

Exemplo 56 [faixa 41] – ‘Coisa nº 5’, comp. 42 a 58: variação pelo dobre na flauta e no saxofone barítono

Uma modulação brusca, sem preparação de nenhum tipo, transpõe a peça integralmente para mi bemol, não por acaso uma segunda menor acima, o intervalo gerador das dissonâncias em “Coisa nº 5”, sem retorno ao polo inicial, ré.

6.3.3. ‘Bluishmen’

Bluishmen são os negros que, de tão retintos, chegam a ser azulados. Esses são de uma tribo africana que fica na costa, na mesma direção do Ceará. Deve ter sido o mesmo lugar, na época em que os continentes eram uma coisa só. A paisagem é a mesma, praias, coqueiros, palmeiras... (Moacir Santos, encarte do CD *Ouro Negro*, 2001).

A interpenetração da sonoridade tonal em meio ao fluxo modal de toda esta partitura pode, mais uma vez, ser vista como a exploração de um território em que se estabelece um diálogo entre culturas musicais. Esse diálogo pode ser estendido ao nível da apreciação estética entre música erudita e música popular: no discurso de “Bluishmen”, ouvem-se referências à “geografia” melorrítmica popular do Nordeste

brasileiro, à textura sinfônica e romântica do século XIX e à liberdade do improvisado do *jazz*.

No planejamento do esquema de “Bluishmen” – introdução, parte A, parte B e parte C –, verifica-se a opção primordial pelo modo lídio em ré bemol como material a ser manipulado. A grade orquestral indica os instrumentos sax-soprano, trompete, trompa, dois trombones, saxofone barítono, piano, órgão, contrabaixo, bateria e percussão (bongôs, congas, guizos etc.). A melodia da parte A já havia sido usada na trilha sonora do filme *Os Fuzis*, em 1965, em versão para saxofone solo. Deduz-se, portanto, que o teor harmônico e a forma presentes na orquestração que se ouve em *Maestro* tenham sido concebidos e desenvolvidos posteriormente.

Os dois compassos iniciais expõem, ao piano, o trânsito ambíguo entre duas regiões distintas, fá menor eólio e ré bemol jônio. Percebe-se, mais uma vez, a reiteração da ideia de sobreposição de modos maior e menor – como visto, uma das marcas recorrentes na obra de Santos –, tornando imprecisa uma definição de polo sonoro. Apesar da armadura ser a de fá menor, as duas regiões se alternam durante o jogo contrapontístico polirrítmico que se dá entre as duas vozes, construído pelo grande arco *ostinato* arpejado na mão esquerda em tercinas de semínimas e o movimento em semicolcheias por graus conjuntos na mão direita.

Sonoramente, a linha horizontal da mão direita afirma o modo eólio em fá (em uma espécie de exercício metódico de dedilhado para pianistas), excluindo da audição, no decorrer de seu contorno, justamente o seu sexto grau, ou seja, a nota ré bemol, que fundamenta o modo lídio principal. Essa, por sua vez, funda o gesto melódico do *ostinato* presente na mão esquerda que, tratado por uma rítmica mais diluída pelas

quiálteras de semínima, desestabiliza a regularidade do ritmo mais veloz da linha tocada pela mão direita, em semicolcheias.

A estratégia de desestabilização através do jogo polirrítmico e o uso do *ostinato* podem estar ligados, como visto, ao universo musical da África negra, em que predomina certa imprevisibilidade neste plano. A linha *ostinato* em “Bluishmen”, contudo, difere basicamente da usada em “Coisa nº 2” pelo tratamento variacional que Moacir Santos lhe confere, seja alterando a métrica (compassos 14, 21, 28, 29 e 30), seja pela adequação à linha harmônica. Nesse sentido, o *ostinato* aqui se aproxima mais do procedimento a ele conferido por J. Brahms, por exemplo, no último movimento da *Sinfonia nº 4*, em que o compositor alemão se utiliza da forma da passacalha, antiga dança renascentista que se caracteriza principalmente pelo uso do *ostinato*.

As formas antigas e gêneros que remetem à tradição popular são vistas por Leonard B. MEYER (1989, p. 126) como uma importante fonte para a criação de obras musicais, encontrando exemplos na produção de diferentes compositores como Franz Schubert (*Lieder*), Frederik Chopin (*Valsas, Mazurkas, Polonaises*), Igor Stravinsky (*Sinfonia Clássica*), Arnold Schoenberg (*Suíte Barroca*) e outros. No Brasil, compositores como Heitor Villa-Lobos (“Suíte popular brasileira para violão”, *Choros, Serestas*), Francisco Mignone (“Maracatu de Chico Rei”, “Suíte para flauta e quarteto de cordas”), Guerra-Peixe (“Suíte infantil nº 1”, “Em duas flautas”), Edino Krieger (“Tocata breve para flauta só”), Claudio Santoro (*Prelúdios para Piano*), Gilberto Mendes (“*Quasi una passacaglia* para violão”), Lindembergue Cardoso (“Missa nordestina”), Paulo Costa Lima (“Aboio op. 65 para flauta”, “Corrente de Xangô para violoncelo”), entre outros, fizeram uso desse procedimento, agregando formas tradicionais eruditas (missa, prelúdio, suítes etc.) a gêneros populares (choro, seresta,

modinha, coco, maracatu, dobrado, fanfarra, frevo etc.) como ideia para o desenvolvimento de obras musicais. Entre os compositores considerados populares, entretanto, essa é uma situação mais rara, exemplificada por Duke Ellington (*Suíte Black, Brown and Beige*), George Gershwin (*Rhapsody in Blue, Porgy and Bess*), Tom Jobim (*Sinfonia da Alvorada*) e Arrigo Barnabé (*Missa in memoriam de Arthur Bispo do Rosário*). Especificamente na obra de Moacir Santos, encontram-se, também em seu acervo, manuscritos de composição nessa linha, como “Batucuiê, an amerindian dance”, para voz feminina, voz masculina, percussão, piano e contrabaixo; “Cambinda for orchestra” e “Prelude for golden silver wedding anniversary (Prelúdio para bodas de prata dourada)” para piano, esta última gravada no CD *Ouro Negro*.

Voltando a “Bluishmen”, o movimento em semicolcheias é modificado ritmicamente na segunda metade do segundo compasso em sextina de colcheias, sem, contudo, comprometer o objetivo polirrítmico da trama. Essa sextina, que insere a nota mi bemol no contorno melódico, permite, a cada dois compassos, a transposição literal do material da mão direita para diferentes alturas do teclado do piano, por modificações de direção, ora ascendente, ora descendente (p. ex. no compasso 4).

Na relação entre as duas regiões sonoras, o polo em fá leva certa vantagem auditiva pela insistência desta nota nos tempos cométricos (ou tempos fortes) do compasso 2/2 e por sua rítmica mais acelerada, durante os oito compassos que totalizam essa introdução. A indicação para o uso de pedal, interrompido também a cada dois compassos, tem o claro objetivo de fazer com que esses sons se misturem, gerando uma indefinição de polos sonoros.

Exemplo 57 [faixa 43] – ‘Bluishmen’, comp. 1 a 8: exposição do material construído sobre o modo lídio em ré bemol; jogo polirrítmico; mão direita no modo eólio em fá menor, sem a aparição da nota ré bemol; mão esquerda no *ostinato* em ré bemol; modificação rítmica no comp. 2; inserção da nota mi bemol para transposição de altura do material no comp. 4

Porém, essa relação de “disputa” entre ré bemol e fá é abrandada ao se ouvir, no nono compasso, o longo lá bemol tocado pela trompa que dá início à melodia desta primeira parte, trazendo nova informação para a audição da peça (compasso 9). Surgindo como uma espécie de conciliador da situação, o lá bemol permanece pairando sobre a persistente trama polirrítmica, provendo à alternância entre os polos uma melhor definição cordal, por ser, respectivamente, a quinta justa de ré bemol e a terça menor de fá. Após durar dois compassos inteiros, o lá bemol move-se em direção descendente, em um primeiro momento coincidindo ritmicamente com o *ostinato* da mão esquerda (compasso 11) para logo em seguida inserir um cromatismo de passagem em colcheias – o que acrescenta mais um elemento à polirritmia (compasso 12) – e repousar, melodicamente, no ré bemol. Esse longo repouso no ré bemol, apesar da ainda insistente

13

Tpt

S

T

B

Tpa

Tbn

Tbn Bx

Pno.

Org.

Cb

Exemplo 59 [faixa 44] – ‘Bluishmen’, comp. 13 a 15: repouso na nota ré bemol; variação métrica da linha *ostinato* e do *mojo* (na repetição)

Nos compassos 18 e 19, o aparecimento de um dó bemol na melodia e sua adequação à harmonia na trama do piano determinam o segundo momento contrastante da peça, criando nova relação harmônica modal. O dó bemol traz simultaneamente à

tona o reforço da sonoridade do modo lídio com sétima abaixada (Db7#11) – característico do universo modal nordestino – na mão direita (por enarmonização da quarta aumentada si natural em quinta abaixada dó bemol), e uma relação de quinto grau (V-IV) sobre o quarto grau Gb lídio no compasso 20, considerando-se as notas iniciais do *ostinato* como fundamentais dos graus modais em questão.

A mesma situação se repete no compasso 21, e ao final do compasso 22, o sol bemol na melodia antecipa a volta ao quarto grau Gb lídio no compasso 23, criando uma relação cadencial (V-I) com o primeiro grau Db lídio no compasso 24, confirmado nos compassos seguintes. Após uma diluição do jogo polirrítmico entre as vozes do piano pelo processo de aumento desde o compasso 26, chega-se a um brevíssimo flerte com o modo jônio em ré bemol no compasso 28, pela inserção da nota sol bemol no contorno melódico da mão direita e no *ostinato*. Adiante se verá qual é a sutil intenção do compositor ao inserir essa nota, que reaparecerá ao final da parte A, na casa 2.

18

Tpt

S

T

B

Tpa

Tbn

Tbn Bx

Pno.

Org.

Cb

pizz.

Exemplo 60 [faixa 45]– ‘Bluishmen’, comp. 18 e 19: momento contrastante com a nota dó bemol; antecipação do acorde de Gb

20

Tpt

S

T

B

Tpa

Tbn

Tbn Bx

Pno

Org.

Cb

Exemplo 61 [faixa 45] – ‘Bluishmen’, comp. 20 a 22: acorde de Gb lídio (comp. 20); acorde de Db7#11 (comp. 21 e 22) em relação de quinto grau (V-IV) com Gb lídio do próximo compasso

23

Tpt

S

T

B

Tpa

Tbn

Tbn
Bx

Pno.

Org.

Cb

arco

Exemplo 62 [faixa 46] – ‘Bluishmen’, comp. 23-24: Gb lídio em relação cadencial (IV-I) com Db lídio

The musical score for 'Bluishmen' (Example 63) spans measures 26 to 30. It features a variety of instruments and complex rhythmic textures. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes parts for Trumpet (Tpt), Saxophone (S), Trombone (T), Bass (B), Trumpet in A (Tpa), Tenor Trombone (Tbn), Bass Trombone (Tbn Bx), Piano (Pno), Organ (Org), and Contrabass (Cb). The Piano part is particularly intricate, featuring sextuplets and triplets with dynamic markings like 'leo.' (legato). The Organ part provides harmonic support with sustained chords. The Contrabass part has a melodic line with a triplet at the end of measure 30. The other instruments (Tpt, S, T, B, Tpa, Tbn, Tbn Bx) have more sparse parts, often playing sustained notes or simple rhythmic figures.

Exemplo 63 [faixa 47]– ‘Bluishmen’, comp. 26 a 30: diluição do jogo polirrítmico por
 aumento (comp. 26); ré bemol jônio (comp. 28); volta ao ré bemol lídio, contração
 rítmica (comp. 29) seguida de diluição (comp. 30)

31

Tpt

Alia Breve

S

T

B

Tpa

Tbn

Tbn Bx

Pno.

Org.

Cb

Exemplo 64 [faixa 49]– ‘Bluishmen’, comp. 31 a 34: nota sol bemol funcionando como 7ª menor de Ab7 9 em relação cadencial tonal (V7-I) com Db jônio

A repetição, porém, não é literal, e sim acrescentada de elementos de variação no plano da orquestração. Detalhes curiosos surgem, então: o primeiro deles é novamente a utilização do *mojo*, adaptado ao andamento largo da peça, indicado pelo termo *slowly* no topo da partitura. O *mojo*, apresentado em bloco sonoro pelo trompete, trombones, sax barítono e contrabaixo, acompanha a entrada do sax soprano dobrando a melodia principal com a trompa (ver exemplo 58a). O trompete e o saxofone tenor se alternam nas funções, ora integrando a melodia, ora integrando o bloco de acompanhamento (ver exemplos 60, 61, 62 e 63). Os outros instrumentos são incumbidos do jogo contrapontístico tecido tanto pelo *mojo* quanto por elementos do *ostinato* de semínimas.

Ao final da repetição, a casa 2 da parte A traz novamente uma audição mais enfática da nota sol bemol, conseguida pela indicação de movimento *alla breve*, nomenclatura que remonta à tradição da música medieval, ampliando a rítmica conferida às vozes do piano nos compassos 31 e 32. O objetivo desse sol bemol é enfim compreendido: ao ser inserido no acorde Ab7 no compasso 33, o sol bemol determina a função de sétima da dominante deste acorde, promovendo, pela primeira vez na peça, uma cadência tonal perfeita (V-I), confirmada pela resolução em ré bemol maior no compasso 34, sem extensão de nenhuma ordem em sua estrutura no plano das dissonâncias, ou seja, uma tríade perfeita em posição aberta. Nesse momento, não há dúvida de que a região de ré bemol, da qual apenas se sentia um “aroma” ao início da peça, é a região que se impõe hierarquicamente sobre a armadura de fá menor indicada (ver exemplo 64).

O ritmo estilizado do caboclinho (compassos 37 a 40, ritmo não anotado) é a porta de entrada para esse outro universo sonoro, brasileiro, fazendo a ponte entre o

“berço” de Moacir Santos e a sua futura projeção no mundo da composição, em particular o do jazz. Os termos usados comumente pelos jazzistas – *on cue, rithym as feeling, open solos, free* – se misturam aos da tradição erudita – *decrescendo, tremolo, col* e o já citado *alla breve* – nas indicações da partitura de “Bluishmen”.

A harmonia da primeira seção da parte B (compassos 41 a 56) volta à sonoridade lídia em ré bemol, na melodia, apoiada por uma cadência modal do tipo I-V-I (Db7M-Ab7M-Db7M). Uma nova referência ao universo rítmico nordestino surge na parte B, com a entrada de uma figura presente no padrão sincopado do maracatu, a colcheia pontuada precedida de pausa de semicolcheia, realizada inicialmente pelo piano e reforçada pelo naipe de sopros na repetição de B. Semelhante padrão já havia alicerçado a melodia de “Coisa nº 4”, no plano do acompanhamento.

41

The musical score for Example 65, measures 41-46, is presented in a multi-staff format. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes the following parts:

- Tpt (Trumpet):** Features a melodic line with a fermata at the end of the phrase.
- S (Soprano):** Features a vocal line with a melodic phrase and a fermata.
- T (Tenor):** Features a melodic line with a fermata at the end of the phrase.
- B (Bass):** Features a melodic line with a fermata at the end of the phrase.
- Tpa (Trumpet Part):** Features a rhythmic accompaniment with a contrametric pattern.
- Tbn (Trombone):** Features a rhythmic accompaniment with a contrametric pattern.
- Tbn Bx (Trombone Bass):** Features a rhythmic accompaniment with a contrametric pattern.
- Pno. (Piano):** Features a rhythmic accompaniment with a contrametric pattern.
- Org. (Organ):** Features a rhythmic accompaniment with a contrametric pattern.
- Cb (Cello):** Features a rhythmic accompaniment with a contrametric pattern.

Exemplo 65 [faixa 50] – ‘Bluishmen’, comp. 41 a 46: movimento harmônico I-V-I modal (Db7M- Ab7M-Db7M); acompanhamento rítmico com figura contramétrica do maracatu (trompete, sax tenor, trombone, trombone baixo na repetição)

Exemplo 66 – ‘Coisa nº 4’: acompanhamento contramétrico similar ao do exemplo anterior em ‘Bluishmen’

O compasso 57 traz um breve e essencial momento de colorido tonal/entonação mixolídia ocasionado pela aparição do acorde F7, na única vez em que a nota lá natural aparece na peça. Esse acorde, seguido de acordes lídios nos compassos 58 e 59, funda a linha diatônica descendente de segundas maiores no contrabaixo (fã - mi bemol - ré bemol) e a linha cromática nos longos *tremolos* em oitava do piano (fã - mi - mi bemol).

The image displays a musical score for Example 67, spanning measures 56 to 64. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Tpt (Trumpet), S (Soprano), T (Tenor), B (Bass), Tpa (Trumpet in A), Tbn (Tenor Trombone), Tbn Bx (Baritone Trombone), Pno (Piano), Org (Organ), and Cb (Cello). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 56 is marked with a '1' in a box. The score features various musical notations, including triplets and slurs, indicating a complex harmonic and melodic structure.

Exemplo 67 [faixa 51]– ‘Bluishmen’, comp. 56 a 64: momento tonal entre a sonoridade modal, com a nota lá natural (F7, comp. 57), seguida por mi bemol lídio (comp. 58) e ré bemol lídio (comp. 59)

O compasso 57 traz um breve e essencial momento de colorido tonal/entonação mixolídia ocasionado pela aparição do acorde F7, na única vez em que a nota lá natural

aparece na peça. Esse acorde, seguido de acordes lídios nos compassos 58 e 59, funda a linha diatônica descendente de segundas maiores no contrabaixo (fá - mi bemol - ré bemol) e a linha cromática nos longos tremolos em oitava do piano (fá - mi - mi bemol). A superposição da linha escalar cromática à linha diatônica causa a dissonância aguda entre mi e mi bemol, ou seja, a combinação sonora que Santos tanto apreciava. A linha diatônica do contrabaixo revela também um detalhe: entre um extremo e outro da linha, observa-se a distância de terça maior entre fá e ré bemol, exatamente a relação intervalar escolhida para o desenvolvimento da parte A.

The image shows a musical score for measures 56 to 62. The staves are labeled Tpt, S, T, Pno., and Cb. The piano part (Pno.) has a 'trémolo' marking. The bassoon part (S) has triplet markings. A dashed line connects a note in the piano part to a note in the double bass part (Cb).

Exemplo 68 [faixa 51] – ‘Bluishmen’, comp. 57 a 62: linha escalar cromática (fá - mi natural - mi bemol) sobre linha escalar de segunda (fá - mi bemol - ré bemol), descendentes; intervalo gerador da peça (ré bemol - fá); dissonância aguda entre mi e mi bemol (comp. 59)

Finalmente, a terceira e última parte de “Bluishmen”, a parte C, está inteiramente inserida no universo jazzístico, abrindo espaço para a improvisação melódica sobre o modo lídio. Uma rápida volta à melodia da segunda seção da parte B, sobre a qual o improviso se mantém, convencionada o momento de finalização em *fade-out*.