiba. *Anais do Evento*. Curitiba: EMBAP/UNESPAR, 2015.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

<sup>1</sup> Forma de representação na partitura que é muito utilizada na música popular. Contém, usualmente, a melodia com as cifras dos acordes. Pode ainda conter a letra de uma canção.

<sup>2</sup> Termo cuja tradução do inglês significa baixo caminhante. “Na música de *jazz*, e em particular no *swing*, estilo de linha do contrabaixo realizada como acompanhamento, em geral uma ou duas notas por tempo, conduzida normalmente por graus conjuntos.” (DOURADO, 2008: 365)

<sup>3</sup> Também é usual a expressão “colcheias tercinadas”. Os termos fazem referência à seguinte figura:



<sup>4</sup> “No violão, e demais instrumentos de cordas dedilhadas da família da tiorba ou alaúde, as notas tocadas nas cordas inferiores pelo polegar”. (DOURADO, 2008: 55)







# Francisca

Swing! ♩ = ♩<sup>3</sup>♩

Jazz Waltz

Guitar

Toninho Horta

Arr.: Victor Polo

B $\flat$ 7M(6) C/B $\flat$  Am7(7M) Am7 D7sus B/C

5 Gm7 C7(9) Cm7 F/B E7(#9)

9 Am7 Gm7(11) F#m7(11) B7sus(9) B7(9)

13 E7M(#5) Aadd9 A#m7(b5)(9) B7sus(9)(13)

17 Am7(9) D(b9)(13) Cm7(b5)(9) Gadd9/B F#m7(11) Em7(11) G7M/D

21 C#m7(b5)(9) Cm6 Gadd9/B E7(#9) A7(9)(13) Eb7(9)(#11) Ab7(#11)

(ghost note)

The image shows a guitar score for the piece 'Francisca' by Toninho Horta, arranged by Victor Polo. The score is written in 3/4 time and consists of six staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords Bb7M(6), C/Bb, Am7(7M), Am7, D7sus, and B/C. The second staff contains measures 5-8 with chords Gm7, C7(9), Cm7, F/B, and E7(#9). The third staff contains measures 9-12 with chords Am7, Gm7(11), F#m7(11), B7sus(9), and B7(9). The fourth staff contains measures 13-16 with chords E7M(#5), Aadd9, A#m7(b5)(9), and B7sus(9)(13). The fifth staff contains measures 17-20 with chords Am7(9), D(b9)(13), Cm7(b5)(9), Gadd9/B, F#m7(11), Em7(11), and G7M/D. The sixth staff contains measures 21-24 with chords C#m7(b5)(9), Cm6, Gadd9/B, E7(#9), A7(9)(13), Eb7(9)(#11), and Ab7(#11). There are also some 'ghost note' markings in the third and fourth staves.



25 Gm7(11) A7(b9) D7M A#dim Bm7(9)

29 Gm7(9) C7sus(13) F#m7 B7(#11)

33 F/Bb Gadd9/B E7(b9)(13) Am7 Eb7(9)(#11) D7M(#9) D7(#9)

37 Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) Db7(13) C7(13) Cm7(11) Bm7(b5) E7(b9)(13)

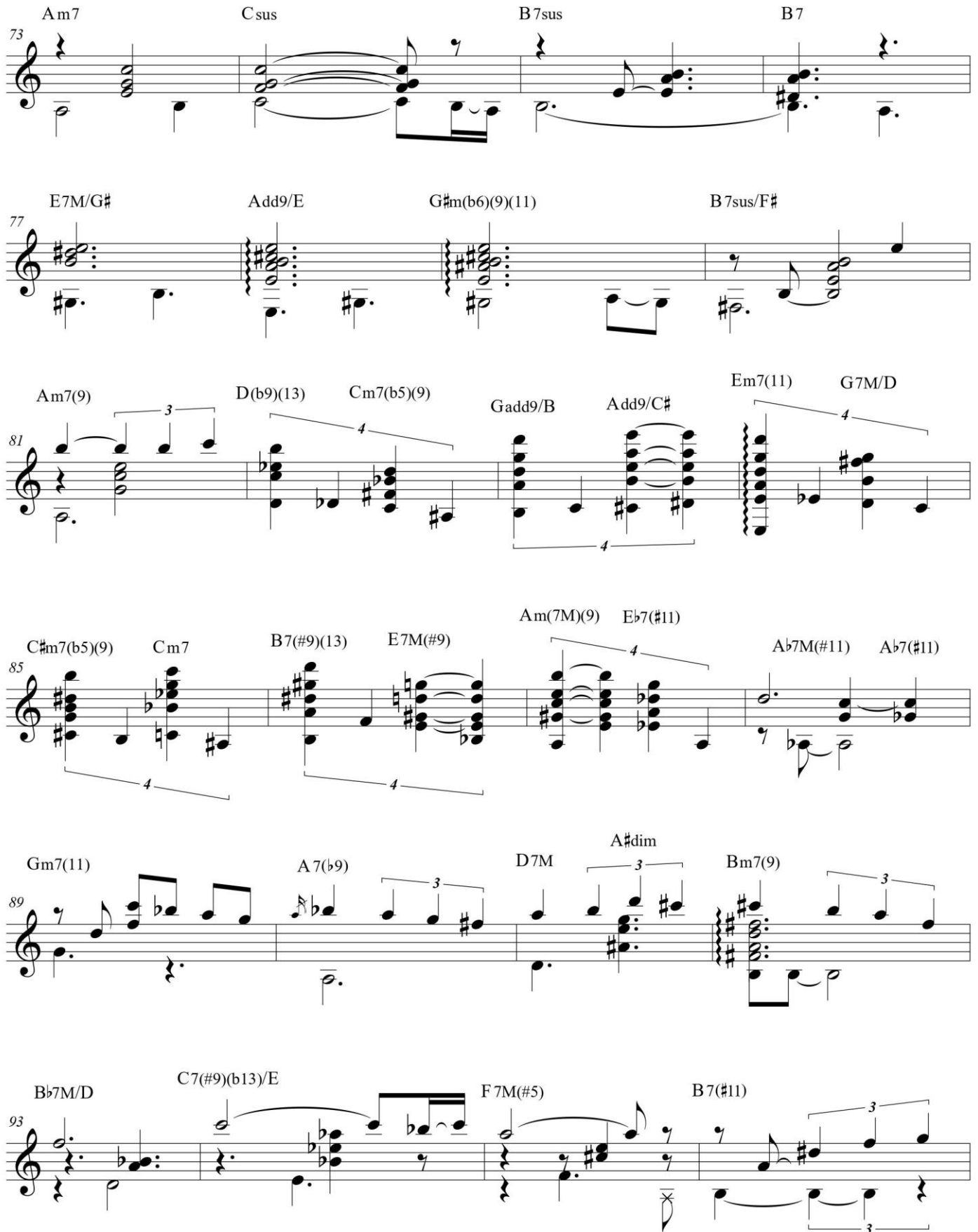
**IMPRO**

41 Am7 Gm7 F#m7 B7 E7M A7M A#o B7sus

49 Am7 D7 G7M D/F# Em7 Em/D C#o Cm6 G/B E7(#9) Am7 Eb7 D7sus D7

57 Gm7 A7(b9) D7M A#o Bm7 Gm7 C7 F7M(#5) F7M B7(#11)

65 Bb7M C/Bb Am7 D7(b9) Gm7 Db7 C7 Cm7 Bbo E7(b9)



73 Am7 Csus B7sus B7

77 E7M/G# Add9/E G#m(b6)(9)(11) B7sus/F#

81 Am7(9) D(b9)(13) Cm7(b5)(9) Gadd9/B Add9/C# Em7(11) G7M/D

85 C#m7(b5)(9) Cm7 B7(#9)(13) E7M(#9) Am(7M)(9) Eb7(#11) Ab7M(#11) Ab7(#11)

89 Gm7(11) A7(b9) D7M A#dim Bm7(9)

93 Bb7M/D C7(#9)(b13)/E F7M(#5) B7(#11)

Detailed description: This is a guitar score for a piece, likely in a minor key. It consists of six staves of music. The first staff (measures 73-76) features chords Am7, Csus, B7sus, and B7. The second staff (measures 77-80) features E7M/G#, Add9/E, G#m(b6)(9)(11), and B7sus/F#. The third staff (measures 81-84) features Am7(9), D(b9)(13), Cm7(b5)(9), Gadd9/B, Add9/C#, Em7(11), and G7M/D. The fourth staff (measures 85-88) features C#m7(b5)(9), Cm7, B7(#9)(13), E7M(#9), Am(7M)(9), Eb7(#11), Ab7M(#11), and Ab7(#11). The fifth staff (measures 89-92) features Gm7(11), A7(b9), D7M, A#dim, and Bm7(9). The sixth staff (measures 93-96) features Bb7M/D, C7(#9)(b13)/E, F7M(#5), and B7(#11). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (3, 4).

97

B $\flat$ 7M(#5)(9) B $\flat$ 7M(6)(9) Gadd9/B E7(b9)(13) Am7 Eb7(9)(#11) D7M(#9) D7(#9)

101

Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) D $\flat$ 7(13) C7(13) Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) D $\flat$ 7(13) C7(13)

105

Gm7(9) Gm7(11) Am7(11) D $\flat$ 7(13) C7(13) Cm(add9)(11)

rall... rubato

108

Impro Cadenza

Bm7(b5)(9) E7(#9)(b13) Am(add 9) Am7(b6) A6(9)(#11) Impro Cadenza

112

E7M/G# A7M(9) Am6(7M)(9) E7M

Harm. XII

115

E6(9)(#11) E7M(6)(9)(#11)

Harm. Artificiais