

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**LEANDRO ALVES DO CARMO**

A LINGUAGEM IDIOMÁTICA DA GUITARRA DE TONINHO HORTA:  
Concepções Harmônicas na Música Instrumental

BELO HORIZONTE

2019

LEANDRO ALVES DO CARMO

A LINGUAGEM IDIOMÁTICA DA GUITARRA DE TONINHO HORTA:  
Concepções Harmônicas na Música Instrumental

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do título de Mestre, pelo  
Programa de Pós-Graduação em Música  
da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

BELO HORIZONTE

2019

C2871

Carmo, Leandro Alves do.

A linguagem idiomática da guitarra de Toninho Horta [manuscrito]: concepções harmônicas na música instrumental. / Leandro Alves do Carmo. - 2019.

173 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Horta, Toninho, 1948- . 3. Harmonia (Música). 4. Música instrumental. I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno LEANDRO ALVES DO CARMO, em 24 de outubro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Mauro Rodrigues  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Clifford Hill Korman  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Heloisa Faria Braga Feichas  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Dedico este trabalho  
aos meus pais (in memoriam),  
à minha família e ao Toninho Horta.*

## Agradecimentos

Agradeço ao Autor e Compositor da Vida, aos meus pais (in memoriam), à minha família, irmãos, entes queridos, parentes e amigos. Obrigado pelo apoio incondicional, sem vocês esse trabalho não existiria.

Ao grande mestre e amigo Toninho Horta, por todo apoio, generosidade e pelos seus preciosos conselhos e ensinamentos. Você é exemplo de humildade e amor pela música.

Aos amigos e colaboradores Celso Moreira, Néstor Lombida, Juarez Moreira e Toninho Horta pelas entrevistas concedidas, que conduziram o percurso deste presente trabalho, apresentando informações essenciais, obrigado por compartilharem com tanta alegria e humildade, o grande conhecimento musical presente em cada um.

Ao Dr. Mauro Rodrigues, meu orientador, pela amizade, competência e sabedoria, obrigado por me auxiliar no entendimento do processo de transformação desta pesquisa.

À Dra. Heloisa Feichas, Dr. Maurilio Rocha e Dr. Cliff Korman, por aceitarem o convite de fazerem parte da banca avaliadora juntamente com Dr. Mauro Rodrigues.

Aos músicos que contribuíram com extrema generosidade e talento para a realização do recital de defesa, são eles Mauro Rodrigues, Cleber Alves, Emerson Oliveira, Ulisses Luciano, Manassés Morais e Paulo Fróis.

À CAPES pelo financiamento de parte deste estudo, sem o qual teria sido muito difícil chegar aos resultados alcançados.

Aos professores Cleber Alves, André Queiroz, Cliff Korman, Carlos Ernest, Rogério Vasconcelos, Michel Maciel, Pablo Souza, Wilson Lopes, Betânia Parizzi, Carlos Aleixo, Margarida Borghoff, Patrícia Furst, Ângelo Nonato, Glaura Lucia e Edite Rocha, por acreditarem.

Aos professores do curso Graduação e de Pós-Graduação em Música da UFMG, funcionários e técnicos administrativos, meus sinceros agradecimentos.

À família Horta e Maria Valéria por auxiliarem no levantamento da discografia.

Aos revisores Ariálisson Fonseca (texto português e normalização), Cliff Korman (texto inglês e abstract) e Toninho Horta (discografia).

A todos aqueles que de uma forma ou de outra participaram da realização deste estudo e ao povo brasileiro, que através dos seus impostos me proporcionam o privilégio de seguir estudando em um país onde o acesso à educação superior é um direito de poucos.

## Resumo

O presente estudo, contido na linha de pesquisa em performance musical, visa realizar transcrições e análises de algumas composições e arranjos de Toninho Horta, sistematizando as informações em observância às tratativas de constituição de uma área de música popular. Essa nova área começa a se firmar a partir da abertura, no Brasil, de novos cursos universitários voltados para a formação de profissionais, pesquisadores e performers, especializados em música popular, e com a crescente demanda por formas específicas de escrita de música popular, particularmente a brasileira, associadas ao violão e à guitarra. Nossas análises terão como foco as harmonias e melodias do artista, pesquisando possíveis padrões recorrentes na condução de vozes, encadeamentos harmônicos e condução rítmica, examinando como estes aspectos influenciam a composição e a performance, investigando como podem auxiliar o performer em sua concepção.

**Palavras-chave:** a guitarra de Toninho Horta; música popular brasileira; transcrição, análise e concepção harmônica.

## **Abstract**

The present study aims to transcribe and analyze some Toninho Horta's compositions and arrangements, systematizing the information in compliance with popular music school agreements, in the musical performance research line. This demand arises from the opening of new university courses in Brazil, which aimed to train professionals, researchers and performers, specialized in popular music. These courses demand specific forms of popular music writing associated with acoustic and electric guitar. Our analyses will focus on the harmonies and melodies of Horta. We will research possible patterns in voice leading, harmonic progressions and rhythmic components. It will also examine how these aspects influence in composition and performance, investigating how they can help the performer in its construction.

**Keywords:** the guitar playing by Toninho Horta; brazilian popular music; analysis, transcription and harmonic conception.



# Índice

Índice de figuras .....	8
1. Introdução .....	10
2. O artista (vida e obra) .....	13
2.1 Formação .....	15
2.2 Influências.....	19
3. A concepção harmônica de Toninho Horta .....	22
3.1 O violão orquestral .....	23
3.2 A técnica da mão direita .....	25
3.2.1 A rítmica.....	26
3.2.2 Dedilhados .....	28
3.3 A técnica da mão esquerda .....	31
3.3.1 As múltiplas pestanas de Toninho Horta .....	31
3.3.2 Os arquétipos acordais de Toninho Horta .....	33
3.4 Nota de orquestração.....	37
3.5 Contraponto .....	40
3.6 Continuidade harmônica .....	41
3.7 A complexidade harmônica de Toninho Horta .....	43
3.7.1 Policordes .....	44
3.7.2 Estruturas acordais .....	47
3.7.3 Acordes em clusters.....	57
4. Transcrições.....	60
4.1 Transcrição: Francisca (Toninho Horta) .....	62
4.2 Transcrição: Stella By Starlight (Victor Young).....	66
4.3 Arranjo: Pedra da Lua / Moonstone (Toninho Horta).....	69
4.4 Composição: Minas Jass / Toninho Jass (Leandro do Carmo).....	72
5. Conclusão .....	73
Referências bibliográficas.....	79
Apêndices .....	86
Apêndice 01 – Recital Guitarra Solo / Links Vídeos .....	86
Apêndice 02 – Recital Guitarra & Banda / Links Vídeos .....	87
Apêndice 03 – Partituras .....	89

## Índice de figuras

Figura 1: Tessituras dos instrumentos.....	23
Figura 2: Deslocamento de vozes do acorde.....	24
Figura 3: Diagramas.....	25
Figura 4: Rítmica de Aquelas Coisas Todas.....	26
Figura 5: Rítmica de Aquelas Coisas Todas análise.....	27
Figura 6: Padrão rítmico do dedilhado de Pilar.....	28
Figura 7: Pilar dedilhado transcrição.....	29
Figura 8: Padrão rítmico do dedilhado de Chuva Prateada.....	29
Figura 9: Chuva Prateada dedilhado transcrição.....	30
Figura 10: Pestanas executadas com o dedo 1.....	34
Figura 11: Pestanas executadas com o dedo 1 (continuação).....	34
Figura 12: Pestanas executadas com o dedo 2.....	34
Figura 13: Pestanas executadas com o dedo 2 (continuação).....	35
Figura 14: Pestanas executadas com o dedo 3.....	35
Figura 15: Pestanas executadas com o dedo 4.....	36
Figura 16: Exemplos com dupla pestana.....	36
Figura 17: Exemplos com pestana cruzada.....	36
Figura 18: Nota de orquestração na primeira sequência.....	38
Figura 19: Nota de orquestração na segunda sequência.....	39
Figura 20: Contraponto.....	40
Figura 21: Continuidade harmônica.....	42
Figura 22: Policorde simples com tríade de Ré Maior sobre a nota Sol e policorde composto utilizando a tríade de Ré Maior sobre a tríade de Sol Maior.....	45
Figura 23: Transcrição dos quatro primeiros compassos mostrando estrutura dos policordes.....	46
Figura 24: Policordes dos compassos 7 ao 10.....	47
Figura 25: Estruturas acordais de C7M.....	47
Figura 26: Transposição de estruturas acordais fixas.....	48
Figura 27: Transposição de estruturas acordais diatônicas.....	49
Figura 28: Transcrição Pedra da Lua.....	49

Figura 29: Análise Pedra da Lua.....	50
Figura 30: Diagramas e pauta do compasso 1.....	51
Figura 31: Diagramas e pauta do compasso 2.....	51
Figura 32: Diagramas e pauta do compasso 3.....	51
Figura 33: Diagramas e pauta do compasso 4.....	52
Figura 34: Estruturas acordais construídas sobre a nota Mi (exemplo 01). ....	53
Figura 35: Estruturas acordais construídas sobre a nota Mi (exemplo 02). ....	54
Figura 36: Estruturas acordais construídas sobre a nota Lá. ....	55
Figura 37: Estruturas acordais de Am7(#5). ....	56
Figura 38: Acordes em clusters de Céu de Brasília (exemplo 01). ....	58
Figura 39: Acordes em clusters de Céu de Brasília (exemplo 02). ....	58
Figura 40: Acordes em clusters de Céu de Brasília (exemplo 03). ....	59
Figura 41: Transcrição da peça Francisca. ....	61
Figura 42: Transcrição da peça Stella By Starlight. ....	63
Figura 43: Transcrição da peça Stella By Starlight (continuação I). ....	64
Figura 44: Transcrição da peça Stella By Starlight (continuação II). ....	65
Figura 45: Arranjo para peça Pedra da Lua.....	67
Figura 46: Arranjo para peça Pedra da Lua (continuação). ....	68
Figura 47: Composição peça Minas Jass. ....	70
Figura 48: Composição peça Minas Jass (continuação). ....	71

## 1. Introdução

Os primeiros contatos com a harmonia e a obra de Toninho Horta foram entre 2002 e 2008, através das aulas ministradas pelo professor e guitarrista Celso Moreira, discípulo e amigo de Toninho. Celso utilizava como exemplo várias composições e arranjos de Toninho Horta, exemplificando em suas aulas alguns encadeamentos e soluções harmônicas utilizadas pelo mesmo. Em paralelo, estudando arranjo e harmonia na música popular contemporânea com o professor e maestro Néstor Lombida, pude compreender e utilizar determinadas técnicas de harmonização e condução das vozes, além de aspectos formais relacionados à música popular.

O anseio por aprofundar nesse universo musical, levou a ingressar em 2012, no Bacharelado em Música Popular pela Universidade Federal de Minas Gerais, no município de Belo Horizonte, que possibilitou uma vivência e acesso a diferentes estilos e contextos musicais, dentro e fora da música popular. Estudando disciplinas dos cursos de Música Popular, Sonologia, Composição, Orquestração e Regência, Musicologia, Educação Musical, Pós-Graduação dentre outras, edificou-se uma base de recursos com subsídios técnicos e teóricos. As premissas dessa dissertação seguem motivadas por esta visão mais ampla, com o intuito de somar os conhecimentos adquiridos dentro e fora da academia.

O estudo da música popular no âmbito acadêmico no Brasil é relativamente novo, segundo Baia (2010), o seu início foi durante a década de 1960, na área de Sociologia. Através de observações do fenômeno das metamorfoses dos processos de produção e reprodução musical, o estudo das letras das canções obteve relevância nas áreas de Letras e Comunicação, onde foram desenvolvidas metodologias de estudo fundamentadas na análise do discurso do texto literário das canções, entretanto, somente na década de 1980, segundo Guerzoni (2014), foi instituído o primeiro curso superior de música popular no Brasil, criado pela Universidade Estácio de Sá no estado do Rio de Janeiro.

A partir de 2007, com a implantação do projeto de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), observou-se o surgimento de cursos e habilitações dedicados à formação de profissionais especializados em música popular. Isso deu margem ao surgimento de uma crescente demanda por material de música popular e em especial aquele associado ao violão e à guitarra. Nessa produção têm sido editados songbooks com registros simplificados (lead sheets<sup>1</sup>) das canções mais significativas do repertório consagrado, mas pouco material de cunho analítico como transcrições e textos teóricos. Estes últimos, via de regra, têm sido produzidos na academia, resultado de pesquisas de pós-graduação, e nem sempre escritos por autores radicados na área de música popular.

Neste trabalho, logramos pesquisar alguns padrões rítmicos, harmônicos e melódicos recorrentes na obra do artista Toninho Horta, visando compreender como os mesmos poderiam auxiliar na construção de uma performance. Foram realizadas transcrições onde estes padrões foram identificados e analisados. Nelas, foram observados padrões recorrentes de composição, arranjo e performance, que serão tratados de forma mais detalhada na seção de transcrição e análise. Pôde-se observar encadeamentos inesperados, saltos melódicos, polirritmias, acordes de natureza politonal, aberturas extremas no braço do instrumento (guitarra ou violão), utilização de diversos tipos de pestanas<sup>2</sup>, que dentre outros, foram alguns dos padrões encontrados. Também constitui parte integrante do trabalho uma performance onde estes aspectos possam emergir como conhecimento constituído ao longo da pesquisa.

Visando uma coleta de dados diretamente da fonte, foram feitas quatro entrevistas semiestruturadas de caráter investigativo. A primeira entrevista feita no dia 28/08/2016 com o nosso pesquisado Toninho Horta, a segunda no dia 01/10/2016 com o guitarrista Celso Moreira, a terceira no dia 08/10/2016 com o maestro Néstor Lombida, e a quarta no dia 21/10/2016 com o guitarrista Juarez Moreira. Estas entrevistas foram gravadas em vídeo com o consentimento de cada participante, e

---

<sup>1</sup> Lead sheet (partitura guia) é um sistema de notação musical simplificado, consiste em uma partitura sucinta, que contém apenas a melodia e a cifra dos acordes.

<sup>2</sup> Conceito presente na página 31.

autorizadas a serem utilizadas pelo pesquisador, orientando-o no percurso deste presente trabalho, apresentando informações essenciais.

A obra de Toninho Horta tem sido reconhecida tanto nacional quanto internacionalmente. O artista projetou-se como instrumentista e compositor a partir do final da década de 1960, mas se destacou a partir da década de 1970, como integrante do grupo de músicos que ficou conhecido como “Clube da Esquina”. Participou em shows e gravações do pessoal do clube, como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, dentre outros, assim como de renomados artistas brasileiros, como Gal Costa, Nana Caymmi, Joyce, Edu Lobo e Elis Regina.

Horta é considerado no meio musical, além de representativo compositor, uma referência como violonista e guitarrista. Muitos músicos do cenário nacional e internacional declaram ter recebido forte influência de sua música, como Nivaldo Ornelas, Juarez Moreira, Nelson Faria, Ivan Lins, João Bosco, John Pizzarelli, Jack Lee, Pat Metheny e George Benson (NICODEMO, 2009, p. 125).

O guitarrista e compositor norte americano Pat Metheny enfatiza que:

Toninho tem se mostrado um dos compositores brasileiros mais sofisticados harmonicamente, e mais criteriosos melodicamente dos últimos tempos. De forma única, ele escreve progressões de acordes que desafiam a gravidade, movendo-se para cima quando você pensa que vão descer [...]. E, como arranjador, ele é um mestre [...]. Toninho Horta é um músico incrível, aquele raro guitarrista que compreende a harmonia em seus caminhos mais profundos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.toninhohorta.com.br/pt/obras/reconhecimento>>. Acesso em 08/01/2017.

## 2. O artista (vida e obra)

Antônio Maurício Horta de Melo, mais conhecido por Toninho Horta, nasceu em 2 de dezembro de 1948 em Belo Horizonte, Minas Gerais, filho de Prudente de Melo e Geralda Magela Horta de Melo. Toninho vem de uma família que possui uma forte ligação com a música, começando pelo avô materno João Horta, maestro e compositor, foi o primeiro músico da família, compunha e tocava músicas sacras, polcas e mazurcas<sup>4</sup>. O maestro João Horta influenciou a família a preservar o hábito de se reunirem próximos à vitrola para ouvirem os grandes nomes da música erudita, em destaque Ravel e Debussy, além de Tchaikovsky, Strauss e Mozart (NICODEMO, 2009, p.12).

As primeiras lembranças musicais relatadas por Toninho são de toda a família reunida cantando e tocando composições do avô: “Lembro de minha mãe tocando bandolim, com meu pai ao violão tocando valsas e modinhas de meu avô João Horta, que também compunha músicas sacras, como missas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário” (CAMPOS, 2010, p. 19). Toninho teve uma infância regada a muita música ao lado da família e dos irmãos Paulo, Letícia, Gilda, Berenice e Lena:

*“A gente nasceu com toda aquela coisa de música, de ouvir minha mãe tocar bandolim [...], e o meu pai tocava violão, tocava tipo Dilermando Reis”<sup>5</sup>. Toninho relata que foi o avô que ensinou violão para o seu pai: “meu pai começou a aprender violão com o pai da minha mãe, com o sogro que era maestro de bandas do interior. Então já vem no sangue assim, a hereditariedade de ser músico né, então eu não podia deixar de ser outra coisa na vida”<sup>6</sup>. Lena Horta, irmã de Toninho relata: “a gente era livre..., a gente era livre com a música, meu pai, minha mãe, os irmãos mais velhos, adoravam..., e, é isso, e a gente foi embora, estava pronto já o cenário, pra gente brincar” (LIBÂNIO, 2011: 04’29”).*

Esse cenário de efervescência cultural dentro de casa contribuiu para despertar o desejo de Toninho Horta em trilhar o seu caminho musical e foi através do violão o início de tudo.

---

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://www.museuclubedaesquina.org.br/toninho-horta/>>. Acesso em 08/01/2017.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Entrevista concedida ao pesquisador

Sua mãe Geralda Horta descreve um fato curioso, que Toninho aos 3 anos a surpreendeu chorando embaixo da cama, emocionado ao ouvir Clair de Lune, de Debussy, ele sempre se emocionava com as músicas de orquestra, sua grande paixão. Toninho enfatiza: “desde pequeno eu adorava orquestra, chorava quando ouvia no rádio” (CAMPOS, 2010, p. 80).

Paulo Horta foi o primeiro dos irmãos a trabalhar profissionalmente com a música, popularmente conhecido como Paulinho Horta, era músico baixista desde os 17 anos. Quinze anos mais velho que Toninho, foi o seu mentor, ajudou e orientou o irmão a seguir o seu exemplo como músico. Na década de 1950, ele criou um Clube de Jazz, sediado na casa onde moravam com a família. Paulo era um dos músicos mais representativos da geração pré-Clube da Esquina, trabalhava com Gileno Tiso, Chiquito Braga, Maestro Valtinho, Washington, Marilton Borges, Aécio Flávio, Paulo Braga, Nivaldo Ornelas, Dino, Ildeu Lino, entre outros (NICODEMO, 2009; CAMPOS, 2010). Paulo Horta teve uma influência decisiva na formação musical de Toninho. Em o seu clube de jazz, ouvia-se uma grande diversidade de músicos americanos, sempre buscando o que havia de novidade da época: Frank Sinatra, Les Girls, Roy Hamilton, Ella Fitzgerald, Stan Kenton, Oklahoma, Wes Montgomery, Tal Farlow, Barney Kessel, Sasha Distel, Bud Powell, Stan Getz, Ray Conniff, entre outros (CAMPOS, 2010). Toninho Horta descreve esta mistura musical entre o erudito e o popular, e como tudo o influenciou:

“Eu nasci na época no final dos anos 1940, então..., cresci logo ouvindo as músicas dentro de casa, Clair de Lune, tudo me emocionava muito, aquelas orquestrações. Eu ficava chorando debaixo da cama, achava tudo muito lindo..., e quando eu comecei a tocar, já começando a tocar com 8 a 9 anos de idade, já estava ouvindo por outro lado o jazz com meu irmão, que tinha muito disco de jazz, ele já tinha 20 anos de idade (vinte, vinte e poucos), e já começou a tocar na noite, e só ouvia jazz, big bands e tal, então, isso aí já misturou a minha cabeça, com o erudito, a música brasileira, com o jazz. Eu fiquei uma pessoa aberta para música, então qualquer tipo de som me fascinava..., acho que isso aí foi uma boa referência para eu não ter preconceito musical nenhum. Eu gosto de hip e hop, de música pop, de tudo..., o rock inglês também, modinha, adoro sertanejo, a viola caipira, então assim, acho que é tudo muito importante pra mim, tudo que é som, acho que..., qualquer célula musical, qualquer iniciativa, qualquer performance, qualquer sentimento musical através de um instrumento que você possa dar, é sempre muito valioso, que é uma forma de você, sei



lá..., alegrar as pessoas, harmonizar o mundo né, então tem varias coisas bonitas, eu acho que a música sempre fez muito bem pra mim”<sup>7</sup>.

A liberdade do jazz, com o swing da música brasileira com a sonoridade das grandes orquestras, toda essa miscelânea presente na formação auditiva de Toninho Horta, o tornou uma pessoa aberta musicalmente e qualquer tipo de som o fascinava.

## 2.1 Formação

Toninho aprendeu a tocar em casa; seu primeiro violão veio por volta dos 9 a 10 anos de idade, sua mãe e seu irmão começaram a lhe ensinar os primeiros acordes. A primeira música que aprendeu ao violão foi Risque de Ary Barroso; Toninho relata que adorava fazer aqueles baixos melódicos<sup>8</sup>. Nesse início musical de contato com o instrumento, Paulo Horta foi de extrema importância, além de ter apresentado ao irmão toda a versatilidade do jazz e dos músicos americanos através dos LPs, incentivou-o muito o levando para assistir diversos shows e apresentações. Toninho relata: “Paulinho me ajudou a desenvolver esse início de conhecimento do instrumento, aos 9 a 10 anos de idade, e ele sempre falava para os músicos: oh..., o meu irmão é um cara legal, vai ser músico mesmo, ele tem dom e tudo” (LIBÂNIO, 2011: 06’14”). Wagner Tiso descreve, a estima de Paulinho Horta em ver o crescimento musical de Toninho, e toda a trajetória do emergente jovem músico:

Toninho é um talento nato, né, um talento nato e claro que Paulo como o grande músico que era..., e atuante naquele momento de Belo Horizonte, de efervescência musical [...], ele sabia da importância do Toninho..., tanto que ele chegava pra gente, lá no Berimbau, nos lugares, nos bailes que a gente tocava e dizia: “Poxa, o menino (o menino porque ele tinha 13 a 14 anos), o menino está tocando muito, você não pode imaginar, está parecendo o Chiquito”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

<sup>8</sup> Depoimento de Toninho Horta: “O meu primeiro instrumento foi um violão da Del Vecchio, amarelo. Tenho até hoje [...]. Foi onde eu dei meus primeiros acordes, inclusive comecei a tocar com os dois dedos. A primeira música que eu toquei foi do Ary Barroso: [cantarolando] ‘Risque... pon, don, don, don’. Eu gostava dos baixos”. Disponível em: <<http://www.museclubedaesquina.org.br/toninho-horta/>>. Acesso em 08/01/2017.

<sup>9</sup> Relato de Wagner Tiso para o documentário: *A Música Audaz de Toninho Horta* (LIBÂNIO, 2011: 06’47”).

Aos 13 anos, Paulinho o ensinou a tocar o ritmo bossa nova, após chegar de uma viagem ao Rio de Janeiro. A bossa nova foi a fonte de inspiração para a criação de sua primeira composição, *Barquinho Vem*, com letra da irmã Gilda Horta. Toninho explica que a composição é inspirada em *Corcovado* de Tom Jobim, com a harmonia e melodia bastante semelhantes. A letra fala de um barquinho e o mar; *“Vem meu barquinho / Vem me buscar. / Quero ir com você pro imenso mar”* (NICODEMO, 2009; CAMPOS, 2010). Sua segunda composição foi aos 14 anos, em ritmo de bossa nova com samba-canção, compôs *Flor Que Cheira Saudade*, novamente com letra de Gilda Horta. A letra romântica fala sobre amor e saudade; *“Nasceu da flor / O perfume que me fez / Lembrar você / Como vida de flor é pequena / Pequeno foi o meu amor por você / Sentir saudades / Querer chorar é melhor deixar / Flor que cheira a saudade de você / É amor que ficou sem querer”* (CAMPOS, 2010, p. 36). Essa composição foi gravada pelo Conjunto Aécio Flávio, no disco *O Melhor da Noite*, lançado em 1964 no Rio de Janeiro pela Philips. A banda era formada por seu irmão Paulo Horta (baixo), Plínio (trompete), Washington (piano), Dino (sax), Márcio José (vocal), Valtinho (bateria) e maestro Aécio Flávio (vibrafone, flauta, piano e arranjo). Este acontecimento foi um marco<sup>10</sup> e um grande incentivo na trajetória musical de Toninho, que com apenas 15 anos de idade (antes de se iniciar profissionalmente como músico) teve uma composição registrada por um importante conjunto da época (NICODEMO, 2009).

Aos 16 anos, começou a trabalhar profissionalmente com a música, estudou seis meses de teoria e solfejo na Universidade Mineira de Arte<sup>11</sup>, e posteriormente fez alguns meses de aulas de piano com seu primo Halley Flamarion e Evandro um professor no Rio de Janeiro (CAMPOS, 2010). Iniciou sua estreia profissional aos 17 anos, acompanhando ao violão a cantora Malu Balona no Festival do Sindicato dos Músicos em Belo Horizonte, no ano de 1966 na Secretaria de Saúde e Assistência. Nesse período estudou violão clássico com o professor José Martins, que, após

---

<sup>10</sup> Depoimento de Toninho Horta: *“A segunda música que eu tinha feito na minha vida, uma bossa, um samba-canção, estava sendo registrado no Rio de Janeiro por um conjunto já famoso. Então, pra mim foi a glória, um grande incentivo”*. Disponível em: <<http://www.museclubedaesquina.org.br/toninho-horta/>>. Acesso em 08/01/2017.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.museclubedaesquina.org.br/toninho-horta/>>. Acesso em 08/01/2017.

algumas aulas, percebeu que Toninho possuía uma forte personalidade musical e o aconselhou a seguir o seu próprio caminho (CAMPOS, 2010).

Chiquito Braga, guitarrista e amigo de Paulo Horta, convivia muito com a família, e sempre aos sábados se reuniam para tocar na casa dos Horta. Chiquito relata que nessas reuniões musicais Toninho não tocava e ficava só observando e rindo o tempo todo:

Eu tinha mais contato com o Paulo Horta. Paulo eu conheci na UBC<sup>12</sup>, ele era chamado de Paulinho da UBC. Ficamos muito amigos mesmo [...]. Nós fizemos muitas coisas juntos, eu ia para a casa dele todo sábado, a gente tinha reunião, o Toninho era pequeno, as meninas, a Gilda, a Letícia; a gente tocava, as meninas [...] ficavam lá olhando a gente tocar [...]. A gente tocava e ele ficava lá com a gente, ele mesmo não tocava não, ele sabia, mas ficava lá só olhando a gente e rindo, o Toninho ficava o tempo todo rindo. Olhava para o Toninho e ele estava rindo!<sup>13</sup>

Toninho descreve que: “Chiquito Braga tinha uma suavidade e os acordes de base parecendo de orquestra. Eu tinha uma relação grande com o Chiquito e tudo isso me abriu a cabeça” (CAMPOS, 2010, p.28 e 29).

Horta descreve que Chiquito Braga foi o elo de ligação para a construção de sua identidade musical:

Eu tenho a escola do Chiquito e aí com a minha inspiração também, e vivência dentro da música pop, a música do baile, de tudo que eu ouvi, modinha, congado mineiro e tudo que eu pude absorver musicalmente esses anos todos, foi somando e criei a minha própria identidade, que é um pouco diferente da identidade do Chiquito, mas, ele foi um elo<sup>14</sup>.

A primeira guitarra veio aos 19 anos, Toninho descreve que Paulinho Horta falou: “Agora você já está bem grandinho. Nós vamos lá no shopping comprar uma guitarra e você vai começar a fazer baile com a gente” (CAMPOS, 2010, p. 34 e 35).

---

<sup>12</sup> UBC - União Brasileira de Compositores.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/chiquito-braga/>>. Acesso em 11/01/2017.

<sup>14</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

Toninho começou a tocar com o irmão na banda do maestro Aécio Flávio, com pouca intimidade com a guitarra, tocava o instrumento como se fosse um violão. Aécio instruiu o Toninho a utilizar certos procedimentos idiomáticos à guitarra, como relatado pelo mesmo:

Eu tocava violão me acompanhando, tocando os graves. A guitarra dá mais oportunidade de tocar nas quatro cordas mais agudas, fazer outras inversões que fazem o som ficar mais bonito, mais limpo. Com a guitarra podia solar nas cordas mais agudas, harmonizar, fazer contracantos. E o Aécio me deu o toque, não fica só fazendo acorde, não toca muito no grave porque confunde com o contrabaixo, toca nas cordas mais agudas que aí você pode fazer umas single notes, ou notas puras (melodias de só uma nota na guitarra), contracantos, desenhos de terças, desenhos de oitavas, acordes nas regiões mais agudas, de mais brilho<sup>15</sup>.

A partir da década de 1970, destaca-se como integrante do Clube da Esquina, grupo de jovens músicos mineiros, que se por um lado não tinham a intenção de ser um movimento ideológico, por outro, em sua obra traziam um paradigma musical de relação interpessoal, onde a palavra amizade transbordava a diversidade de estilos musicais. Participou também de shows e gravações com renomados artistas, como George Benson, Milton Nascimento, Dominginhos, Gal Costa, Nana Caymmi, Joyce, Edu Lobo, João Bosco, Flora Purim, Airto Moreira e Elis Regina.

Foi eleito pela revista inglesa Melody Maker o 5º melhor guitarrista do mundo em 1977 e o 7º em 1988, o 3º melhor guitarrista do Brasil pela revista Guitar Player, em 1998, depois de ser incluído na antologia Progressions – 100 Years of Jazz, elaborada pela gravadora Sony/BMG, sendo considerado um dos guitarristas mais influentes do mundo do jazz no século XX (CAMPOS, 2010, p. 185). Em 1980, lançou-se em carreira solo, com a gravação de seu primeiro disco autoral, denominado Terra dos Pássaros.

A partir de 1990, mudou-se para Nova York, atuando em shows e gravações com inúmeros artistas, entre eles: Pat Metheny, George Duke, Sergio Mendes, Manhattan Transfer, Orquestra de Gil Evans, Akiko Yano, Flora Purim, Astrud Gilberto, Joe Pass, Naná Vasconcelos, Paquito de Rivera, Airto Moreira, Wayne Shorter e Eliane

---

<sup>15</sup> Depoimento de Toninho Horta (CAMPOS, 2010, p. 34).

Elias (ALMEIDA, 2006, p. 4). Desde então tem desenvolvido sólida carreira internacional, além da nacional, com frequentes viagens à Europa, Ásia e EUA.

## 2.2 Influências

A guitarra é uma ferramenta fundamental na música de Toninho Horta, a maneira com que a utiliza é bem particular. Toninho declara que se espelhou diversos guitarristas, além do mineiro Chiquito Braga, os guitarristas Tal Farlow, Wes Montgomery e Barney Kessel. Toninho relata sobre o Wes Montgomery:

Quando eu tinha uns 20 ou 21 anos eu conheci o Wes Montgomery e aí não parei de ouvir. Eu já tinha ouvido outros guitarristas. Quando eu era menino, com 10 ou 12 anos de idade, conheci o Barney Kessel, o Charlie Christian. A gente tinha muito disso lá em casa, tudo em LP. Meu irmão comprava muito LP. Quando eu tinha 18 a 19 anos, comecei a ouvir Wes e me lembro que passei meus 21 anos ouvindo ele a noite toda com meus amigos até de manhã. Nós ficamos ali, chorando e ouvindo os solos dele. Wes tinha a capacidade de criar solos e recriar uma música. Ele tocava uma melodia e depois improvisava. Mas, como ele era totalmente autodidata e criativo, cada improviso seu é como se fosse uma nova canção, uma nova música. Olha, os guitarristas de hoje estão muito virtuosos. Estudam demais, sabem todas as escalas. Muitas pessoas seguem os mesmos caminhos, mas ele não. Pelo fato dele ser autodidata, ele descobriu um caminho próprio. Ele tinha uma técnica de tocar em oitava, que influenciou gerações e gerações. Então ele deu uma enorme contribuição ao mundo da música. Ele também tinha muito swing, porque era negro, e no jazz, tinha um estilo muito próprio de tocar guitarra. Agora, para mim, a grande genialidade musical de Wes estava na recriação dos seus solos, sempre um solo “superinspirado”. Era como se fosse novas canções<sup>16</sup>.

Angelo Mongiovi (2013) ressalta a importância de Wes Montgomery:

Para muitos Wes não só é um dos maiores guitarristas de jazz de todos os tempos, mas um dos maiores músicos da história do jazz. De forma totalmente intuitiva (Wes não sabia ler os símbolos dos acordes, muito menos partituras), o guitarrista desenvolveu uma técnica de dedilhado que ficou conhecida como thumb-picking (apenas o uso do polegar)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Toninho Horta, disponível em:

<[http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia\\_id=385](http://www.clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=385)>. Acesso em 02/02/2017.

<sup>17</sup> Descrição de Wes Montgomery (MOGIOVI, 2013. p. 33 e 34).

Toninho Horta descreve sobre a sua maneira de encarar o instrumento, e elucida sobre o desenvolvimento de algumas de suas técnicas empregadas na guitarra, além de destacar suas influências musicais:

A harmonia na guitarra é a coisa que eu mais preso, porque recebi muita influência da música clássica. Toco a guitarra de várias formas [...]. Uso muito a corda solta, faço arpejo de baixo pra cima. E isso vem da influência erudita. Tem umas terças que parecem duas flautas tocando. Ou então dou uns blocks (blocos), que são blocos de acordes, que parecem os metais americanos [...]. Consegui a liberdade na guitarra através dos acordes, e como sempre gostei do piano, aquela coisa de orquestração, Ravel, Wagner, comecei a bolar uns acordes fechadinhos. “Só quero essa nota aqui, a sete bemol, lá em cima”. Aí mudava a posição<sup>18</sup>.

Chiquito Braga ressalta a influência europeia e afirma que a música mineira tem relação com o impressionismo francês, especialmente Ravel e Debussy.

A harmonia aqui em Minas é diferente, é aquela coisa do impressionismo..., daqueles acordes impressionistas..., que se adaptou aqui, eu não sei pra terra, tem uma coisa impressionista aqui em Minas, tem uma coisa estranha aqui (entendeu) na música. Antigamente tocava em igreja aquela Pavana da Princesa Morta de Ravel<sup>19</sup>, e, eu ficava impressionado com aquela música, aí tocava na rádio, em novela da rádio, eles punham o fundo musical, Debussy Clair de Lune, e Ravel, muita coisa de Ravel. Aí eu comecei a pesquisar quem era Ravel, aí eu comecei a criar uma outra escola de violão, de fazer pestana, porque normal não dava para fazer aqueles acordes que eu ouvia[...]. Na música mineira a harmonia é a coisa mais importante<sup>20</sup>.

Toninho revela a influência de Chiquito Braga:

Eu comecei a tocar como o Chiquito, em vez de fazer o lá menor com quatro dedos, eu fazia com dois e aí sobrava um dedo pra cá outro pra lá pra eu mexer, as inversões minhas começaram a ter elasticidade. Usava corda solta também, que era um jeito de abrir mais o acorde e conseguir um som de piano<sup>21</sup>.

A influência de Chiquito Braga revela-se em especial na maneira de conduzir dos encadeamentos harmônicos no violão e na guitarra. Ao observar as performances

---

<sup>18</sup> Depoimento de Toninho Horta, disponível em: <<http://www.museclubedaesquina.org.br/toninho-horta/>>. Acesso em 08/01/2017.

<sup>19</sup> Título inglês Pavane for a Dead Princess (Pavana para uma Princesa Morta).

<sup>20</sup> Depoimento de Chiquito Braga (VIANNA, 2007: 31'10").

<sup>21</sup> Depoimento de Toninho Horta (CAMPOS, 2010, p. 95 e 98).

musicais de Chiquito Braga, Toninho Horta percebe que a sonoridade do violão em termos de extensão das vozes dos acordes poderia ser ampliada, se desenvolvesse determinadas técnicas, o seu violão poderia soar parecido com o piano ou a orquestra. Toninho declara: “Chiquito Braga tinha uma suavidade e os acordes de base parecendo de orquestra. Eu tinha uma relação grande com o Chiquito e tudo isso me abriu a cabeça” (CAMPOS, 2010, p.28 e 29).

### 3. A concepção harmônica de Toninho Horta

Ao longo dos seus 55 anos de carreira, Toninho Horta desenvolveu e consolidou a sua identidade musical. Pode-se perceber uma notável influência do jazz, da música brasileira e da música erudita no que tange à forma, incluindo as soluções harmônicas, melódicas e de condução rítmica em suas composições, arranjos e performances. A sonoridade de sua guitarra é bastante singular, devido ao seu cuidado com a condução das vozes no encadeamento dos acordes, dando à harmonia um lugar de destaque. Toninho Horta relata sobre suas concepções, experimentações e a maneira de estruturar a harmonia e melodia, em uma entrevista concedida a Fábio Zanon<sup>22</sup>.

Eu ampliei o meu conhecimento musical em termos de desenvolvimento, dessa parte mecânica do violão assim: experimentando as inversões. E como artifício também para a gente conseguir uma sonoridade maior do violão, eu utilizo muita corda solta, para dar uma amplitude maior, como se fosse um teclado, ou como se fosse uma orquestra [...]. Eu faço umas linhas de baixo, aí faço os arpejos, que parece uma harpa, aí de repente faço as terças, que parecem duas flautas tocando, de repente eu toco como se fosse uma percussão [...]. Eu fui começando a desenvolver as inversões dos acordes, eu queria ouvir uma nota, fazer um acorde de quatro notas, e aí queria ouvir uma nota que estava no meio desse acorde, ouvir ela lá na ponta [...], então, eu fui abrindo os dedos [...] para poder pegar mais trastes no violão (ZANON, 2007, 20':05'')<sup>23</sup>.

Essas experimentações e concepções harmônicas estilísticas fazem parte do estilo característico de Toninho Horta, sendo marcado pelo uso constante de diversos formatos de pestanas, utilizando acordes formados com 5 e 6 notas com aberturas específicas<sup>24</sup>, onde se observa uma influência marcante da configuração do teclado do piano.

---

<sup>22</sup> Fábio Zanon violonista brasileiro é o organizador de uma série radiofônica, chamada "O Violão Brasileiro", no qual aborda diversos segmentos de escolas do violão no país, destacando os instrumentistas por seus estilos individuais (NICODEMO, 2009 p. 125).

<sup>23</sup> Depoimento de Toninho Horta (NICODEMO, 2009, p. 128).

<sup>24</sup> Toninho Horta utiliza constantemente acordes com aberturas de 5 e 6 casas no instrumento.



### 3.1 O violão orquestral

Toninho é apreciador do som de orquestra, está em sua formação a audição de música orquestral. Essa sonoridade foi uma referência para a constituição de seu estilo de organizar as harmonias.

Eu ouvia muita orquestra e com essa coisa de ouvir orquestra, acho que o ouvido amplia muito, você toca um “violãozinho” e ouviu muita orquestra, chega um dia que você quer [...] tentar ampliar o som do violão o máximo possível para parecer uma coisa grandiosa, uma coisa maior<sup>25</sup>.

O violão e a guitarra de Toninho Horta são caracterizados pela ampla utilização da tessitura desses instrumentos. A tessitura<sup>26</sup> da guitarra e do violão são de 3,5 oitavas, podendo chegar a 4 oitavas em instrumentos com 24 casas, como descrito na figura 1 abaixo.

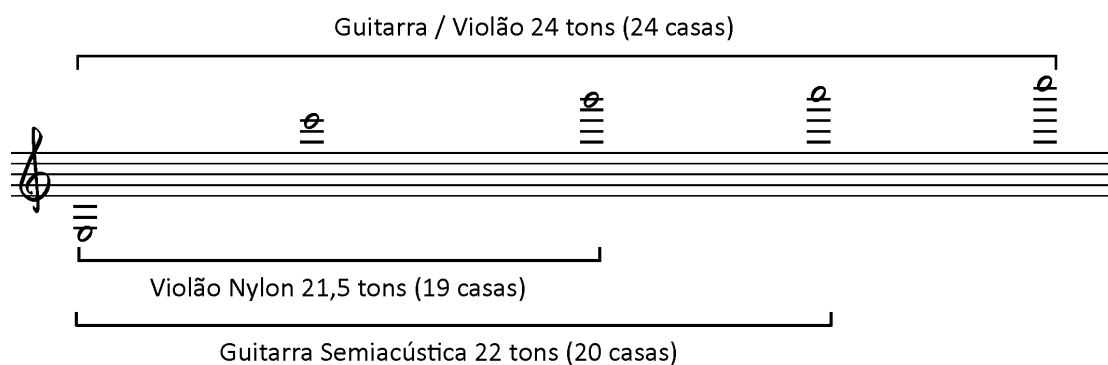


Figura 1: Tessituras dos instrumentos.

Em suas experimentações, Toninho Horta desenvolveu uma série de ferramentas para condução e posicionamento das vozes dos acordes. Uma ferramenta amplamente empregada pelo artista é a inversão de vozes internas dos acordes com deslocamento de oitavas. Essa técnica consiste em reposicionar determinadas vozes, deslocando-as em intervalos de oitava ascendente e/ou descendente. Esta ferramenta é utilizada como artifício para expandir as vozes dos acordes, permitindo usufruir ao

<sup>25</sup> Entrevista do Toninho Horta para o documentário “Violão Ibérico” no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=KcfuOQTiipM>, acesso 10/11/2016.

<sup>26</sup> A guitarra e o violão são instrumentos transpositores de oitava, o som real está uma oitava abaixo da notação da partitura. Todas as partituras e exemplos seguem este mesmo parâmetro.

máximo da tessitura do instrumento. Toninho esclarece como desenvolveu essa ferramenta:

Eu sempre tive a curiosidade de ver os acordes soarem de outra forma, ou seja, o mesmo acorde com outra inversão, então por exemplo: [E7M(9)] este acorde que eu já conhecia na minha adolescência, o Mi maior com sétima maior e nona, aí um dia eu pensei: eu queria ouvir essa nota aqui [Ré# - 4ª corda] uma oitava acima, pra ver como é que ela soava então, eu tive que transformar o acorde em sexta, para eliminar esse baixo [Mi - 5ª corda], mudar o dedo pra cá, e mudar esse baixo pra cá [Mi - 6ª corda], e deixar o mindinho liberado, para poder fazer a sétima maior, sexta e nona, então ele tem né, as três cores aqui [E7M(6/9)]<sup>27</sup>.

Na figura 2 abaixo, está transcrito esse procedimento, as setas indicam o movimento das vozes internas do acorde e o deslocamento das oitavas.



Figura 2: Deslocamento de vozes do acorde.

Nesse exemplo, o acorde de E7M(9) possui uma extensão de 7 tons entre as extremidades de suas notas Mi e Fá#, ao empregar essa técnica, é observado pelas setas o deslocamento da nota Mi uma oitava abaixo e da nota Ré# uma oitava acima, expandindo o acorde de 7 tons para 17,5 tons entre as extremidades de suas notas Mi e Ré#. Esse procedimento utiliza quase que toda a tessitura do violão (21,5 tons).

Para viabilizar a disposição das vozes no braço do instrumento, utilizamos diagramas que representam o braço da guitarra e do violão. Na figura 3 abaixo, estão os diagramas dos acordes utilizados na figura 2.

<sup>27</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

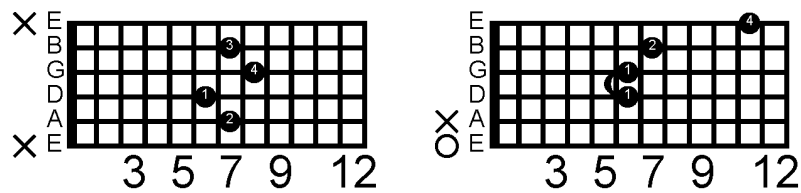


Figura 3: Diagramas.

Na figura 3 acima, no primeiro diagrama pode-se perceber que as vozes estão bem próximas umas das outras, utilizando uma abertura de 3 casas no instrumento. No segundo diagrama as vozes estão mais distantes e Toninho utiliza uma abertura de 6 casas no braço do instrumento.

### 3.2 A técnica da mão direita

Toninho Horta possui uma identidade sonora singular, o timbre “aveludado” característico de sua guitarra e violão, com agudos e médios equilibrados e um grave pouco acentuado fazem parte da assinatura sonora do artista, que desenvolveu uma técnica peculiar de mão direita. O performer não utiliza as unhas na mão direita, percutindo a corda diretamente com a ponta dos dedos, outra particularidade, é o uso constante dos cinco dedos (polegar, indicador, médio, anelar e mínimo), possibilitando o emprego de mais vozes em um mesmo acorde. Toninho Horta relata como desenvolveu a técnica dos cinco dedos da mão direita e suas peculiaridades sonoras:

Eu comecei a usar, exatamente pela falta de opção, eu queria ouvir todas as cordas, mas, como é que o dedo vai fazer(!) [...], às vezes, as pessoas pensam que é o sentido harmônico que está dando o destaque né [...], muitas vezes, é o tipo de som que ela não está acostumada a ouvir, é porque, aí o som está mais cheio [...]. Então, tem as duas coisas, tem a criatividade nos caminhos harmônicos, mas tem a sonoridade que é diferente também [...]<sup>28</sup>.

A utilização dessa técnica dos cinco dedos da mão direita não é novidade no universo do violão popular e erudito, algumas peças de Garoto e Villa Lobos apresentam o emprego dessa técnica de maneira menos constante. Os irmãos guitarristas Celso Moreira e Juarez Moreira, relataram também empregar essa técnica

<sup>28</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

dos cinco dedos da mão direita em suas composições e arranjos, que segundo os mesmos possibilita a execução de acordes com mais vozes.

Toninho Horta expõe algumas diferenças e particularidades de sua técnica:

A vantagem do cara que toca com a unha, ele tem uma variedade sonora maior do que a minha, por exemplo, ele pode tocar em vários lugares com a mão, o tamanho da unha, o lugar onde toca no violão, eu não. Eu acho que o som do instrumento é assim, um som pra mim já basta, um som bonito, um som bonito já basta, então, a vantagem que eu tenho da pegada do dedo, é, além de ser um som mais doce, mais aveludado, é, eu posso utilizar pressão, posso tocar mais suave, sem estalar, porque, quando o pessoal toca com pressão e com unha, fica muito estalado o som [...] <sup>29</sup>.

### 3.2.1 A rítmica

A parte rítmica de Toninho Horta apresenta certas particularidades. Ao analisarmos determinados arranjos e composições do mesmo, deparamos com a utilização de arpejos, dedilhados e levadas rítmicas características, apresentando o emprego constante de síncopes, quiálteras e polirritmias.

Na composição *Aquelas Coisas Todas*, Toninho emprega uma rítmica que exemplifica determinados procedimentos aqui relatados. Na figura 4 abaixo, transcrevemos os 4 primeiros compassos da rítmica utilizada em sua introdução.

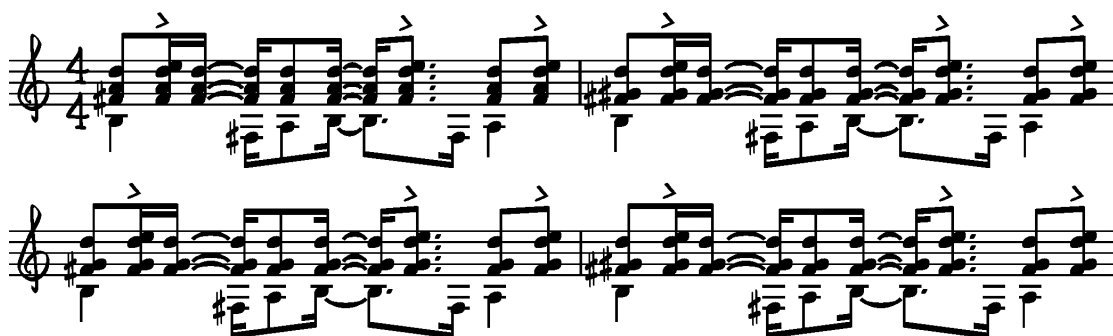


Figura 4: Rítmica de Aquelas Coisas Todas.

Na figura 4 acima, podemos perceber duas linhas rítmicas e melódicas distintas, a primeira está na região inferior da pauta, a segunda está na região superior

<sup>29</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

da pauta. Buscando viabilizar nossas análises adicionamos alguns recursos gráficos para apontar determinadas técnicas utilizadas por Toninho Horta.

Na figura 5 abaixo, os quadrados azuis apresentam o emprego dos 3 dedos (indicador, médio e anelar), os círculos vermelhos apresentam o emprego dos 4 dedos (indicador, médio, anelar e mínimo) e os retângulos pretos apresentam o emprego do polegar.

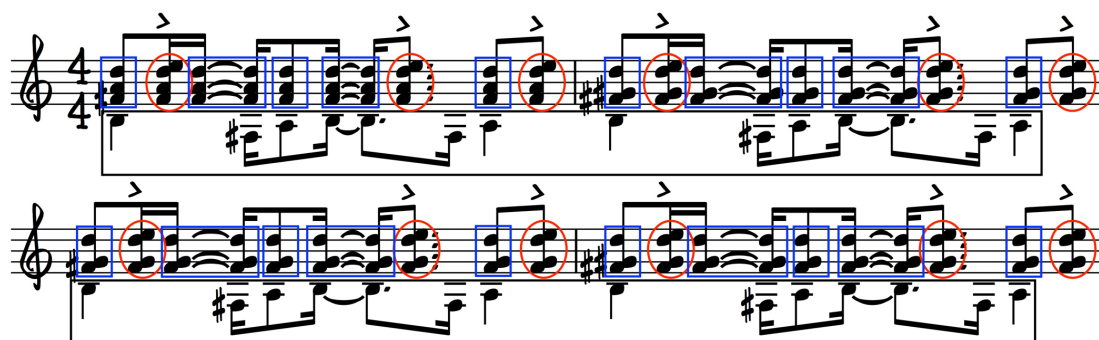


Figura 5: Rítmica de Aquelas Coisas Todas análise.

Na figura 5 acima, podemos perceber que a rítmica utilizada por Toninho Horta na mão direita pode ser dividida em três partes:

- 1) A primeira parte está na região inferior da pauta, essa melodia enfatizada pelos retângulos pretos, é executada pelo performer utilizando somente o polegar.
- 2) A segunda parte em destaque nos quadrados azuis, o performer utiliza os dedos indicador, médio e anelar, para executar as 3 vozes características dos acordes, podemos observar que em determinados momentos as células rítmicas das partes 1 e 2 coincidem seguindo a mesma rítmica, esse recurso é utilizado pelo artista para enfatizar a síncope presente no baixo.
- 3) A terceira parte podemos observar pelos círculos vermelhos, que o performer acrescenta mais uma voz aos acordes, a nota Mi na primeira corda solta no instrumento, empregando o dedo mínimo juntamente com os demais dedos, para realçar esse sistema de pergunta e resposta entre as partes 2 e 3, Toninho acentua a célula rítmica toda vez que executa as 4 vozes do acorde.

A polirritmia presente nesse conciso exemplo exige do performer precisão rítmica, coordenação fina dos movimentos e domínio da parte mecânica da mão direita. É importante ressaltar que uma característica idiomática de Toninho Horta nas performances dessa e outras composições é variar a rítmica na execução dos 4 dedos e dos acentos, dificilmente o artista executa uma peça ou arranjo da mesma forma, em cada execução apresenta uma novidade.

### 3.2.2 Dedilhados

Os dedilhados e arpejos de mão direita desenvolvidos pelo performer são empregados como recurso para prolongar a duração de um determinado acorde ou encadeamento harmônico, aproveitando a sonoridade prolongada das cordas soltas para sustentar ao máximo a duração da sequência harmônica. Toninho Horta expõe estes determinados procedimentos exemplificando em duas composições Pilar (Igreja do Pilar) e Chuva Prateada (Silver Rain):

[...] eu gosto de fazer uns arpejos assim, no caso de Pilar eu faço, eu gosto desses patterns (padrões) [executa o padrão de arpejo de Pilar], para dar esse caráter de movimento, de rotatividade, porque eu gosto de som assim, mais “molhado” com notas mais soltas, do que, aquele samba “seco” [...], eu gosto do som mais “molhado”, “cheião”, então o arpejo..., esse é um de Pilar, o da Chuva Prateada é [executa o arpejo de Chuva Prateada]<sup>30</sup>.

Pilar apresenta um padrão rítmico de dedilhado de dois compassos, que seguem repetidas vezes variando somente os acordes. Na figura 6 abaixo, transcrevemos os 2 primeiros compassos da rítmica utilizada no arpejo pelo artista, as letras representam os dedos P (polegar), I (indicador), M (médio) e A (anelar).

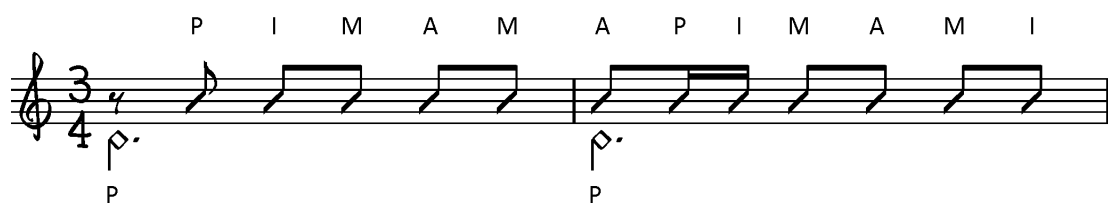


Figura 6: Padrão rítmico do dedilhado de Pilar.

<sup>30</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

Na figura 7 abaixo, transcrevemos o padrão de dedilhado empregado por Toninho Horta no exemplo de Pilar, nesses 16 compassos podemos perceber que o padrão rítmico presente na figura 6, é repetido 8 vezes pelo performer, variando o encadeamento harmônico. Na execução desse padrão de arpejo, o performer aproveita a sonoridade das cordas soltas para deixa as notas ecoarem o maior tempo possível, fazendo com que a mudança entre um acorde e outro ocorra sem a interrupção sonora.

P P I M A M <sup>A</sup><sub>p</sub> P I M A M I

Figura 7: Pilar dedilhado transcrição.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Toninho Horta desenvolveu um padrão de dedilhado de 12 notas utilizados na composição Chuva Prateada, essa sequência intrincada pouco convencional dos dedos da mão direita demonstra o domínio técnico do artista. Na figura 8 abaixo, transcrevemos o primeiro compasso da rítmica utilizada no arpejo pelo artista, as letras seguem a mesma diretriz da figura 6.

P I M A M P I P M P A

Figura 8: Padrão rítmico do dedilhado de Chuva Prateada.

Na figura 9 abaixo, transcrevemos na íntegra o encadeamento harmônico e os dedilhados empregado pelo performer em Chuva Prateada, nesses 24 compassos podemos perceber que na construção harmônica, Toninho Horta utiliza intervalos de segunda maior (2M) e menor (2m). Esses intervalos pouco habituais na guitarra e no violão remetem à sonoridade das estruturas harmônicas utilizadas pela harpa, piano ou uma orquestra, expandindo as possibilidades técnicas no instrumento.

P P I M A M P I P M P A

The musical score consists of six staves of music in treble clef, 3/4 time signature. The first staff begins with a 4/4 time signature change. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and dynamics (p, pp, p̄). The sequence of chords is indicated by the letters P, P, I, M, A, M, P, I, P, M, P, A above the first staff.

Figura 9: Chuva Prateada dedilhado transcrição.



### **3.3 A técnica da mão esquerda**

Toninho Horta desenvolveu uma técnica de mão esquerda bastante característica, a maneira peculiar com que o performer a utiliza na concepção de suas estruturas acordais são essenciais para entendermos o idiomatismo em sua obra musical. No que tange a mecânica específica da mão esquerda, percebemos o emprego constante de múltiplas pestanas e aberturas específicas. Essas técnicas são utilizadas pelo performer como recurso para ampliar o uso de toda extensão sonora do instrumento.

As pestanas são ferramentas técnicas essenciais na execução da guitarra e do violão, determinados acordes e arpejos, em especial aqueles construídos sobre as tonalidades enarmônicas, só podem ser executados com o emprego dessa técnica. A versatilidade de emprego das pestanas é devido à predominância de intervalos de quartas na afinação da guitarra e do violão, utilizando somente um dedo em sua construção, o performer pode com facilidade empregar a mesma em toda a extensão do braço desses instrumentos.

#### **3.3.1 As múltiplas pestanas de Toninho Horta**

As técnicas de pestana empregadas pelo artista apresentam certas peculiaridades e demonstram de forma sintética sua intensa originalidade musical. Antes de adentrarmos nos procedimentos utilizados pelo performer, iremos conceituar essa técnica, segundo Sadie (1994) podemos considera a pestana como:

Técnica empregada em instrumentos de cordas trasteados, na qual geralmente usa-se o dedo indicador para prender todas ou várias cordas simultaneamente<sup>31</sup>.

Toninho Horta expandiu a utilização dessa técnica, empregando esse procedimento aos demais dedos da mão esquerda: médio, anelar e mínimo. O desenvolvimento dessa parte técnica foi instigado ao observar o guitarrista Chiquito Braga, como descrito pelo performer:

---

<sup>31</sup> Pestana definição (SADIE, 1994, p. 715).

Eu lembro que nas primeiras vezes eu vi o Chiquito Braga [...]. Ele já tinha essa técnica própria de utilizar pestanas com vários dedos, com o médio, com o anular, e até usando às vezes o polegar em algumas situações. Então isso ali me fascinou [...], quer dizer, não só a sonoridade, o lado musical, mas o lado técnico dele foi uma referência de abertura de acorde, vamos dizer assim<sup>32</sup>.

O uso desses artifícios faz parte do idiomatismo da guitarra de Toninho Horta, que, buscando uma sonoridade orquestral ou de um piano, utiliza essas múltiplas pestanas juntamente com cordas soltas do instrumento e determinadas aberturas específicas, expandindo as possibilidades de emprego dessa técnica. Toninho Horta descreve:

Porque, como eu ouvia muita música, eu sempre pensava em orquestras, sempre adorei o piano, adoraria ser um pianista, um “superpianista” e tal, e mais por conta da abertura que você tem, porque o violão tem as suas limitações, então até essa coisa de abrir os dedos para pestanas, e começando a utilizar cordas soltas e tudo, é mais para ampliar o som do instrumento, então eu uso cordas soltas e eu faço acordes alongados, e ao mesmo tempo consigo fazer certas músicas com afinações diferentes também, para ampliar o som<sup>33</sup>.

Estes procedimentos menos habituais exigiram do performer um preparo específico. Como recurso para expandir a sonoridade do instrumento, Toninho Horta desenvolveu uma técnica que permite a utilização simultânea de pestanas juntamente com cordas soltas. Essa técnica consiste na utilização de pestanas com a falange distal dos dedos 1 (indicador), 2 (médio), 3 (anelar) ou 4 (mínimo), empregando somente a parte superior dos dedos, pressionando duas ou mais cordas no instrumento, liberando as demais cordas e dedos para utilizar diferentes notas, possibilitando a formação e construção de acordes específicos. Na literatura do violão, essas pestanas com vários dedos são denominadas por determinados autores como: pestana de falange MADEIRA; SCARDUELLI, 2013 e POLO; THOMAZ, 2015 ou meia pestana NICODEMO, 2009.

Toninho Horta emprega determinados casos duas pestanas ao mesmo tempo, essa técnica denominaremos de dupla pestana. Consiste na utilização de duas

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

<sup>33</sup> Idem.

pestanas simultaneamente, onde o performer executa uma pestana com o dedo 1 (indicador) mais o acréscimo de uma meia pestana com o dedo 2 (médio), 3 (anelar) ou 4 (mínimo) pressionando várias cordas da guitarra.

Em alguns casos, o artista utiliza uma mesma pestana entre duas casas do instrumento, esse artifício segundo os autores MADEIRA; SCARDUELLI, 2013 é denominado de pestana cruzada, consiste em inclinar o dedo 1 (indicador) de maneira que possa pressionar duas casas simultaneamente.

Os guitarristas Celso Moreira e Juarez Moreira relataram utilizar essa técnica de pestanas com vários dedos, segundo os mesmos, a utilização dessa técnica fora instigada ao observar primeiramente os guitarristas americanos em filmes e musicais com grandes orquestras. Posteriormente, quando mudaram para Belo Horizonte, ao observarem as performances de Toninho Horta, perceberam que o artista possuía uma técnica própria de múltiplas pestanas, que se tornou uma forte referência técnica e musical para os mesmos.

### **3.3.2 Os arquétipos acordais de Toninho Horta**

Analisando determinados fragmentos da discografia de Toninho Horta, extraímos alguns arquétipos acordais, que demonstram de forma sintética a constituição, estrutura e o emprego dessas múltiplas pestanas e suas aberturas específicas. Para viabilizar a disposição das vozes e das pestanas no braço do instrumento, utilizamos de transcrições em partitura com seus respectivos diagramas.

Na figura 10 abaixo, transcrevemos determinados exemplos de pestanas com o dedo 1 (indicador), arquétipos extraídos de Beijo Partido (Broken Kiss), Francisca, Serenade, Voo dos Urubus e Stella By Starlight:

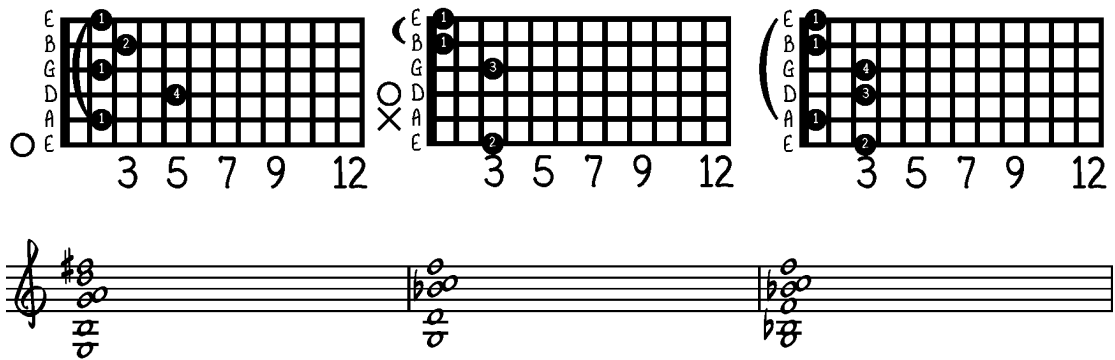


Figura 10: Pestanas executadas com o dedo 1.

Na figura 11 abaixo, continuamos com os exemplos de pestanas com o dedo 1, arquétipos extraídos de Manuel O Audaz (Eternal Youth), Pilar e Minas Train:

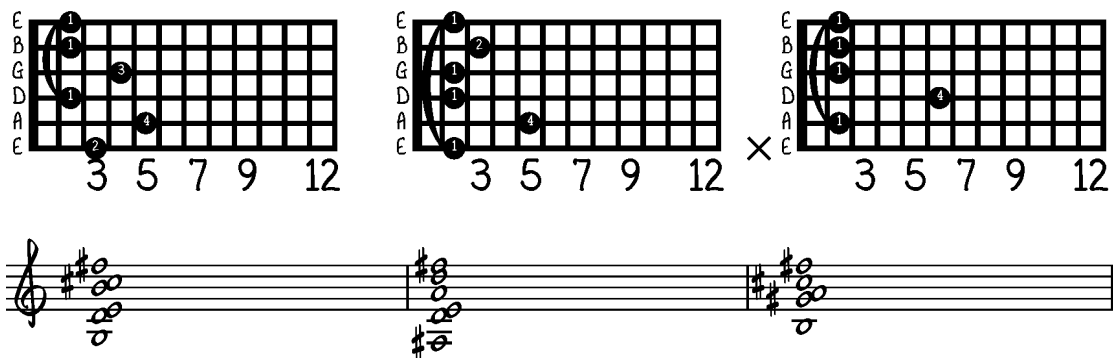


Figura 11: Pestanas executadas com o dedo 1 (continuação).

Na figura 12 abaixo, transcrevemos determinados exemplos de pestanas com o dedo 2 (médio), arquétipos extraídos de Beijo Partido, Aqui, Oh, Vento (Wind), Mountain Flight e Voo dos Urubus:

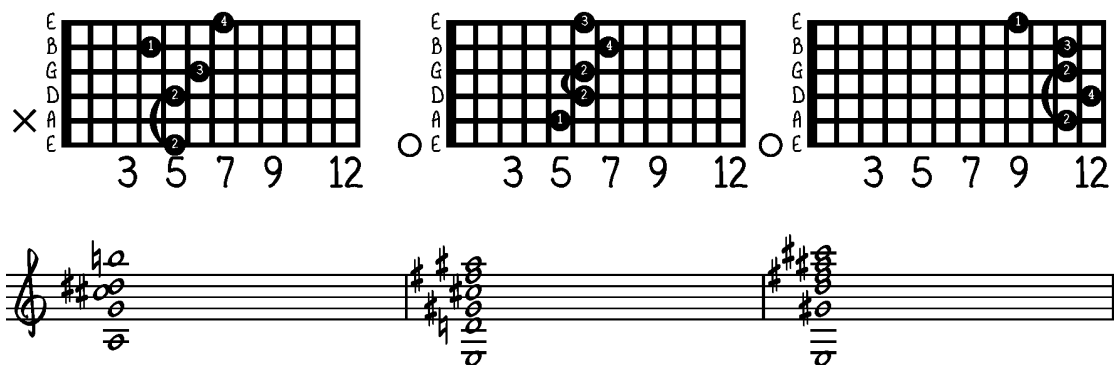


Figura 12: Pestanas executadas com o dedo 2.

Na figura 13 abaixo, continuamos com os exemplos de pestanas com o dedo 2, arquétipos extraídos de Francisca, Dreaming About My First Love (Sonhando Com Meu Primeiro Amor) e I'll Never Forget (Nunca Vou Te Esquecer):

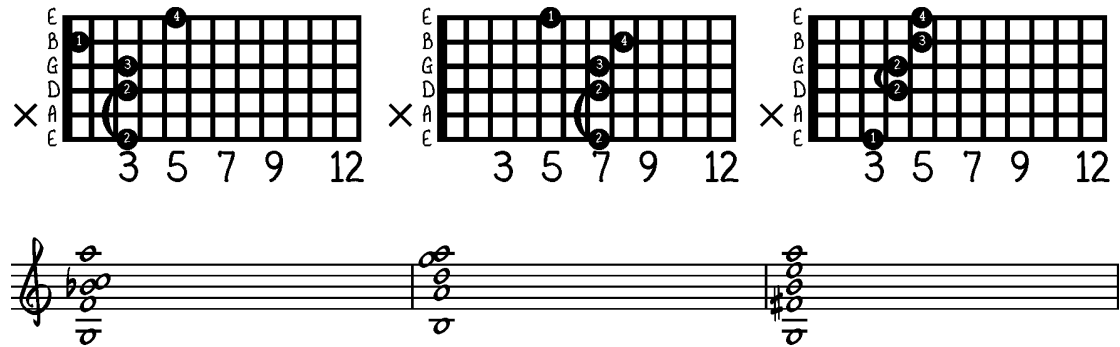


Figura 13: Pestanas executadas com o dedo 2 (continuação).

Na figura 14 abaixo, transcrevemos determinados exemplos de pestanas com o dedo 3 (anelar), arquétipos extraídos de Luisa (Todo Azul de Luisa / Canto de Fada) e From Ton To Tom (De Ton Pra Tom):

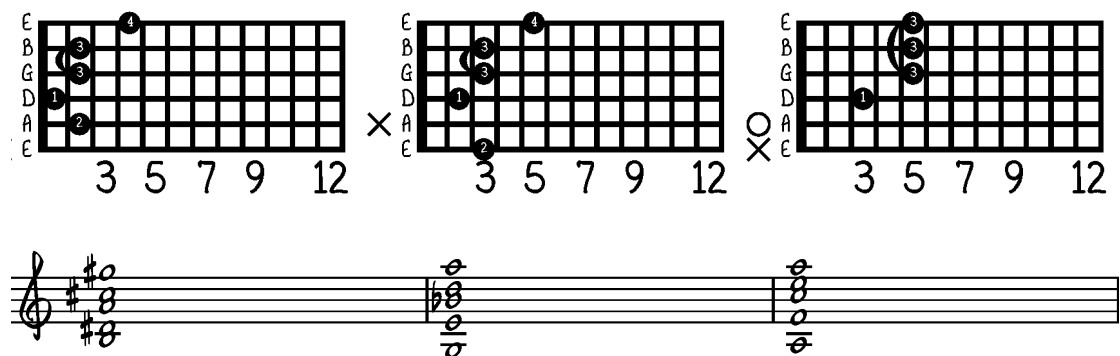


Figura 14: Pestanas executadas com o dedo 3.

Na figura 15 abaixo, transcrevemos determinados exemplos de pestanas com o dedo 4 (mínimo), arquétipos extraídos de Saguim, I'll Never Forget e Playtime:

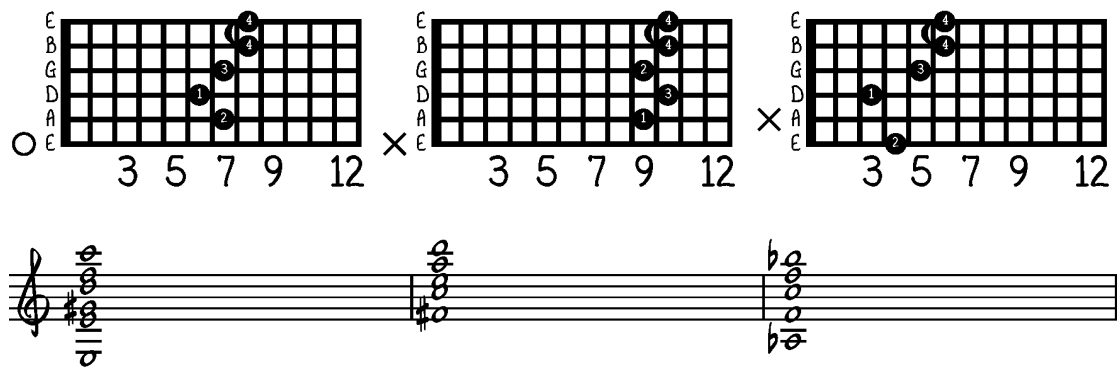


Figura 15: Pestanas executadas com o dedo 4.

Na figura 16 abaixo, transcrevemos determinados exemplos de dupla pestana, com os dedos 1 (indicador), 3 (anelar) e 4 (mínimo), arquétipos extraídos de Vento, Beijo Partido e Waiting For Angela (Esperando Anginha):

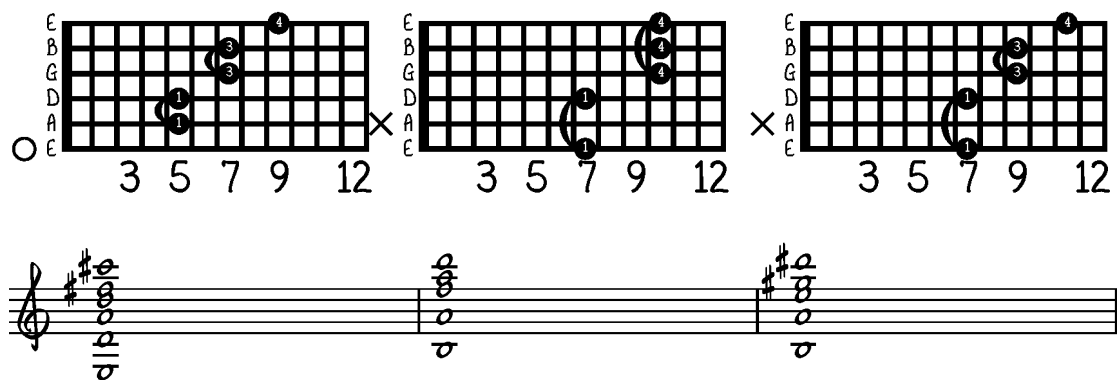


Figura 16: Exemplos com dupla pestana.

Na figura 17 abaixo, transcrevemos determinados exemplos de pestana cruzada, com o dedo 1 (indicador), arquétipos extraídos de Soccer Ball (Bola de Futebol), Beijo Partido, l'Il Never Forget:

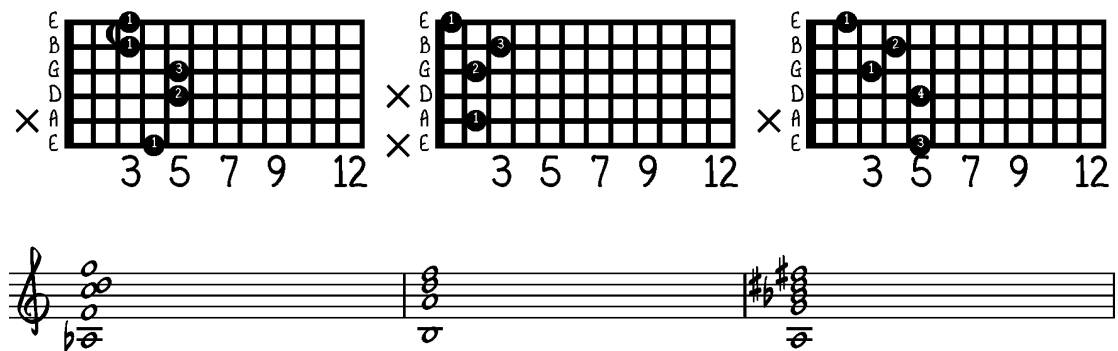


Figura 17: Exemplos com pestana cruzada.

### 3.4 Nota de orquestração

Toninho Horta denomina de nota de orquestração a técnica utilizada para harmonizar uma nota de diversas maneiras. Essa técnica de harmonização consiste em selecionar uma determinada nota de uma tonalidade, utilizando-a como nota de ponta<sup>34</sup>, essa nota será a mais aguda do encadeamento e estará presente na construção de todos os acordes da sequência. De acordo com a variação dos baixos dos acordes, a nota de orquestração pode incidir em qualquer intervalo, de qualquer gênero acordal<sup>35</sup>.

Segundo o maestro Néstor Lombida, esse tipo de harmonização não é novidade no universo da música popular, ressaltando que Tom Jobim já havia utilizado esse recurso em Samba de Uma Nota Só<sup>36</sup>, ao harmonizar uma mesma nota melódica com diferentes encadeamentos harmônicos. A novidade consiste na maneira idiomática de Toninho Horta pensar e empregar esse recurso em sua performance.

No vídeo publicado em 21/01/2010 no YouTube, no link disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=uC\\_6Oc116tc](https://www.youtube.com/watch?v=uC_6Oc116tc)>, Toninho aborda a utilização dessa ferramenta, exemplificando na sua performance na guitarra, utilizando diversos encadeamentos harmônicos sobre uma mesma nota melódica:

Eu tento fazer um exercício..., eu costumo fazer toda uma sequência, pegando uma nota da tonalidade de Ré maior, como tônica, nota leader (líder), nota de cima, nota de orquestração[...]. Eu posso fazer várias sequências deixando essa nota.

Na figura 18 abaixo, está a transcrição<sup>37</sup> da primeira sequência de acordes proposta por Toninho Horta. As linhas vermelhas indicam a nota de orquestração e quadrados azuis indicam os baixos.

---

<sup>34</sup> Nota da região mais aguda do acorde.

<sup>35</sup> Acorde maior, menor, maior 7M, maior 7, menor 7, diminuto, alterado e etc.

<sup>36</sup> Compositores Tom Jobim e Newton Mendonça.

<sup>37</sup> Para viabilizar as análises, não transcrevemos a rítmica usada por Toninho Horta, essa diretriz também estará presente na figura 19.

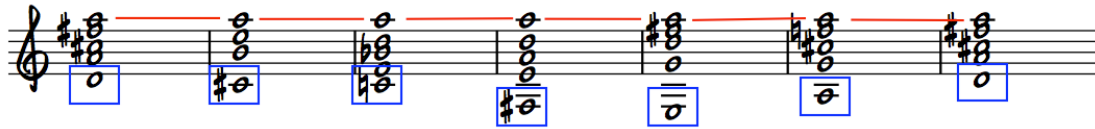


Figura 18: Nota de orquestração na primeira sequência.

Nessa primeira sequência, Toninho utiliza a nota Lá como nota de orquestração, observamos pelas linhas vermelhas, que a mesma está na região mais aguda e presente em todos os acordes. Observe nos quadrados azuis a alternância dos acordes e seus respectivos baixos, alterando a função intervalar da nota de orquestração. Horta utiliza nessa harmonização, somente notas de tensão<sup>38</sup> natural (WILLMONTT, 1994), em sua maioria, tensões presentes na escala de Ré maior, com exceção do Dó bequadro, Si bemol e do Fá bequadro.

- No compasso 1 temos o acorde de D7M de função tônica, a nota Lá é a quinta justa (5J).
- No compasso 2 temos o acorde de A9/C# de função dominante, a nota Lá é a fundamental (F).
- No compasso 3 temos o acorde de C4(7/9/13) de função dominante, a nota Lá é a sexta maior/décima terceira (6M/13). Apresenta as notas Dó bequadro e Si bemol não pertencentes à tonalidade de Ré maior.
- No compasso 4 temos o acorde de D9/F# de função tônica, a nota Lá é a quinta justa (5J).
- No compasso 5 temos o acorde de Em7(9/11) de função subdominante, a nota Lá é a quarta justa/décima primeira (4J/11).
- No compasso 6 temos o acorde de A7(b13) de função dominante preparando o acorde subsequente, a nota Lá é a fundamental (F). Apresenta a nota Fá bequadro não pertencente à tonalidade de Ré maior.

<sup>38</sup> Termo empregado por WILLMOTT (1994) para denominar as notas de extensão dos acordes. O autor utiliza a terminologia notas de tensão natural para as extensões (2M/9, 4J/11, #4/#11 e 6M/13), e notas de tensão alterada para as extensões (2m/b9, #2/#9, b5, #5 e 6m/b13).



- No compasso 7 temos o acorde de D7M de função tônica finalizando a sequência acordal, a nota Lá é a quinta justa (5J).

Na figura 19 abaixo, está a transcrição de uma parte da segunda sequência proposta por Toninho Horta no vídeo. As linhas vermelhas e os quadrados azuis seguem o mesmo parâmetro do exemplo anterior.

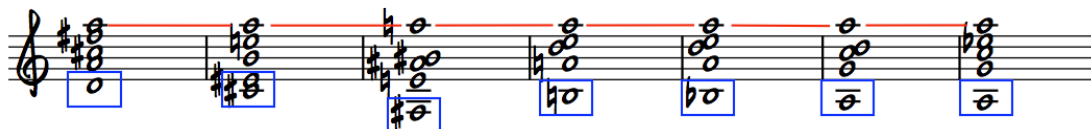


Figura 19: Nota de orquestração na segunda sequência.

Nessa segunda sequência, Horta utiliza uma harmonização mais complexa, empregando diversas notas de tensão alterada (WILLMONTT, 1994) e o uso constante de cinco vozes na condução harmônica.

- No compasso 1, temos o acorde de D7M de função tônica, a nota Lá é a quinta justa (5J).
- No compasso 2, temos o acorde de C#7(#9/b13) de função dominante, a nota Lá é a décima terceira menor (b13).
- No compasso 3, temos o acorde de F#7(#9/#11) de função dominante, a nota Lá é a nona aumentada/terceira menor (#9/3m).
- No compasso 4, temos o acorde de Bm7(11) de função subdominante, a nota Lá é a sétima menor (7m).
- No compasso 5, temos o acorde de Bb7M(#11) de função tônica, a nota Lá é a sétima maior (7M).
- No compasso 6, temos o acorde de Am7(11) de função subdominante, a nota Lá é a fundamental (F).
- No compasso 7, temos o acorde de Am7(b5) de função subdominante, a nota Lá é a fundamental (F).

### 3.5 Contraponto

A segunda maneira de se pensar em nota de orquestração abordada por Toninho Horta possui as mesmas características do contraponto, é mais utilizada quando a melodia está sendo produzida por outro instrumento (ou voz), consiste na criação de linhas melódicas dentro dos acordes, produzindo uma melodia secundária com o intuito de apoiar a melodia principal. Toninho Horta expõe sua segunda linha de pensamento:

A gente pensa em linhas, você tem a linha melódica, aí você tem que fazer um contraponto ou contracanto[...], enfim você vai orquestrando melodicamente, behind (atrás), atrás da melodia principal, e geralmente, de preferência, sem cair na nota da melodia, mas, se eventualmente você cair também, não é erro nem nada<sup>39</sup>.

Na figura 20 abaixo, está a transcrição da música Se Todos Fossem Iguais a Você<sup>40</sup>, utilizada por Toninho Horta para exemplificar a emprego dessa técnica durante a entrevista. Os quadrados indicam os motivos rítmicos e melódicos, os azuis da melodia principal e vermelhos da melodia secundária.

The image displays a musical score for the song 'Se Todos Fossem Iguais a Você' in 4/4 time, featuring a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line (labeled 'Voz') and the guitar line (labeled 'Violão'). The vocal line consists of four measures, with blue boxes highlighting the primary melodic motifs. The guitar line consists of four measures, with red boxes highlighting the secondary melodic motifs. The second system continues the vocal line with five measures, also featuring blue boxes for the primary melody, and the guitar line with four measures, featuring red boxes for the secondary melody. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and chords, with some notes beamed together.

Figura 20: Contraponto.

<sup>39</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

<sup>40</sup> Compositores Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Nesse exemplo, a melodia principal está na voz e a secundária no violão, Toninho estabelece um “diálogo” rítmico e melódico entre elas. Observa-se pelos quadrados azuis e vermelhos que ocorre um sistema de pergunta e resposta. A melodia principal segue uma linha fixa, restrita a execução do tema. A melodia secundária segue com mais liberdade, criando motivos melódicos que seguem em segundo plano atrás da melodia principal. Toninho ressalta:

[...] sempre que acho um espaço dentro da harmonia que eu possa mexer..., a pessoa esta cantando, por exemplo, eu faço [executa a harmonia e solfeja a melodia de Se Todos Fossem Iguais a Você], então onde tem espaço para eu mudar pra cima ou para baixo, porque isso não é uma coisa técnica, coisa, de gosto, sentimento de cada um [...]<sup>41</sup>

Toninho possui um pensamento orquestral na condução das vozes, que trabalham como se fossem os naipes de uma orquestra, que mesmo seguindo de certa forma autônoma, não perdem o sentido de pertencer a algo maior.

### **3.6 Continuidade harmônica**

Em nossa entrevista Toninho Horta revela outra ferramenta quando questionado sobre a maneira de conduzir os voicings (vozes):

Eu tento talvez, fazer menos saltos bruscos, então seria a coisa mais harmônica [...], procuro sempre encadear os acordes de uma forma assim, pra chocar o menos possível, em vez de dar um acorde aqui e outro aqui.<sup>42</sup>

A continuidade harmônica consiste na condução de vozes pelo menor caminho (CARMO, Leandro; RODRIGUES, Mauro. 2016, p. 71). Essa técnica é frequentemente utilizada na harmonização e na condução dos voicings, pois permite uma mudança suave entre as vozes internas dos acordes.

Segundo o maestro Néstor Lombida, a continuidade harmônica pode ser considerada o resultado da condução das vozes em um encadeamento harmônico:

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

<sup>42</sup> Idem.

Continuidade harmônica é também resultado da condução das vozes non (?!), a continuidade harmônica é como eu vou criando tanto as tensões que me permitem ir para outro acorde e ao mesmo tempo sentir a presença desse acorde non [...].<sup>43</sup>

O emprego dessa técnica é rotineiro em orquestrações, pois a condução das vozes pelo menor movimento pode proporcionar, além da fluência nos encadeamentos harmônicos, auxílio na afinação da orquestra, evitando os saltos bruscos.

A figura 21 apresenta a transcrição e análise dos voicings utilizados no violão pelo artista. As cores evidenciam a continuidade harmônica empregada por Toninho: as linhas coloridas representam o movimento das vozes dos acordes; vermelho para a primeira voz, verde para a segunda voz, azul para a terceira voz, rosa para quarta voz.

The image displays a musical score for voice and guitar. The top staff is labeled 'Voz' and the bottom staff is labeled 'Violão'. Both are in 4/4 time and G major. The voice part consists of a melodic line with a few notes. The guitar part shows four voices (first, second, third, and fourth) with colored lines (red, green, blue, pink) connecting notes between chords to illustrate harmonic continuity. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Figura 21: Continuidade harmônica.

Analisando os voicings, podemos perceber que as vozes se movimentam em intervalos de tom e semitom ascendentes ou descendentes. A condução dos voicings seguem de maneira suave, aqui as vozes são preparadas e conduzidas, mas não são independentes, na maior parte das vezes os "corais" que resultam dessa prática tendem a ser homofonias. Isso demonstra o pensamento orquestral de Toninho Horta na condução dos voicings, as vozes trabalham como se fossem os naipes de uma

<sup>43</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

orquestra, que mesmo seguindo de certa lógica de condução, não perdem o sentido de pertencer a algo maior.

### 3.7 A complexidade harmônica de Toninho Horta

Toninho Horta tem um cuidado todo especial com a harmonia em suas composições e arranjos, o artista a descreve como uma vestimenta para a melodia, que pode abrir um universo de possibilidades:

Harmonia é um cuidado, um carinho que a gente tem de ter. É uma forma de vestir a melodia. E deve fazer isso de uma forma carinhosa. Dependendo de como constrói essa harmonia, você pode abrir uma música pra diversas paisagens<sup>44</sup>.

O artista expõe que a construção da harmonia é fruto de um trabalho intenso e minucioso:

[...] a harmonia é uma coisa cuidadosa, uma costura, uma arquitetura, um desenho, uma pintura... não dá pra fazer rápido. Esse cuidado, essa elaboração, esse carinho é uma coisa de maestria, sabedoria, custa tempo, é gostosa de fazer; é uma coisa humana, que tem de suar a camisa pra fazer direito<sup>45</sup>.

Toninho Horta utiliza de vários recursos harmônicos contemporâneos relacionados ao universo da música popular, em suas composições e arranjos encontramos o emprego de diversos recursos<sup>46</sup>: acordes de décima primeira, décima terceira, híbridos, atonais, politonais, estruturas constantes, paralelismo, clusters, harmonia com sobreposição de quartas e quintas entre outras estruturas harmônicas.

Essas estruturas são comuns em orquestrações modernas que utilizam desde sobreposição de acordes até a sobreposição de tonalidades. Na música popular

---

<sup>44</sup> Depoimento de Toninho Horta (CAMPOS, 2010, p. 190).

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Estes acordes começaram a ser mais frequentes nas orquestrações impressionistas, início do século XX a quase 100 anos atrás, entraram na música popular pela via do jazz e da bossa nova. Entre nós alguns maestros transitaram entre estes mundos e foram sincretizando aplicações para os mesmos na música popular, por exemplo: Radamés e Tom Jobim.

contemporânea, tais estruturas têm sido amplamente utilizadas, especialmente por pianistas e arranjadores.

Segundo o maestro Néstor Lombida uma forte característica do violão, é sua afinação predominante em intervalos de quartas, permite a construção de algumas estruturas acordais próximas às utilizadas nas orquestras, ressaltando que muitas dessas são impraticáveis de serem executadas no piano:

[...] a afinação mesmo do violão, permite coisas que são muito difíceis no piano, porque ele é afinado por quartas [...], mas, a orquestra permite isso, dependendo da condução das vozes [...]<sup>47</sup>.

A primeira forma estrutural a ser abordada, é conhecida por alguns teóricos da área como slash chords (acordes partidos), tríades com o baixo alternativo, estruturas superiores, poliacordes, policordes dentre outros. Para esta pesquisa será utilizada a terminologia policordes.

### **3.7.1 Policordes**

Embora os policordes sejam amplamente empregados na música popular, ainda não existe um consenso sobre o conceito e a maneira de os representar. Construiremos a nossa linha de raciocínio fundamentada em uma síntese das ideias apresentadas por PERSICHETTI (1961), LEVINE (1989), LEVINE (1995) e LIMA (2006). De acordo com os autores poderíamos considerar que os policordes são estruturas de sobreposição de acordes. Sua estrutura pode ser simples, quando tem apenas uma nota na região grave do acorde, ou composta, quando tem duas ou mais notas nessa região, também denominada estrutura inferior<sup>48</sup>.

Pensando em policordes, estão em jogo estruturas que se sobrepõem, em uma espécie de polifonia de acordes. Esta parece ser uma singularidade na maneira de harmonizar do Toninho Horta, que aproxima sua visão do braço do instrumento à dos

---

<sup>47</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

<sup>48</sup> Termo utilizado para representar a região grave dos acordes.

naipes de uma orquestra. Dessa maneira a parte grave e a parte aguda das estruturas são tratadas como coisas distintas, relativamente independentes, onde geralmente a parte grave define a função do acorde e a parte aguda é usada como uma paleta de cores.

O teclado tocado por duas mãos oferece possibilidades de abertura e sobreposição de estruturas acordais só comparáveis às de uma orquestra, contudo, o braço de uma guitarra ou violão traz limitações para essas sobreposições. Na guitarra e no violão, quando não for possível tocar todas as notas que formam a estrutura do acorde, é praxe o instrumentista ocultar ou omitir a quinta e/ou a fundamental, mantendo a terceira e a sétima no acorde-base inferior. Estas notas são também conhecidas como notas características (ou notas guias), e são responsáveis pela transmissão da intenção harmônica básica dos acordes (MONGIOVI, 2013). A terça determina se o acorde é maior ou menor e a sétima a função (tônica, dominante, subdominante) do acorde.

Os policordes possuem diferentes maneiras de serem cifrados, em nossos exemplos adotaremos uma síntese dos sistemas de cifragem propostos por LEVINE (1989), LEVINE (1995) e LIMA (2006), embasados em seus métodos de estudo da música popular. Nos policordes simples, utilizaremos uma barra transversal entre a estrutura superior e a inferior e para os policordes compostos utilizaremos uma barra horizontal.



Figura 22: Policorde simples com tríade de Ré Maior sobre a nota Sol e policorde composto utilizando a tríade de Ré Maior sobre a tríade de Sol Maior.

Nas figuras abaixo, transcrevemos determinados exemplos de policordes utilizados por Toninho Horta em sua composição Francisca. Na figura 23, no compasso

2 temos a superposição de uma tríade de Fá Maior na região aguda (quadrado marrom) a um acorde de Sol Menor na região grave (círculo azul). Resulta uma estrutura onde o acorde de Sol Menor tem suas notas de extensão, a sétima, a nona e a décima primeira, organizadas em uma tríade maior  $\frac{7m-9-11}{F-3m}$  (7m – 9 – 11 sobre F – 3m). No compasso 3 temos, na região da dominante, o acorde de Si Maior sem a terça na região grave (quadrado marrom) colorido pela tríade de Mi Maior na região aguda (círculo azul), resultando um acorde de dominante sem a terça e com a quarta  $\frac{4J-13-8J}{F-7m}$  (4J – 13 – 8J sobre F – 7m). No compasso 4 temos uma tríade aumentada de Ré# na região aguda (quadrado marrom) sobrepondo a téttrade de Si Maior com 7, onde aparecem apenas a fundamental e a sétima na região grave (círculo azul)  $\frac{F-3M-5aum}{F-7m}$  (F – 3M – 5aum sobre F – 7m), gerando  $\frac{3M-5aum-8J}{F-7m}$  (3M – 5aum – 8J sobre F – 7m).

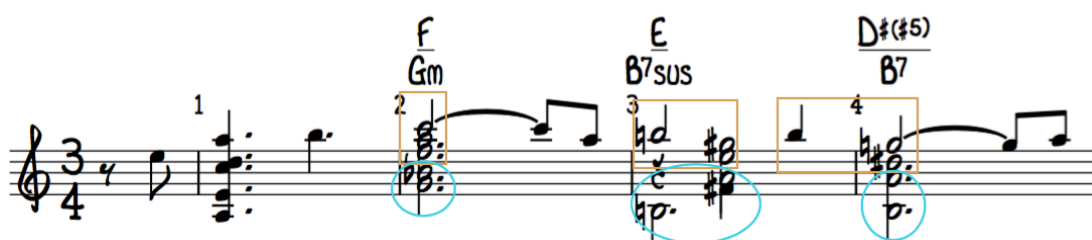


Figura 23: Transcrição dos quatro primeiros compassos mostrando estrutura dos policordes.

Na figura 24, encontramos do compasso 8 ao compasso 10, quatro policordes. Nos compassos 8 e 9 são encontrados três modelos de policordes simples. O primeiro é Lá Maior sobre a nota Si, o segundo é Lá Menor com 5dim sobre a nota Si, e o terceiro é a téttrade de Dó Maior com 7M sobre a nota Lá. Toninho os construiu sobrepondo as tríades maior e diminuta de Lá (quadrados marrons) a nota Si na parte inferior (círculos azuis) e a téttrade de Dó Maior com 7M sobre a nota Lá, gerando as seguintes notas de extensão: 7m – 9 – 11 sobre a nota Si no primeiro  $\frac{7m-9-11}{F}$ ; 7m – 9m – 3M sobre a nota Si no segundo  $\frac{7m-9m-3M}{F}$ ; e no terceiro, 7m – 3m – 5J – 9 sobre a nota Lá  $\frac{7m-3m-5J-9}{F}$ . No compasso 10 aparece um policorde composto, sobrepondo a tríade de Mi Maior às notas guias de Ré Maior com 7m. Na performance são ocultadas a fundamental e a quinta, mantendo-se as notas guias (terça e sétima) de Ré Maior com 7m. Toninho



sobrepõem uma tríade maior às notas guias  $\frac{F-3M-5J}{3M-7m}$ , gerando 9 – #11 – 13 como notas de extensão  $\frac{9-\#11-13}{3M-7m}$ .

Handwritten musical notation for measures 7 to 10. Measure 7 shows a triad of F, A, C. Measure 8 shows two polychords: A/B and Am(b5)/B. Measure 9 shows C7m/A. Measure 10 shows E and D7. Notes are circled in blue and boxed in orange.

Figura 24: Policordes dos compassos 7 ao 10.

### 3.7.2 Estruturas acordais

As estruturas acordais podem ser consideradas como disposições pelas quais os intervalos são ordenados em um determinado acorde às mesmas, estão presentes em todos os acordes e podem ser organizadas de diversas maneiras.

Na figura 25 abaixo, está disposto a téttrade de C7M, sua estrutura acordal formada pelos intervalos de F – 3M – 5J – 7M, equivalente as notas Dó – Mi – Sol – Si, fora organizada de diversas maneiras.

Handwritten musical notation showing 16 different chord structures for C7M, each with its interval sequence labeled above:

- F - 3M - 5J - 7M
- 3M - 5J - 7M - F
- 5J - 7M - F - 3M
- 7M - F - 3M - 5J
- 5J - F - 3M - 7M
- 7M - 3M - 5J - F
- F - 5J - 7M - 3M
- 3M - 7M - F - 5J
- 3M - F - 5J - 7M
- 5J - 3M - 7M - F
- 7M - 5J - F - 3M
- F - 7M - 3M - 5J
- F - 5J - 3M - 7M
- 3M - 7M - 5J - F
- 5J - F - 7M - 3M
- 7M - 3M - F - 5J

Figura 25: Estruturas acordais de C7M.

Nesse exemplo, estão representadas determinadas configurações mais convencionais com que o acorde de C7M pode ser estruturado harmonicamente. No primeiro sistema, os intervalos foram dispostos em close voicings (vozes fechadas), empregando estruturas intervalares mais próximas. Nos demais sistemas utilizamos a ferramenta Drop voicings (queda ou deslocamento de vozes), técnica utilizada para abertura das vozes internas dos acordes, consiste no deslocamento das vozes uma oitava abaixo, gerando intervalos mais distantes, no segundo sistema utilizamos o Drop 2 (queda da segunda voz), no terceiro o Drop 3 (queda da terceira voz) e no quarto sistema em Drop 2 e 4 (queda da segunda e quarta voz).

### 3.7.2.1 Transposição das estruturas acordais

Essa ferramenta amplamente empregada por Toninho Horta consiste na utilização de uma estrutura acordal transposta em movimentos paralelos horizontais para diversos lugares no braço do instrumento, mantendo a mesma sequência intervalar, que pode ser fixa<sup>49</sup> ou diatônica<sup>50</sup>.

Na figura 26 abaixo, exemplificamos a transposição de estruturas acordais fixas.

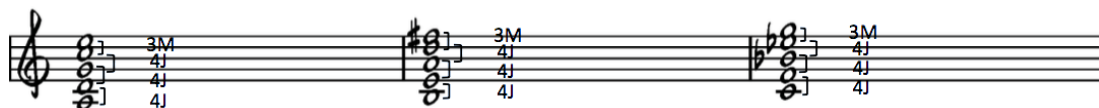


Figura 26: Transposição de estruturas acordais fixas.

Neste exemplo, a primeira estrutura acordal foi transposta em 1,0 tom no compasso 2 e 1,5 tom no compasso 3, a sequência intervalar 4J – 4J – 4J – 3M permanece a mesma nos três compassos.

Na figura 27 abaixo, exemplificamos a transposição de estruturas acordais diatônicas.

<sup>49</sup> Neste tipo movimento, seguimos os mesmos intervalos transpondo exatamente a mesma estrutura.

<sup>50</sup> Neste tipo movimento, seguimos a sequência diatônica da escala, transpondo somente a estrutura intervalar (2M, 2m, 3M, 3m dentre outras).

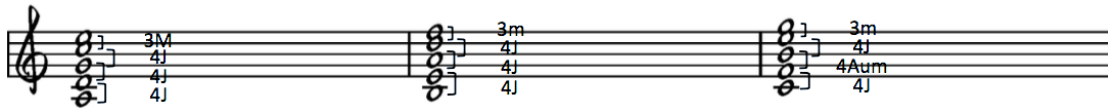


Figura 27: Transposição de estruturas acordais diatônicas.

Neste segundo exemplo, a primeira estrutura acordal é a mesma do exemplo anterior, e segue o mesmo parâmetro de transposição de 1,0 tom no compasso 2, e 1,5 tom no compasso 3, porém, essa estrutura inicial não se manteve nos três compassos, prevalece somente a sequência intervalar 4ª – 4ª – 4ª – 3ª, variando os intervalos de acordo com a escala de Lá menor proposta, originando em cada compasso uma sequência intervalar distinta.

A transposição dessas estruturas acordais não é uma novidade, no âmbito da música popular utilizando constantemente esse recurso, entretanto, a originalidade consiste que junto com transposição intervalar, Toninho Horta modifica muitas vezes a função e o gênero do acorde, gerando um outro significado aquela estrutura acordal.

Segundo os autores CROOK (1995) e PACHECO (2010), esse recurso pode ser definido como constant structure (estruturas constantes) ou acordes de múltiplas funções, que podem ser pensados de maneira dupla, ou seja, é a reutilização de estruturas melódicas e harmônicas em contextos diferentes dos originais.

Na figura 28, transcrevemos<sup>51</sup> o encadeamento harmônico presente nos quatro primeiros compassos do início da parte A da composição Pedra da Lua utilizados por Toninho Horta.



Figura 28: Transcrição Pedra da Lua.

<sup>51</sup> Para viabilizar a análise desse exemplo, não transcrevemos a rítmica usada por Toninho Horta.

Na figura 29 abaixo, os quadrados representam os baixos dos acordes, os retângulos a primeira estrutura acordal e os círculos a segunda estrutura acordal.

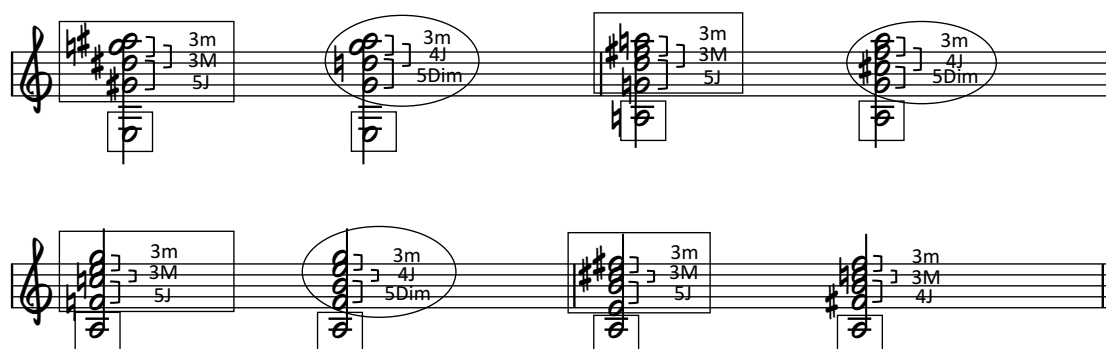


Figura 29: Análise Pedra da Lua.

Nesses 4 compassos podemos notar que Toninho Horta emprega duas estruturas acordais, a primeira formada pela sobreposição de 5J – 3M – 3m, e a segunda formada pela sobreposição de 5Dim – 4J – 3m. Pode-se observar pelos retângulos que a primeira estrutura acordal está presente no início de cada compasso e foi transposta em intervalos de 0,5 tom, 1,0 tom e 1,0 tom para baixo. Observe pelos círculos que a segunda estrutura acordal se apresenta na metade dos compassos 1, 2 e 3, e foi transposta em intervalos de 0,5 tom e 1,0 tom para abaixo.

- No compasso 1 temos os acordes de E7M(#9/#11) de função tônica e E7(#9/#11) de função dominante.
- No compasso 2 temos os acordes de Em7(9/11)/A de função subdominante e A7(13) de função dominante que foram transpostos abaixo 0,5 tom.
- No compasso 3 temos os acordes de Dm7(9/11)/A de função subdominante e G7(13)/A de função dominante sem resolução que foram transpostos abaixo 1,0 tom.
- No compasso 4, temos os acordes de C#m7(9/11)/A de função subdominante que foi transpostos abaixo 0,5 tom e Bm7/A de função subdominante.

Nas figuras 30, 31, 32 e 33, estão os diagramas dos acordes utilizados por Toninho Horta nos 4 primeiros compassos de Pedra da Lua.

Figura 30: Diagramas e pauta do compasso 1.

Figura 31: Diagramas e pauta do compasso 2.

Figura 32: Diagramas e pauta do compasso 3.

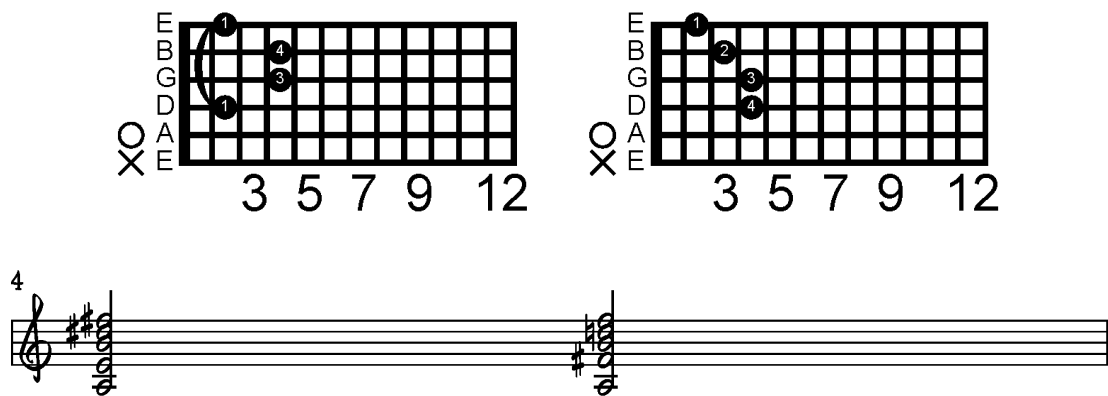


Figura 33: Diagramas e pauta do compasso 4.

### 3.7.2.2 As estruturas acordais de Toninho Horta

Toninho Horta apresenta um pensamento harmônico aguçado sobre as estruturas acordais, a maneira peculiar com que o artista utiliza esta ferramenta nos abre um leque de possibilidades harmônicas, demonstrando o domínio da técnica pelo mesmo.

Analisando determinadas estruturas acordais utilizadas pelo performer, deparamo-nos com algumas possibilidades que demonstram de forma substancial o emprego dessa técnica, exemplificando como uma mesma estrutura acordal pode ser utilizada em diferentes contextos harmônicos.

Na figura 34, transcrevemos 4 arquétipos de estruturas acordais construídos sobre nota Mi. No primeiro diagrama está disposto o modelo padrão da estrutura acordal presente no compasso 1. No segundo diagrama estão os 4 acordes contidos na pauta, os círculos intercalados nas cores preta e branca, representam em cada sequência um acorde distinto.

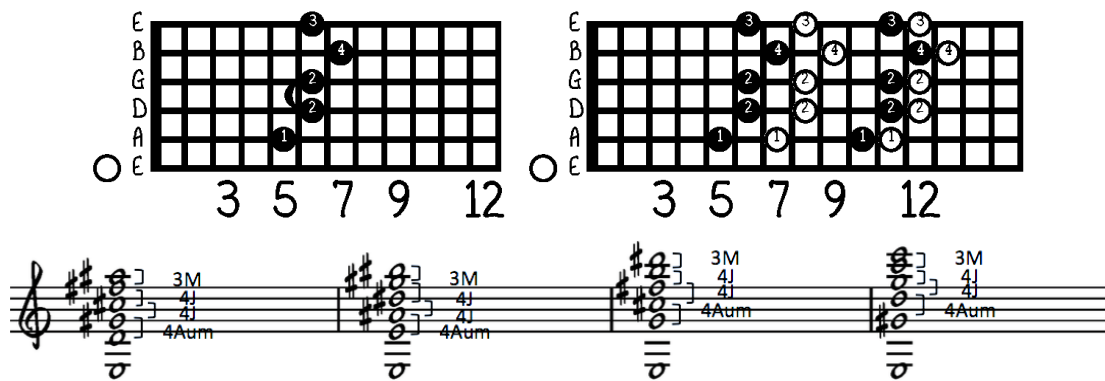


Figura 34: Estruturas acordais construídas sobre a nota Mi (exemplo 01).

Este exemplo, apresenta uma estrutura acordal amplamente utilizada por Toninho Horta, sua sequência intervalar 4Aum – 4J – 4J – 3M sobre a nota Mi, disposta em quatro lugares no braço do instrumento, passando pela 7m, F, 3m e 3M nas casas 5, 7, 10 e 11, cada uma originando uma possibilidade harmônica distinta.

- No compasso 1, temos essa estrutura começando da 7m, gerando o acorde de E7(9/#11/13), empregado pelo performer nas funções tônica (Baião e Blues) e dominante.
- No compasso 2, temos essa estrutura começando da F, gerando o acorde de E7M(#5/#11), empregado por Toninho Horta nas funções tônica e subdominante, utilizando a 5Aum como notas de passagem na tétrede Maior 7M.
- No compasso 3, temos essa estrutura começando da 3m, gerando o acorde de Em7M(6M/9), empregado pelo performer nas funções tônica menor e subdominante menor, utilizando a 7M como nota de passagem na tétrede Menor 7.
- No compasso 4, temos essa estrutura começando da 3M, gerando o acorde de E7(#5/#9), empregado por Toninho Horta na função dominante. Devido à instabilidade desta estrutura e à sua necessidade de resolução, esta disposição intervalar é a que aparece com maior frequência em suas composições e arranjos.

Na figura 35, transcrevemos 3 arquétipos de estruturas acordais construídos sobre nota Mi. No primeiro diagrama está disposto o modelo padrão da estrutura

acordal presente no compasso 1. No segundo diagrama seguimos as mesmas diretrizes do exemplo anterior.

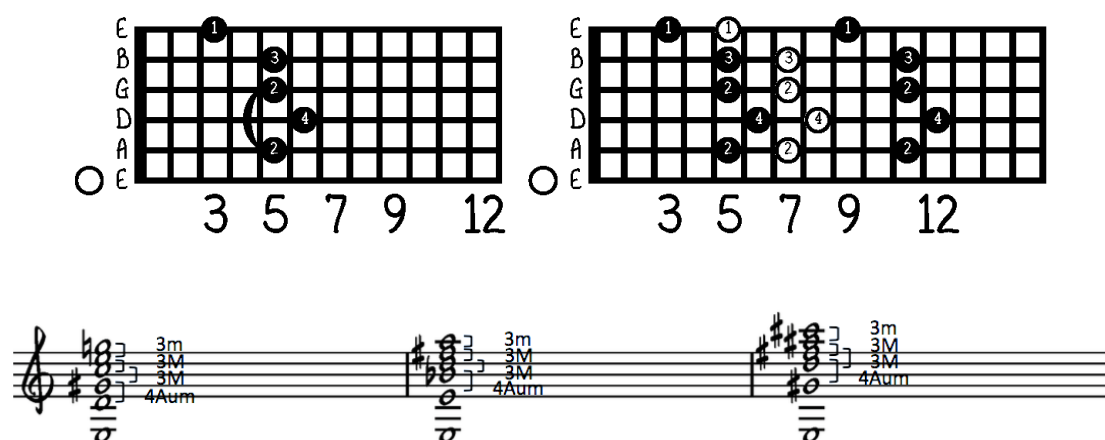


Figura 35: Estruturas acordais construídas sobre a nota Mi (exemplo 02).

Este exemplo apresenta uma estrutura acordal característica de Toninho Horta, sua seqüência intervalar 4Aum – 3M – 3M – 3m sobre a nota Mi, disposta em três lugares no braço do instrumento, passando pela 7m, F e 3M nas casas 5, 7 e 11.

- No compasso 1, temos essa estrutura começando da 7m, gerando o acorde de E7(#5/#9), empregado por Toninho Horta na função dominante, aparece com certa periodicidade na composições e arranjos do artista.
- No compasso 2, temos essa estrutura começando da F, gerando o acorde de Em7(b5/9/11), amplamente empregado pelo performer na função subdominante. Toninho relata que é um dos acordes que ele mais se identifica musicalmente, e o mesmo é empregado no início de algumas de suas composições.
- No compasso 3, temos essa estrutura começando da 3M, gerando o acorde de E7(9/#11/13), empregado por Toninho Horta nas funções tônica (Baião e Blues) e dominante.

Na figura 36, transcrevemos cinco arquétipos de estruturas acordais construídos sobre nota Lá. No primeiro diagrama está disposto o modelo padrão da



estrutura acordal presente no compasso 1. No segundo diagrama seguimos as mesmas diretrizes do exemplo anterior.

Figura 36: Estruturas acordais construídas sobre a nota Lá.

Este exemplo apresenta uma estrutura acordal constantemente empregada pelo performer, sua sequência intervalar 5J – 2m – 5J sobre a nota Lá, disposta em cinco lugares no braço do instrumento, passando pela 5J, 6M, F, 2M e 3M nas casas 2, 4, 7, 9 e 11, cada uma originando uma possibilidade harmônica distinta.

- No compasso 1, temos essa estrutura começando da 5J, gerando o acorde de Am7(9), empregado pelo performer nas funções tônica menor e subdominante menor.
- No compasso 2, temos essa estrutura começando da 6M, gerando o acorde de D7M/A, empregado por Toninho Horta nas funções tônica e subdominante.
- No compasso 3, temos essa estrutura começando da F, gerando o acorde de Am(6m), empregado pelo performer nas funções tônica menor e subdominante menor.
- No compasso 4, temos essa estrutura começando da 2M, gerando o acorde de A4(9/13), empregado por Toninho Horta na função dominante, frequentemente utilizando a 4J como nota de passagem para a téttrade Maior 7.
- No compasso 5, temos essa estrutura começando da 3M, gerando o acorde de A7M, empregado por Toninho Horta na função tônica.

Na figura 37 abaixo, transcrevemos três arquétipos de estruturas acordais utilizados por Toninho Horta e seus respectivos diagramas.

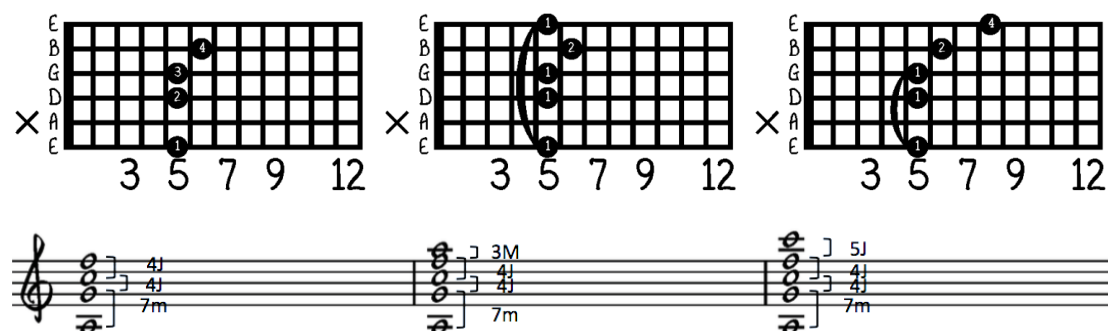


Figura 37: Estruturas acordais de Am7(#5).

Neste exemplo, são utilizadas três estruturas acordais para o acorde característico Menor 7(#5) de Toninho Horta, possuindo as seguintes sequências intervalares: na primeira 7m – 4J – 4J, na segunda 7m – 4J – 4J – 3M e na terceira 7m – 4J – 4J – 5J.

Estas estruturas estão presentes em diversos acordes, e elucidam a maneira particular que o artista às utilizam em seus encadeamentos harmônicos. O acorde Am7(#5)<sup>52</sup> é utilizado pelo mesmo nas funções tônica (maior e menor), subdominante (maior e menor) e dominante.

- O acorde Am7(#5), pensado como Am7(6m), empregado por Toninho Horta nas funções tônica menor e subdominante menor.
- O acorde Am7(#5), pensado como F9/A, empregado pelo performer nas funções tônica, subdominante e dominante.
- O acorde Am7(#5), pensado como Am7(b5/6m) com o intervalo de b5 omitida, empregado pelo artista na função subdominante.
- O acorde Am7(#5), pensado como Dm7(4)/A, empregado por Toninho Horta nas funções tônica menor e subdominante menor.

<sup>52</sup> No braço do violão e da guitarra, a afinação em quartas favorece a construção e aplicação dessa estrutura que nasce da superposição de quartas A – D – G – C – F.

### 3.7.3 Acordes em clusters

Toninho Horta emprega diversas técnicas modernas de harmonização em seus encadeamentos harmônicos, algumas exigem a utilização de vários intervalos de tom e semitom. Um exemplo dessas técnicas, são os acordes em clusters (cachos), que segundo ALMADA (2000) e SADIE (1994), podemos considerar como acordes construídos em intervalos de segundas adjacentes. Esta ferramenta é amplamente utilizada em orquestrações contemporâneas, bastante empregada na harpa e no piano, onde a execução de segundas maiores e menores faz parte das estruturas harmônicas frequentemente utilizada nesses instrumentos.

A construção e execução dos acordes em clusters na guitarra e no violão, apresentam um certo grau de dificuldade para o performer, devido à afinação natural desses instrumentos serem sobreposições de intervalos de  $4J - 4J - 4J - 3M - 4J$ , os intervalos de  $2M$  e  $2m$  exigem aberturas singulares de mão esquerda.

Buscando viabilizar a execução dessas estruturas no braço do instrumento, Toninho Horta emprega uma técnica denominada scordatura, recurso muito utilizado entre os violonistas, consiste na utilização de afinações alternativas, proporcionando aumentar ou diminuir a tessitura ou a relação intervalar entre as cordas no instrumento.

Na composição Céu de Brasília, esses recursos são utilizados pelo performer, afinando a segunda corda Si em Sol#, gerando um cluster de  $2m$ , entre as cordas 2 (Sol#) e 3 (sol), possibilitando a criação de uma concepção harmônica que viabiliza, e enfatiza a utilização dos acordes em clusters.

Na figura 38, transcrevemos três modelos de acordes em clusters extraídos da composição Céu de Brasília, os diagramas apresentam a scordatura utilizada por Toninho Horta, onde a segunda corda Si afinada em Sol#.

Figura 38: Acordes em clusters de Céu de Brasília (exemplo 01).

Neste exemplo, podemos observar no compasso 1, o acorde de E7M(#11), que apresenta em sua estrutura o cluster de 2M entre as notas Sol# – Lá#. No compasso 2, o acorde de E7M(#11), sua estrutura apresenta o cluster de 2M – 2m entre as notas Sol# – Lá# e Ré# – Mi. No compasso 3, o acorde de E7M(#11)/A#, sua estrutura apresenta o cluster de 2M – 2m entre as notas Sol# – Lá# e Ré# – Mi.

Na figura 39 abaixo, transcrevemos três arquétipos de acordes em clusters extraídos da mesma composição, os diagramas seguem os mesmos parâmetros do exemplo anterior.

Figura 39: Acordes em clusters de Céu de Brasília (exemplo 02).

Neste exemplo, podemos observar no compasso 1, o acorde de Bm7(9/11), que apresenta em sua estrutura o cluster de 2m – 2M entre as notas Dó# – Ré – Mi. No compasso 2, o acorde de Bb7(9/#11), sua estrutura apresenta o cluster de 2M – 2M entre as notas Dó – Ré – Mi. No compasso 3, o acorde de A7M(9/#11), sua estrutura apresenta o cluster 2M entre as notas Si – Dó#.

Na figura 40 abaixo, transcrevemos mais três modelos de acordes em clusters extraídos da composição Céu de Brasília, os diagramas seguem os mesmos parâmetros do exemplo anterior.

Figura 40: Acordes em clusters de Céu de Brasília (exemplo 03).

Neste exemplo, podemos observar no compasso 1, o acorde de  $G\#m7(9/b13)$ , que apresenta em sua estrutura o cluster de 2m entre as notas Lá# – Si. No compasso 2, o acorde de  $F\#m7(9)$ , sua estrutura apresenta o cluster de 2m entre as notas Sol# – Lá. No compasso 3, o acorde de  $B7(9/11/13)$ , sua estrutura apresenta o cluster 2M – 2m entre as notas Sol# – Lá# – Si.

Nestes concisos exemplos podemos percebermos que os acordes em clusters construídos e utilizados pelo performer, possuem em sua estrutura harmônica intervalos poucos convencionais na guitarra e no violão, entretanto, a maneira peculiar com que o artista emprega essa técnica de scordatura com a mistura entre cordas presas e soltas juntamente com clusters, viabilizam a construção desses acordes, gerando uma série de possibilidades sonoras expandindo o vocabulário harmônico nesses instrumentos.

## **4. Transcrições**

Este capítulo é referente ao recital que identifica e propõe a utilização das ferramentas pesquisadas, completando este trabalho. Todos os arranjos e transcrições são de nossa autoria e especificamente para performance da guitarra, podendo os mesmos serem executados no violão. Os arranjos elucidam na prática o material teórico que foi apresentado nesta dissertação. Empregamos nestas peças, particularidades mencionadas no corpo desta pesquisa, procurando evidenciar a linguagem idiomática de Toninho Horta. Faremos uma breve análise conceitual destas peças, evidenciando trechos que consideramos importantes na performance musical.

Se confrontarmos as figuras abaixo com o DVD em anexo ou os links dos vídeos do recital solo e banda no apêndice podem ser notadas algumas diferenças nos arranjos. Entendemos que as partituras abaixo funcionam como uma guia geral dos nossos arranjos.

# Francisca

Ad libitum - Arpejado Sempre

Toninho Horta

The musical score for 'Francisca' is written in 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and arpeggiated chords. The second staff starts at measure 7 and includes a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 12 and shows a series of chords. The fourth staff starts at measure 17 and features a triplet of eighth notes. The fifth staff starts at measure 21 and contains multiple triplet markings. The sixth staff starts at measure 26 and continues the melodic and harmonic development. The seventh staff starts at measure 30 and concludes the piece with a final chord. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like 'p' (piano).

Figura 41: Transcrição da peça Francisca.

## 4.1 Transcrição: Francisca (Toninho Horta)

Francisca é uma composição gravada em 1989 no LP Moonstone. Nossa transcrição está em um vídeo publicado em 02/10/2013 no YouTube, no endereço <<http://www.youtube.com/watch?v=eNKmf9eBbVQ>>. No registro, Toninho Horta se apresenta com o violão e voz, executando na primeira parte o violão em chord-melody (acorde com melodia) e na segunda parte a melodia em scat singing (vocalização sem palavras). Analisamos somente a primeira parte.

Podemos observar algumas características idiomáticas de Toninho Horta nesses primeiros 32 compassos:

- Uso de chord-melody, melodia e harmonia executadas simultaneamente, onde a melodia ocupa a parte aguda completando os acordes.
- Uso de pestanas com os dedos 1, 2 e 3.
- Uso de continuidade harmônica, condução de vozes do acorde pelo menor caminho.
- Uso recorrente de cinco sons na harmonização.
- Uso recorrente dos cinco dedos da mão direita.
- Uso recorrente aberturas inusitadas de mão esquerda.

Podemos perceber o cuidado com que ele realiza a construção e condução dos voicings (vozes). Ao refletir sobre a maneira como o artista sintetiza múltiplos processos na construção e concepção de sua performance, abre-se um leque de possibilidades, onde a visão da performance (prática da performance) na guitarra e/ou violão poderia receber um tratamento similar ao orquestral, gerando uma nova perspectiva, ampliando os limites técnicos e sonoros do performer. A visão de uma harmonia polifônica empregada por Toninho, os policordes, é original e inovadora. Nela, as estruturas inferiores e superiores são trabalhadas de forma distinta em sua concepção e função, exigindo do performer uma qualidade de atenção e um preparo específico. A atenção é dividida (não fragmentada) entre os dois caminhos; os baixos e os sons graves por um lado e a palheta de cores que as tríades e tétrades agudas trazem para a estrutura resultante, por outro.



# Stella By Starlight

Victor Young

Ad libitum - Arpejado Sempre

The image displays a musical score for the piece "Stella By Starlight" by Victor Young. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 17. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and articulation marks. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A key signature change from one flat to two flats is shown at measure 15. The score is presented as a transcription of the original piece.

Figura 42: Transcrição da peça Stella By Starlight.

19

21

23

25

27

29

Voz ♩ = 120

31 Bm7(11) E7(9) Am7(11) D7(9) Gm7(11) C7(9)

34 Fm7 Bb7(<sup>11</sup>/<sub>9</sub>) Eb7M(9) Bb9/D Cm7(4) Cm7/Bb

37 Am7(b5/11) D7(<sup>b13</sup>/<sub>9</sub>) Fm7(<sup>11</sup>/<sub>9</sub>)/C Bb7(<sup>11</sup>/<sub>9</sub>) Bb7(9)

41 Bbm7M(9) Bbm7(9) Eb7(<sup>b13</sup>/<sub>9</sub>) Ab7M(9) Db7(9)

Figura 43: Transcrição da peça Stella By Starlight (continuação I).

45 Eb4 Eb/D Cm4 Cm7/Bb Am7(b5/11) D7(b13)

47 Gm7M(11) Gm7M Gm7 Gb6

49 Bb7M/F F#° Gm7(11) Ab7M(#11) Dm7(b5/11)

52 G7(b11) G7(b13) B7(#9) C7(#9) C7(#9)

55 Cm7M(9) Cm7(9) Ab7(9/#11)

59 Bb6(9) Am7(#5) Gm7(11) Gm7/F Fm7(11)/C Em7(11)

62 A7(11) Ebm7(11) Ab7(13)

64 Dm7(11) Db/G B/G C#m7M(11) C#m7(11) F#7(4) F#7(13)

66 Cm7(b5) F7(b13) F7(#5)

Figura 44: Transcrição da peça Stella By Starlight (continuação II).

## 4.2 Transcrição: Stella By Starlight (Victor Young)

Stella By Starlight é uma composição de Victor Young gravada 1944, a versão em foco está no CD Once I Loved de Toninho Horta lançado em 1992. Nesta gravação, a melodia principal é executada em chord-melody (acorde com melodia) na guitarra, e o restante em scat singing (vocalização sem palavras) com o trio de guitarra, baixo e bateria. Neste exemplo, transcrevemos a primeira exposição do tema executado com a guitarra solo e sua segunda exposição com o trio.

No arranjo, podemos observar de forma definida o idiomatismo de Toninho Horta, onde o artista trabalha livremente a melodia, enfatizando o contorno harmônico e melódico de cada nota, conduzindo-as de uma forma magistral e orgânica, aliada à sua performance livre em *Ad libitum* (tempo livre), onde a métrica e os compassos são meramente guias que percorrem todo o sentimento e criatividade musical. Na segunda exposição, a peça é executada em bossa nova, e foi transposto 3,5 tons abaixo, retornando à tonalidade original no compasso 57. Em sua performance no instrumento, Toninho utiliza de vários recursos técnicos, que revelam um pouco sobre o pensamento e a maneira com que o artista recria a harmonia, a melodia e a rítmica sem descaracterizar a peça.

- Uso de arpejos de mão direita.
- Uso constante dos 5 dedos da mão direita.
- Uso do contraponto.
- Uso de sobreposição de arpejos/acordes (arpejo com mais de cinco vozes).
- Uso de estruturas acordais e polícorde (simples e compostos).
- Uso do baixo melódico.
- Uso da continuidade harmônica.
- Uso de duetos harmônicos/melódicos.
- Rearmonização e transposição de linhas melódicas inteiras.
- Uso de múltiplas pestanas e aberturas inusitadas de mão esquerda.

# Pedra da Lua

Ad libitum - Arpejado Sempre

Moonstone

Toninho Horta

5

8

11

14

Bossa Nova

17

20

Figura 45: Arranjo para peça Pedra da Lua.

23

26

29

32

34

36

39 RALL.

Figura 46: Arranjo para peça Pedra da Lua (continuação).

### 4.3 Arranjo: Pedra da Lua / Moonstone (Toninho Horta)

Pedra da Lua é uma composição de Toninho Horta gravada em 1979 no LP Terra dos Pássaros, 1987 no LP Moonstone, 1995 no LP Durango Kid II e 2006 no DVD Toninho Horta Solo Ao Vivo. Nessas gravações, Toninho apresenta a melodia sempre em outro instrumento (ou voz), o violão e a guitarra ficam responsáveis pela condução harmônica. Para viabilizar a performance no instrumento, criamos um arranjo em chord-melody (acorde com melodia).

Nesse arranjo, a melodia foi transposta uma oitava abaixo nos compassos 13, 14, 25, 26, 37 e 38, nos demais compassos a mesma segue sem transposições.

A condução harmônica transcrita segue as mesmas estruturas acordais utilizadas pelo artista, com exceção da nota de ponta dos acordes, que fora suprimida para a adição da melodia, presente em todo o arranjo.

Pedra da Lua apresenta sempre no início da melodia principal uma harmonia politonal. É possível observar essa ambiguidade harmônica com maior clareza de detalhes na primeira gravação onde a orquestra evidencia o acorde de  $E7M(\#9/\#11)$ , pode ser considerado um policorde ao pensar na sobreposição da tríade de Ré# maior sobre as notas guias de Mi maior  $\frac{F-3M-5J}{F-3M}$ , gerando  $7M-\#9-\#11$  como notas de tensão (extensão)  $\frac{7M-\#9-\#11}{F-3M}$ . Esse acorde faz parte do idiomatismo de Toninho Horta, que, sendo amplamente empregado em suas composições e arranjos, foi utilizado em Beijo Partido, Waltz For Mariana, Autumn In Brooklyn, entre outras.

# Minas Jass

Valsa Jazz

Toninho Jass

Leandro do Carmo

♩ = 80 - Arpejado Sempre

The musical score for "Minas Jass" is presented in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 6/8 time and features a constant arpeggiated accompaniment. The score is divided into several measures, with measure numbers 5, 9, 12, 15, 18, 21, and 23 indicated. Measure 15 is marked with a circled 'A' and a forte 'f' dynamic. Measure 23 is marked with a circled 'B'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines for both hands. A 4-measure rest is indicated in measure 5. The key signature is one sharp (F#).

Figura 47: Composição peça Minas Jass.



# Minas Jass

Musical score for Minas Jass, measures 26-36. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music consists of five staves of notation. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. Measures 29-30 feature a complex chordal texture with many accidentals. Measure 31 is marked with a copyright symbol (C) and shows a melodic line with a key signature change to two sharps (F# major or C# minor). Measures 33-34 continue with complex chordal textures. Measures 36-37 conclude the section with a final chord.

Figura 48: Composição peça Minas Jass (continuação).

#### **4.4 Composição: Minas Jass / Toninho Jass (Leandro do Carmo)**

Nessa composição e arranjo, buscamos utilizar determinadas ferramentas descritas nesta pesquisa, apresentando ao nosso ver como funcionam as principais técnicas empregadas por Toninho Horta, junto com uma variedade de práticas musicais que fazem parte do idioma da guitarra. Na maior parte dos arranjos, usamos a ferramenta continuidade harmônica, conduzindo as vozes dos acordes dos acordes pelo menor movimento. Esta composição tem forte influência da composição Francisca de Toninho Horta.

- Na introdução do compasso 1 ao 9, deixamos livres para a improvisação, ficando a critério do performer a criação de linhas melódicas. Do compasso 10 ao 13, segue o descrito na partitura.
- Utilizamos a ferramenta nota de orquestração para modular uma 3m (1,5 tons) abaixo nos 5 primeiros compassos das partes A e B.
- Uso da ferramenta contraponto (nota de orquestração) nos compassos 21 e 22, criando uma melodia cromática da nota Ré a nota Si.
- Nos compassos 29 e 30 utilizamos uma série de acordes dominantes que preparam o acorde de A7M da parte C.
- Na parte C utilizamos o recurso nota de orquestração modulando pelos acordes A7M, G7M e E7M.

## 5. Conclusão

A presente pesquisa evidencia o idiomatismo da guitarra de Toninho Horta, caracterizados por sua singularidade harmônica e o desenvolvimento e emprego de técnicas bastante peculiares em sua guitarra e violão. Ressaltamos a influência orquestral em suas composições e arranjos, que modificam a forma de pensar na harmonia no instrumento, proporcionando uma inovação técnica e teórica que podem auxiliar o performer, expondo-o a um leque de possibilidades harmônicas.

Através de nossas investigações e análises podemos compreender que a trajetória musical do artista o fez buscar novos caminhos e formas de executar o violão e a guitarra, como visto pelo breve apanhado histórico. Ao apontarmos as principais técnicas que fazem parte da linguagem idiomática de Toninho Horta, não pretendemos criar um método, ou sistematizar uma nova metodologia, aspiramos que esses exemplos possam elucidar o leitor, o auxiliando na compreensão desta presente pesquisa acadêmica.

**O artista (vida e obra):** determinamos suas raízes musicais, podemos perceber a importância e o suporte da família Horta na vida musical de Toninho. Absorção e vivência proporcionada por uma miscelânea de estilos musicais presente na formação auditiva do artista, que somou a liberdade do jazz, com o swing da música brasileira e a sonoridade das grandes orquestras, que o tornou uma pessoa aberta musicalmente, e qualquer tipo de som o fascinava.

**Formação:** testemunhamos o nascimento do emergente compositor, que aos 14 anos já possuía uma composição gravada por um grupo bem conhecido na época. Assistimos o progresso e os primeiros passos do desenvolvimento de sua linguagem idiomática na guitarra e no violão, sua ascensão musical atuando em shows e gravações com inúmeros artistas: Pat Metheny, George Duke, Sergio Mendes, Manhattan Transfer, Orquestra de Gil Evans, Akiko Yano, Flora Purim, Astrud Gilberto, Joe Pass, Naná Vasconcelos, Paquito de Rivera, Airto Moreira, Wayne Shorter, Eliane Elias, dentre outros.

**Influências:** referimos a importância da música orquestral, do impressionismo francês, das orquestras de jazz americanas, dos guitarristas norte americanos, e da relevância do guitarrista Chiquito Braga no desenvolvimento de sua concepção técnico-musical. Ao observar as performances musicais de Chiquito, Toninho percebe que a sonoridade de sua guitarra em termos de extensão das vozes dos acordes, poderia ser ampliada, se desenvolvesse determinadas técnicas.

**A concepção harmônica de Toninho Horta:** a partir deste ponto examinamos o desenvolvimento e a consolidação de sua identidade musical, a sonoridade singular de sua guitarra, as experimentações musicais, a sua concepção harmônica estilística, o uso constante de diversos formatos de pestanas, a condução e o encadeamento dos acordes formados por 5 e 6 vozes e com aberturas específicas, onde se ressaltou uma influência marcante da configuração do teclado do piano.

**O violão orquestral:** exemplificamos algumas de suas principais características idiomáticas, a ampla utilização da tessitura do instrumento, inversões de vozes internas dos acordes, o deslocamento das oitavas dentre outras.

**A técnica de mão direita:** abordamos suas particularidades técnicas e a sonoridade singular do performer, caracterizada pelo fato do artista não utilizar as unhas na mão direita, percutindo a corda diretamente com a ponta dos dedos, e o uso constante dos cinco dedos (polegar, indicador, médio, anelar e mínimo), possibilitando o emprego de mais vozes em um mesmo acorde.

**A rítmica:** apresentamos certas peculiaridades rítmicas, caracterizadas pelo emprego de síncofes, quiálteras e polirritmias, que exigem do performer precisão rítmica, coordenação fina dos movimentos e domínio da parte mecânica da mão direita.

**Os dedilhados:** exemplificamos alguns padrões utilizados e o seu emprego como recurso para prolongar a duração de um determinado acorde ou encadeamento harmônico, aproveitando a sonoridade prolongada das cordas soltas para sustentar ao máximo a duração da sequência harmônica.

**A técnica de mão esquerda:** abordamos o desenvolvimento técnico e a maneira peculiar com que o performer utiliza a mão esquerda na concepção de suas estruturas acordais, no que tange a parte mecânica, percebemos o emprego constante de múltiplas pestanas e aberturas específicas. Essas técnicas são utilizadas pelo performer como recurso para ampliar o uso de toda extensão sonora do instrumento.

**As múltiplas pestanas de Toninho Horta:** neste tópico, analisamos as varias técnicas de pestana empregadas pelo artista: a *pestana de falange*, a *meia pestana*, a *dupla pestana*, a *pestana cruzada*, dentre outras. Essas técnicas podem auxiliar o performer, permitindo a construção de estruturas harmônicas inovadoras, algumas apresentam a utilização simultânea de duas pestanas e de pestanas juntamente com cordas soltas.

**Os arquétipos acordais de Toninho Horta:** exemplificamos determinados fragmentos da discografia de Toninho Horta, extraímos alguns arquétipos acordais, que demonstram de forma sintética a construção de estrutura harmônicas e o emprego de múltiplas pestanas e suas aberturas específicas.

**Nota de orquestração:** essa ferramenta proporciona uma infinidade de possibilidades de harmonizar uma melodia ou nota melódica, sua utilização proporciona ao performer uma liberdade harmônica, e de criação, e pode ser empregada em qualquer instrumento harmônico, também pode auxiliar aos compositores na construção de um arranjo ou orquestração.

**Contraponto:** essa técnica pode auxiliar o performer na construção de um arranjo, promove um dialogo entre a melodia principal e a melodia secundária. É caracterizada por uma maior interação entre a harmonia com a melodia.

**Continuidade harmônica:** essa ferramenta consiste na condução de vozes pelo menor caminho. É frequentemente utilizada na harmonização e na condução dos *voicings*, pois permite uma mudança suave entre as vozes internas dos acordes.

**A complexidade harmônica de Toninho Horta:** neste tópico, examinamos alguns aspectos harmônicos em suas músicas, composições e arranjos, deparamo-nos com o emprego de diversos acordes de décima primeira, décima terceira, híbridos, atonais,

politonais, estruturas constantes, paralelismo, clusters, harmonia com sobreposição de quarta e quintas dentre outros.

**Policordes:** a visão de uma harmonia polifônica empregada por Toninho é original e inovadora, nela as estruturas inferiores e superiores são trabalhadas de forma distinta em sua concepção e função, exigindo do performer uma qualidade de atenção e um preparo específico. A atenção é dividida (não fragmentada) entre os dois caminhos; os baixos e os sons graves por um lado e a palheta de cores que as tríades e tétrades agudas trazem para a estrutura resultante, por outro.

**Estruturas acordais:** são disposições pelas quais os intervalos são ordenados em um determinado acorde, às mesmas, estão presentes em todos os acordes, e podem ser organizadas de diversas maneiras.

**Transposição das estruturas acordais:** essa técnica expande a utilização de um mesmo acorde, ao empregá-lo em contextos harmônicos diferentes dos originais, modificando muitas vezes a função e o gênero, originando um outro significado.

**As estruturas acordais de Toninho Horta:** analisando determinadas estruturas acordais utilizadas pelo performer, deparamos com algumas possibilidades que demonstram de forma substancial o emprego dessa técnica, exemplificando como uma mesma estrutura acordal pode ser utilizada em diferentes contextos harmônicos.

**Acordes em clusters:** são estruturas harmônicas construídas em intervalos de segundas adjacentes, esta ferramenta é amplamente utilizada em orquestrações contemporâneas, o emprego simultâneo desses vários intervalos de tom e semitom no instrumento, apresentam ao performer novas possibilidades sonoras e harmônicas.

**Transcrições:** neste capítulo, analisamos e disponibilizamos em partitura determinadas composições e arranjos, que exemplificam algumas peculiaridades do artista. Essas peças fazem parte do repertório construído e lapidado pelo processo de transformação motivado por esta pesquisa, resultando no recital gravado em DVD que se encontra nos anexos deste trabalho.

O estudo e as práticas viabilizadas por este trabalho de pesquisa nos levaram a imergir no universo de sons e cores de Toninho Horta, podemos perceber o cuidado com que ele realiza a construção e condução dos voicings. Ao refletir sobre a maneira como o artista sintetiza múltiplos processos na construção e concepção de sua performance, abre-se um leque de possibilidades, onde a visão da performance (prática da performance) na guitarra ou violão poderia receber um tratamento similar ao orquestral, gerando uma nova perspectiva, ampliando os limites técnicos e sonoros do performer.

Concluimos com essa concisa contribuição, que devido à complexidade e riqueza da obra de Toninho Horta, não foi possível catalogar todos os recursos, conceitos e técnicas idiomáticas empregadas pelo artista. No entanto, em nossas transcrições e análises foram descritas, em nossa perspectiva, as principais características idiomáticas da guitarra de Toninho Horta. Esperamos que esta pesquisa de cunho acadêmico, juntamente com as peças transcritas e analisadas, possam expandir o alcance da obra de Toninho Horta e encorajar novas pesquisas sobre transcrições, análise e adaptações para outros instrumentos.

Estas ferramentas podem auxiliar na criação de um arranjo e/ou acompanhamento. A forma como Toninho Horta emprega cada uma, abre um leque de possibilidades, criando um caminho fértil para criatividade.

Finalizando com as seguintes recomendações de Toninho Horta:

[...] então, é mais orquestrar cada parte da música [...], você tem que ter background (conhecimento), você tem que ter conhecimento, e você tem que ter coragem para arriscar outras coisas [...], eu vou arriscando, e a gente erra muito, mas, acaba acertando muito também<sup>53</sup>.

[...] meu lema de vida, a vida inteira foi essa coisa de ser músico, e ser um instrumento mesmo, que Deus dá pra gente o talento, e a gente batalha ali naquela coisa do conhecimento da perseverança, e a partir daí a gente é o instrumento pra mostrar as coisas, graças a Deus assim, eu estou no processo acredito ainda evolutivo e criativo, então acho que isso nunca para também, isso aí é sempre

---

<sup>53</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.

infinito, mas, o que eu já fiz é bastante considerado, e isso me dá inclusive, mais motivação pra continuar nessa estrada aí<sup>54</sup>.

De acordo com o conhecimento aqui construído, desejamos que esta pesquisa possa assessorar o leitor e o performer na compreensão e aplicação das peculiaridades da linguagem idiomática de Toninho Horta na concepção de uma performance musical.

---

<sup>54</sup> Entrevista concedida ao pesquisador.



## Referências bibliográficas

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. 1ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- ALMEIDA, Hermínio Carlos de. *Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: Aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Dissertação (Mestrado).
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. Tese (Doutorado).
- CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. *Toninho Horta: Harmonia compartilhada / Maria Tereza R. Arruda Campos - Coleção aplauso. Serie música / Coordenador geral Rubens Ewald Filho*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- CARMO, Leandro; RODRIGUES, Mauro. *Policordes em Francisca de Toninho Horta*. Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance. n.1. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Selo Minas de Som. p.68 - 77.
- CROOK, Hal. *How to comp: A study in jazz accompaniment*. Rustenburg: Advance Music, 1995.
- CROOK, Hal. *How to improvise: An approach to practicing improvisation*. Rustenburg: Advance Music, 1993.
- FONSECA, Douglas Martins da Costa. *Concepção harmônica de Toninho Horta*. 1999. Iniciação Científica. Campinas, UNICAMP, 1999.
- GOODRICK, Mick. *The advancing guitarist. Milwaukee*. USA: Hal Leonard Books, 1987.
- GUERZONI, Felipe Boabaid. *"A Arte da Improvisação" de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Dissertação (Mestrado).
- GUEST, Ian. *Arranjo: Método prático vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

- GUEST, Ian. *Arranjo: Método prático vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- GUEST, Ian. *Arranjo: Método prático vol. 3*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HORTA, Toninho. *108 Partituras de Toninho Horta / 108 Scores by Toninho Horta*. Belo Horizonte: Terra dos Pássaros Produções, 2017.
- LACERDA, Guilherme José Machado. *Aspectos estilísticos do guitarrista Toninho Horta*. 2007. Iniciação Científica. Campinas, UNICAMP, 2007.
- LEVINE, Mark. *The jazz piano book*. Califórnia: Sher Music Co, 1989.
- LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Califórnia: Sher Music Co, 1995.
- LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. 4. ed. Rustenburg: Advance Music, 2001.
- LUCAS, Glaura. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Música).
- MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. *Ampliação da técnica violonista de mão esquerda: um estudo sobre a pestana*. Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.182-188.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Campinas: UNICAMP, 2006. Dissertação (mestrado).
- MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Chord-melody: Investigação e arranjos para a guitarra*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013. Dissertação (mestrado).
- NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos Pássaros: Uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. Campinas: UNICAMP, 2009. Dissertação (mestrado).
- PACHECO, Genil de Castro. *“Que acorde é esse aí?” Pluralidade: O processo criativo da resignificação de estruturas harmônicas e melódicas*. Brasília: Universidade de Brasília Instituto de Artes, 2010. Dissertação (mestrado).

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

POLO, Victor; 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*. Anais / VIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, 06 e 12 de dezembro de 2015. Curitiba: EMBAP, 2015. p. 313 - 324.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. Campinas, UNICAMP, 2005. Dissertação (Mestrado).

WILMONT, Bret. *Complete book of harmony, theory & voicing*. USA: Mel Bay, 1994.

### **Fontes em áudio**

ZANON, Fábio. *O violão em Minas Gerais – Toninho Horta, 13/06/2007, 55'36"*. Programa da série "O Violão Brasileiro", Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/06/76-o-violo-em-minas-gerais-i.html>>. Acesso: 10/10/2016.

### **Fontes em vídeo**

VIOLÕES de Minas. Direção: Geraldo Vianna. *Documentário*, 1 DVD. Duração: 101 min. Brasil. Gvianna Produções Culturais. 2007.

A música audaz de Toninho Horta. Direção: Fernando Libânio. *Documentário*, 1 DVD. Duração: 45 min. Brasil. Arcanga Filmes e Minas Records. 2011.

## Fontes da Internet

FRANCISCA - Toninho Horta (2013). Publicado no YouTube em 02/10/2013 no canal Violão Ibérico. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eNKmf9eBbVQ>>. Acesso 26/11/2015.

HORTA, Toninho. *Depoimento a músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Virtual*. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/toninho-horta>>. Acesso em: 11/10/2016.

HORTA, Toninho. *Depoimento ao museu Clube da Esquina*. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/toninho-horta/>>. Acesso em: 08/01/2017.

MASTER CLASS – Toninho Horta (2010). Publicado no YouTube em 21/01/2010. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=uC\\_6Oc116tc](https://www.youtube.com/watch?v=uC_6Oc116tc)>. Acesso em 04/09/2016.

MUSEU da Pessoa. *Depoimento de Toninho Horta*. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535>>. Acesso em: 10/11/2016.

VISCONTI, Eduardo de Lima. *A trajetória da guitarra elétrica no Brasil*. 2009. Ensaio Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/eduardovisconti-a-trajetoria-da-guitarra-eletrica-no-brasil.htm>>. Acesso: 10/10/2016.

## Discografia

GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta* Brasil: EMI-Odeon, 1973. LP.

HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. *Terra dos Pássaros*. Brasil: EMI-Odeon, 1979. LP; Independente, 1984. LP; Dubas Música, 1995. CD.

HORTA, Toninho. *Toninho Horta*. Brasil: EMI-Odeon, 1980. LP; USA: Capitol Records, 1990. CD; Brasil: Minas Records, 2002. CD.

HORTA, Toninho. *Diamond Land*. USA: Verve/Polygram Records, 1988. LP. CD.

HORTA, Toninho; VENTURINI, Flávio. *Flávio Venturini & Toninho Horta no Circo Voador*. Brasil: BSK/WEA, 1989. LP; Dubas, 1997. CD.

HORTA, Toninho. *Moonstone*. USA: Verve/Polygram Records, 1989. LP. CD.

HORTA, Toninho; PEACOCK, Gary; HIGGINS, Billy. *Once I Loved*. USA: Verve/Polygram Records, 1992. CD.

HORTA, Toninho. *Durango Kid*. USA: Big World Music, 1993. CD.

HORTA, Toninho. *Live in Moscow*. England: B&W Music, 1994. CD.

HORTA, Toninho. *Foot on the Road*. Japão: Polydor K.K., 1994. CD.

FERNANDO, Carlos; HORTA, Toninho. *Carlos Fernando e Toninho Horta - Qualquer Canção*. Brasil: Dubas, 1994. CD; WEA, 2004. CD.

HORTA, Toninho. *Durango Kid 2*. USA: Big World Music, 1995. CD.

HORTA, Toninho; MORENO, Joyce. *Sem Você Joyce e Toninho Horta*. Gravado nos Estados Unidos, 1995; Japão: Omagatoki, 1995. CD; Brasil: Biscoito Fino, 2007. CD.

HORTA, Toninho; LEE, Jack. *From Belo to Seoul*. Gravado na Coreia e Estados Unidos, 1997; EUA: Truespace Records, 1997. CD; Brasil: Minas Records, 2001. CD.

HORTA, Toninho. *Serenate*. EUA: True Space, 1997. CD; Brasil: Aqui Oh! Records, 1997. CD.

HORTA, Toninho. *From Ton to Tom – A Tribute to Tom Jobim*. Japão: Vídeo Arts Music, 1998. CD; Brasil: Minas Records, 2000. CD; Espanha: Discmedi Blau, 2008. CD.

HORTA, Toninho; STILO, Nicola. *Duets*. Gravado na Itália, 1999; Via Veneto, 1999. CD; USA: Adventure Music, 2005. CD.

BRAGA, Chiquito; HORTA, Toninho; MOREIRA, Juarez. *Quadros Modernos*. Gravado no Brasil, 2000; Brasil: Minas Records, 2001. CD.

HORTA, Toninho. *Com o Pé no Forró*. Brasil: Minas Records, 2004. CD.

HORTA, Toninho. *Solo – Ao Vivo*. Brasil: Minas Records, 2007. CD (álbum duplo).

HORTA, Toninho. *Toninho Horta in Vienna*. Austria: PAO Records, 2007. CD.

HORTA, Toninho; SANTO, Arismar do Espírito. *Cape Horn – Toninho Horta e Arismar do Espírito Santo*. Brasil: Porto das Canoas, 2007. CD.

HORTA, Toninho; LELLIS, Tom. *Tonight – Toninho Horta & Tom Lellis*. USA: Adventure Music, 2008. CD.

HORTA, Toninho. *To Jobim With Love*. USA: Resonance Records, 2008. CD.

HORTA, Toninho. *Harmonia & Vozes*. Brasil: Minas Records, 2010. CD.

HORTA, Toninho. *Ton de Minas – Solo Ao Vivo*. Brasil: Minas Records, 2011. DVD.

HORTA, Toninho. *Minas – Tokyo*. Japão: Dear Heart, 2012. CD. Brasil: Minas Records, 2015. CD.

HORTA, Toninho, ONORATO, Antonio. *From Napoli to Belo Horizonte*. Itália: Sudmusic, 2013. CD. Brasil: Minas Records, 2015. CD.

HORTA, Toninho; SILVESTRE, Stefano. *No Horizonte di Napoli*. Brasil: Minas Records, 2015. CD.

COSTA, Alaíde; HORTA, Toninho. *Alegria é Guardada em Cofres, Catedrais*. Brasil: Indempendente, 2016. CD.

HORTA, Toninho. *Belo Horizonte – Toninho Horta & Orquestra Fantasma*. Brasil: Minas Records, 2019. CD (álbum duplo).

## Apêndices

### Apêndice 01 – Recital Guitarra Solo / Links Vídeos

01 – Pedra da Lua (Toninho Horta) – Arranjo Leandro do Carmo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eQkLSjHPCOM&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

02 – Aqui, Oh! (Toninho Horta) – Arranjo Leandro do Carmo. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=mk\\_y5KHclWQ&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=mk_y5KHclWQ&frags=pl%2Cwn)>. Acesso em 10/05/2019.

03 – Stella By Starlight (Victor Young) – Transcrição e Arranjo Leandro do Carmo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UhwEixybIT8&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

04 – Tardes na Tailândia (Toninho Horta) – Arranjo Leandro do Carmo, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-g8IEB1y\\_l4&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=-g8IEB1y_l4&frags=pl%2Cwn)>. Acesso em 10/05/2019.

05 – Francisca (Toninho Horta) – Transcrição e Arranjo Leandro do Carmo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w-wDfxg9QTg&t=7s&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

06 – Minas Jass / Toninho Jass (Leandro do Carmo) – Composição Leandro do Carmo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jkRk3mPFQbs&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.



## **Apêndice 02 – Recital Guitarra & Banda / Links Vídeos**

### 01 – Stella By Starlight (Victor Young)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Saxofone Tenor: Cleber Alves, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5DtqTjw6N5o&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

### 02 - Tardes na Tailândia (Toninho Horta)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Saxofone Tenor: Cleber Alves, Piano: Emerson Oliveira, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nvHCXU2ItNk&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

### 03 – Francisca (Toninho Horta)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Flauta: Mauro Rodrigues, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hbN0khRJ74Q&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

### 04 – Mountain Flight (Toninho Horta)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Flauta: Mauro Rodrigues, Piano: Emerson Oliveira, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=1\\_IU26yZzho&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=1_IU26yZzho&frags=pl%2Cwn)>. Acesso em 10/05/2019.

### 05 – Esperando Anginha (Toninho Horta)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Flugelhorn: Ulisses Luciano, Piano: Emerson Oliveira, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zNkKOqa1bGU&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

06 – Terra dos Pássaros & Beijo Partido (Toninho Horta)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Flugelhorn: Ulisses Luciano, Piano: Emerson Oliveira, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FLc18AzxXkM&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

07 – Aquelas Coisas Todas (Toninho Horta)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Flauta: Mauro Rodrigues, Saxofone Tenor: Cleber Alves, Flugelhorn: Ulisses Luciano, Piano: Emerson Oliveira, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mY9WaGc7LAY&frags=pl%2Cwn>>. Acesso em 10/05/2019.

08 – Minas Jass / Toninho Jass (Leandro do Carmo)

Guitarra e Direção Musical: Leandro do Carmo, Flauta: Mauro Rodrigues, Saxofone Tenor: Cleber Alves, Flugelhorn: Ulisses Luciano, Piano: Emerson Oliveira, Contrabaixo: Manassés Morais e Bateria: Paulo Fróis. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_YMrSnbQ-fc&frags=pl%2Cwn](https://www.youtube.com/watch?v=_YMrSnbQ-fc&frags=pl%2Cwn)>. Acesso em 10/05/2019.

# Apêndice 03 – Partituras

Valsa Jazz  
 = 80  
**Minas Jass**  
 Toninho Jass  
 Leandro do Carmo

Flauta

Flugelhorn

Saxofone Tenor

Guitarra de Jazz

Piano Elétrico

Baixo Elétrico

Bateria

The musical score is written for a jazz ensemble. It features seven staves: Flauta, Flugelhorn, Saxofone Tenor, Guitarra de Jazz, Piano Elétrico, Baixo Elétrico, and Bateria. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as a waltz at 80 beats per minute. The guitar part includes chord progressions: E(maj7)/G#, Am9, F#m11, B9(sus4), E(maj7)/G#, Am9, F#m11, and B9(sus4). The piano part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a quarter note in the second measure, with a '4' written below the notes in the final measure. The bass and drum parts are indicated by rhythmic slash marks.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>9</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

E<sup>(maj9)/G#</sup>      A<sub>m</sub><sup>9</sup>      F<sup>#m11</sup>      B<sup>9</sup>(sus4)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>16</sup>

3

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>19</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

25

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) showing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Flugel.

Musical staff for Flugelhorn showing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Sax. Ten.

Musical staff for Saxophone Tenor showing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Guit. Jazz

Musical staff for Jazz Guitar showing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Piano E.

Musical staff for Piano showing a complex accompaniment with chords and moving lines.

Baixo E.

Musical staff for Bass showing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Bat.

Musical staff for Drums showing a rhythmic pattern with various drum symbols.

Copyright © Leandro do Carmo

5

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.



Fl.

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.



39

Fl.

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

**F1.** <sup>43</sup> **(B)**

**Flugel:**

**Sax. Ten.**

**Guit. Jazz**

Em<sup>11</sup>7   Am<sup>11</sup>7   D<sup>11</sup>11   G4(9)9   C<sup>11</sup>117   F<sup>11</sup>11/13   C<sup>11</sup>11   F13(9)   B<sup>11</sup>7   E9(11)   A9(13)4   Ab7/Gb

**Piano E.**

**Baixo E.**

**Bat.** **(B)**

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>49</sup>

Flugel:

Sax. Ten.

Guit. Jazz

F13 F7(b9) Bb9sus4 Bb7(b9) Eb9sus4 Eb9sus4 Ab9sus4 Ab9

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>5</sup>

Flugel:

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Em<sup>17</sup> Am<sup>17</sup> D<sup>#m11</sup> G<sup>4</sup>(A<sup>2</sup>)<sup>9</sup> C<sup>dim17</sup> F<sup>#m11</sup>3 A<sup>11</sup> F<sup>3</sup>(A<sup>2</sup>)<sup>9</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>9</sup>(A<sup>11</sup>) A<sup>9</sup>(C<sup>3</sup>)<sup>9</sup> A<sup>b</sup>7/G<sup>b</sup>

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>57</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

F7(b9) G7(13) Bb7(b9) C7(b9) C#7(b9) E7(b9) A7(b9) Bb7(b9)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>99</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

The musical score for page 13 consists of seven staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the staves are: Fl. (Flute), Flugel, Sax. Ten. (Saxophone Tenor), Guit. Jazz (Jazz Guitar), Piano E. (Piano Electric), Baixo E. (Bass Electric), and Bat. (Drum). The Fl. staff begins with a measure number '63'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A vertical line is drawn across the staves, indicating a specific point in the music.

Copyright © Leandro do Carmo

Improvisação

Fl. <sup>57</sup> Cmaj7 Amaj7 Dm11 G4(3(69)) Cmaj7 F#maj3 C#11 F13(9) Bbm7 Eb(9,11) Ab(9sus4) Ab7/Gb

Flugel: F#maj7 Bbm7 F#11 Ab(3(69)) D#maj7 G#maj3 D#11 G13(9) Cm7 F#(9,11) Bb(9sus4) Bb7/Ab

Sax. Ten. F#maj7 Bbm7 F#11 Ab(3(69)) D#maj7 G#maj3 D#11 G13(9) Cm7 F#(9,11) Bb(9sus4) Bb7/Ab

Guit. Jazz Emaj7 Amaj7 Dm11 G4(3(69)) Cmaj7 F#maj3 C#11 F13(9) Bbm7 Eb(9,11) Ab(9sus4) Ab7/Gb

Piano E.

Baixo E.

Bat. Improvisação





Fl. <sup>75</sup> Cmaj7 A7 D#m11 G#13(9) C#m17 F#m13 C#m11 F13(9) Bb7 Eb9(11) Ab(sus4) Ab7/Cb

Flugel: F#m17 Bm17 F#m11 A#13(9) D#m17 G#m13 D#m11 G#9(11) Cm7 F#9(11) Bb(sus4) Bb7/Ab

Sax. Ten. F#m17 Bm17 F#m11 A#13(9) D#m17 G#m13 D#m11 G#9(11) Cm7 F#9(11) Bb(sus4) Bb7/Ab

Guit. Jazz Cmaj7 A7 D#m11 G#13(9) C#m17 F#m13 C#m11 F13(9) Bb7 Eb9(11) Ab(sus4) Ab7/Cb

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>81</sup> F7(9) B7(11) Bb3(9) Eb3(11) Eb3 E13 Ab3(sus4) Bb3(sus4) 17

Flugel. G7(9) C#7(11) C3(9) F#3(11) F3(11) F3 Bb3(sus4) C9(sus4)

Sax. Ten. G7(9) C#7(11) C3(9) F#3(11) F3(11) F3 Bb3(sus4) C9(sus4)

Guit. Jazz F7(9) B7(11) Bb3(9) Eb3(11) Eb3 E13 E13 Ab3(sus4) Bb3(sus4)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>83</sup> Am17 A6(Em9) Gm17 Cm17 F#m7(95) B3(99) Em17 B9(911)

Flugel: Bm17 B6(Em9) Am17 Dm17 G#m7(95) C#3(99) F#m17 C9(11)

Sax. Ten. Bm17 B6(Em9) Am17 Dm17 G#m7(95) C#3(99) F#m17 C9(11)

Guit. Jazz Am17 A6(Em9) Gm17 Cm17 F#m7(95) B3(99) Em17 B9(11)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>sr</sup> Am<sup>7</sup> Am(maj9) D9(sus4) D7/C Gmaj7 F#m7 Em7/D A(maj9)/C# Am<sup>9</sup> F#m7 B9(sus4) 19

Flugel. Bm<sup>7</sup> Bb(maj9) C9(sus4) E7/D Amaj7 G#m7 F#m7 F#m7/E B(maj9)/D# Bm<sup>9</sup> G#m7 C#9(sus4)

Sax. Ten. Bm<sup>7</sup> Bb(maj9) C9(sus4) E7/D Amaj7 G#m7 F#m7 F#m7/E B(maj9)/D# Bm<sup>9</sup> G#m7 C#9(sus4)

Guit. Jazz Am<sup>7</sup> Ab(maj9) D9(sus4) D7/C Gmaj7 F#m7 Em7 E7/D A(maj9)/C# Am<sup>9</sup> F#m7 B9(sus4)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>91</sup> Em7 A7 D#m D#3(9) C#m7 F#m13 Cm F3(9) Bb7 Eb9(11) Ab(sus4) Ab7/Cb

Flugel: F#m17 Bm17 F#m D#3(9) D#m17 G#m13 D#m Cm G3(9) Cm7 F#9(11) Bb9(sus4) Bb7/Ab

Sax. Ten. F#m17 Bm17 F#m A#3(9) D#m17 G#m13 D#m G3(9) Cm7 F#9(11) Bb9(sus4) Bb7/Ab

Guit. Jazz Cm17 Am17 D#m G#3(9) C#m17 F#m13 Cm Cm7 F3(9) Bb7 Eb9(11) Ab(sus4) Ab7/Cb

Piano F.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo



F. <sup>99</sup> **(D)**

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano F.

Baixo E.

Bat. **(D)**



Fl. <sup>105</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>107</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

The musical score for page 24 consists of seven staves. The Flute staff (Fl.) begins at measure 107 and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The Flugel staff (Flugel.) follows with a similar melodic line. The Saxophone Tenor staff (Sax. Ten.) contains a melodic line with some rests. The Jazz Guitar staff (Guit. Jazz) features a complex, multi-measure rhythmic and melodic pattern. The Piano staff (Piano E.) is mostly empty, with some faint markings. The Bass staff (Baixo E.) contains a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The Drum staff (Bat.) shows a consistent drum pattern with various note heads and rests.

Fl. <sup>113</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

119

Fl.

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

123 E(maj9)/G#

A(m7sus9)

F#m11

B7(sus4)

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.



# Aquelas Coisas Todas

Samba

$\text{♩} = 130$

Toninho Horta  
Arranjo: Leandro do Carmo

Flauta

Flugelhorn

Tenor Saxophone

Guitarra de Jazz

Piano Elétrico

Baixo Elétrico

Bateria

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>6</sup>

Musical staff for Flute (Fl.) with a treble clef and a sharp key signature. It begins with a sixteenth rest and contains a melodic line with a slur over the final two notes.

Flugel.

Musical staff for Flugelhorn with a treble clef and a sharp key signature. It contains a melodic line with a slur over the final two notes.

Sax. Ten.

Musical staff for Tenor Saxophone with a treble clef and a sharp key signature. It contains a melodic line with a slur over the final two notes.

Guit. Jazz

Musical staff for Jazz Guitar with a treble clef and a sharp key signature. It contains a melodic line with a slur over the final two notes. Chord symbols  $Bm^6/E$ ,  $Bm^7(9\text{nat})/E$ ,  $E^9$ ,  $Bm^7(9\text{nat})/E$ , and  $Bm^6/E$  are written below the staff.

Piano E.

Musical staff for Electric Piano with a bass clef and a sharp key signature. It contains a melodic line with a slur over the final two notes.

Baixo E.

Musical staff for Electric Bass with a bass clef and a sharp key signature. It contains a melodic line with a slur over the final two notes.

Bat.

Musical staff for Drums with a bass clef and a sharp key signature. It contains a rhythmic pattern with various note values and rests.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>11</sup>  
 Flugel  
 Sax. Ten.  
 Guit. Jazz  
 Piano E.  
 Baixo E.  
 Bat.

Bm<sup>7</sup>(9) / E<sup>9</sup>    Bm<sup>7</sup>(9) / E<sup>9</sup>    Bm<sup>6</sup> / E<sup>9</sup>    Bm<sup>7</sup>(9) / E<sup>9</sup>    E<sup>9</sup>

Copyright © Leandro do Carmo





Fl. <sup>29</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Gm<sup>9</sup> D<sup>9</sup>(F#11) Cm<sup>9</sup>(b3) Bm<sup>11</sup> Am<sup>11</sup> D<sup>13</sup>(sus4) D<sup>9</sup>(sus4)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>33</sup> **(B)**

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Bm<sup>7</sup>(no9)/E Bm<sup>6</sup>/E Bm<sup>7</sup>(no9)/E Bm<sup>7</sup>(no9)/E Bm<sup>7</sup>(no9)/E Bm<sup>7</sup>(no9)/E Bm<sup>7</sup>(no9)/E Bm<sup>7</sup>(no9)/E

Piano E.

Baixo E.

Bat. **(B)**

Copyright © Leandro do Carmo

Fl.

Flugel:

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Am7(9) Am<sup>9</sup> D9sus4 D<sup>9</sup> Gm4<sup>9</sup> D(maj7)/F# Em(maj7) Em(maj7) A7sus A13 A7sus A7sus Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>45</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Gm13 D9(11) Cm13 Bm11 Am9 D13(sus4) D9(sus4) Bm9

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>90</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

E<sup>9</sup>(sus4) E7(11) A<sup>9</sup> D<sup>9</sup>(sus4) D<sup>9</sup>(sus4) B<sup>9</sup>(7(omit)/E) B<sup>9</sup>/E B<sup>9</sup>(7(omit)/E

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>56</sup>

Flugel:

Sax. Ten.

Guit. Jazz

E<sup>9</sup> B<sub>m</sub><sup>7</sup>(9sus2)/E B<sub>m</sub><sup>6</sup>/E B<sub>m</sub><sup>7</sup>(9sus2)/E E<sup>9</sup>

Piano F.

Baixo E.

Bat.

B<sub>m</sub><sup>7</sup>(9sus2)/E

Copyright © Leandro do Carmo





73

Fl.

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Gm13  
Dm11  
Cm13  
Bm11  
Am9  
Dm7sus4  
Dm7sus4



74

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Bm7(omit3)/E  
Bm6/E  
Bm7(omit3)/E  
Bm7(omit3)/E  
Bm7(omit3)

Fl. <sup>8</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

B<sup>m</sup>(<sup>6</sup>m<sup>7</sup>) B<sup>m7</sup> E<sup>9</sup> A<sup>m</sup>(<sup>7</sup>b9) A<sup>m</sup> D<sup>9</sup>(sus<sup>2</sup>) D<sup>9</sup> G<sup>m</sup>(<sup>9</sup>) D<sup>9</sup>(sus<sup>2</sup>)/F# E<sup>m</sup>(sus<sup>2</sup>) E<sup>m</sup>(sus<sup>2</sup>)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>87</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

A9(11) A13 A9(11) A11 D9 Gm13 D9(11) Cm13 Bm11

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>9</sup>(D)

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

A<sub>6</sub><sup>9</sup> D<sub>7</sub>(sus4) D<sub>9</sub>(sus4) B<sub>6</sub><sup>9</sup> E<sub>7</sub>(sus4) E<sub>7</sub>(sus4) A<sub>6</sub><sup>9</sup> D<sub>7</sub>(sus4) D<sub>9</sub>(sus4)

Piano E.

Baixo E.

Bat. <sup>(D)</sup>

Fl. <sup>77</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

B<sub>m</sub>7      E7(9)      A<sub>m</sub>9      D7(sus4)      D7(sus4)      B<sub>m</sub>9

Piano F.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

102

Fl.

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

E<sup>9</sup>(sus4) E<sup>9</sup>(11) A<sup>m</sup>9 D<sup>9</sup>(sus4) D<sup>9</sup>(sus4) B<sup>m</sup>7 E<sup>7</sup>(alt) B<sup>b9</sup>

17

Improvisação

Fl. <sup>107</sup>

Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9)

Flugel.

Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9) Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9) Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9) Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9)

Sax. Ten.

Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9) Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9) Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9) Bm<sup>9</sup> C#m<sup>11</sup> F#7(b9)

Guit. Jazz

Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9)

Piano E.

Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9)

Baixo E.

Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(b9)

Bat.





Fl. <sup>119</sup> Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9)

Flugel. Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9)

Sax. Ten. Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9) Bm<sup>9</sup> Cm<sup>11</sup> F#7(9)

Guit. Jazz Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9)

Piano E. Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9) Am<sup>9</sup> Bm<sup>11</sup> E7(9)

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>125</sup>

Flugel.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>131</sup>

Musical staff for Flute (Fl.) with a measure number of 131. The staff contains a melodic line with various notes and rests.

Flugel.

Musical staff for Flugelhorn. The staff contains a melodic line with various notes and rests.

Sax. Ten.

Musical staff for Tenor Saxophone. The staff contains a melodic line with various notes and rests.

Guit. Jazz

Bm<sup>7</sup> Am<sup>9</sup> D<sup>9</sup>(sus4) D<sup>9</sup>(sus4)

Musical staff for Jazz Guitar. The staff contains a melodic line with various notes and rests. Chord symbols Bm<sup>7</sup>, Am<sup>9</sup>, D<sup>9</sup>(sus4), and D<sup>9</sup>(sus4) are written below the staff.

Piano E.

Musical staff for Electric Piano. The staff contains a melodic line with various notes and rests.

Baixo E.

Musical staff for Electric Bass. The staff contains a melodic line with various notes and rests.

Bat.

Musical staff for Drums. The staff contains a rhythmic pattern with various notes and rests.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>135</sup> *MENO MUSSO* 23

Musical staff for Flute (Fl.) with a dynamic marking of *MENO MUSSO* and a measure number of 23. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Flugel.

Musical staff for Flugelhorn, showing a melodic line with various note values and rests.

Sax. Ten.

Musical staff for Saxophone Tenor, showing a melodic line with various note values and rests.

Guit. Jazz

Bm<sup>9</sup> E7(9#9) Am<sup>9</sup> D7(9#9) D7(9#9) Bm<sup>7</sup>

Musical staff for Jazz Guitar with chord symbols: Bm<sup>9</sup>, E7(9#9), Am<sup>9</sup>, D7(9#9), D7(9#9), and Bm<sup>7</sup>. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Piano E.

Musical staff for Piano, showing a melodic line with various note values and rests.

Baixo E.

Musical staff for Bass, showing a melodic line with various note values and rests.

Bat. *MENO MUSSO*

Musical staff for Drums with a dynamic marking of *MENO MUSSO*. The staff contains a rhythmic pattern with various note values and rests.

Copyright © Leandro do Carmo FINE

Ad libitum - Arpejado Sempre

# Francisca

Toninho Horta

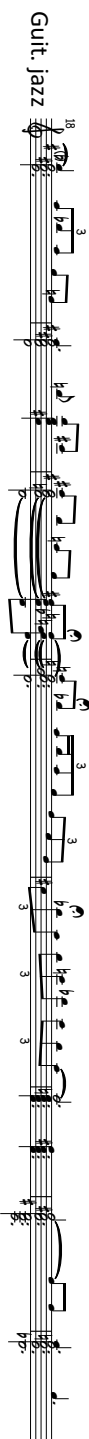
Guitarra de jazz



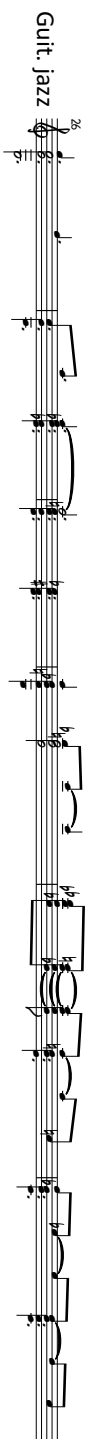
Guit. jazz



Guit. jazz



Guit. jazz

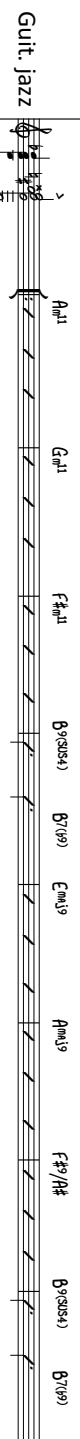


Valsa jazz  $\text{♩} = 100$   
Improvisação

Fl.



Guit. jazz



Baixo e.



Bat.



Copyright © Leandro do Carmo

41

Fl.

Guit. jazz D<sup>9</sup>(sus4) D<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ ) G<sup>(maj9)</sup> D<sup>(maj9)/F#</sup> E<sub>6</sub><sup>7</sup>(maj9) E<sub>6</sub><sup>7</sup>/D C<sub>6</sub><sup>9</sup>(sus5) C<sub>6</sub><sup>6</sup> G<sup>(maj9)/B</sup> E<sup>7</sup>( $\frac{9}{7}$ ) A<sup>(maj9)</sup> E<sub>9</sub><sup>9</sup> D<sup>9</sup>(sus4) D<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ )

Baixo e.

Bat.

49

Fl.

Guit. jazz G<sub>m</sub><sup>11</sup> A<sub>3</sub>( $\frac{9}{7}$ ) D<sub>m</sub><sup>13</sup> A<sub>6</sub><sup>9</sup> B<sub>9</sub><sup>9</sup> G<sub>m</sub><sup>11</sup> C<sub>9</sub>(sus4) C<sup>7</sup>( $\frac{9}{7}$ ) A<sub>7</sub><sup>9</sup> F<sub>6</sub> B<sub>7</sub>( $\frac{9}{5}$ )

Baixo e.

Bat.

57

Fl.

Guit. jazz B<sub>m</sub><sup>13</sup> C/E F<sup>(maj9)/A</sup> E<sub>9</sub><sup>9</sup>( $\frac{11}{9}$ ) D<sub>3</sub>(sus4) D<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ ) G<sub>m</sub><sup>11</sup> D<sub>9</sub><sup>9</sup> C<sup>9</sup> C<sub>m</sub><sup>11</sup> B<sub>m</sub><sup>9</sup>( $\frac{6}{5}$ ) E<sup>7</sup>( $\frac{11}{9}$ )

Baixo e.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>65</sup> **B**

Guit. jazz

Baixo e. **B**

Bat.

Fl. <sup>73</sup>

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

Fl. <sup>81</sup>

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

90

Fl. *G(maj9)/B* *D\*/D* *A#7* *E9(sus)* *D9(sus4)* *D7(13)* *G#11* *D#9* *C9* *C#11* *Bm9(sus)* *E7(13)*

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

91

Fl. *A#11* *G#9(maj11)* *B13(sus4)* *B7(9,13)* *E(maj7)* *A(maj9)* *E(maj7)*

Guit. jazz

Baixo e.

Bat.

FINE







49 Cm7/G G#0 Am11 Bb(m7)(11) Eb(m7)(5) A7(9sus4) A13(9) C#7(49) D7(49) 3

Sax. Ten. Bb(m7)/F F#0 Gm11 Bb(m7)(11) Dm11(5) G7(9sus4) G3(9)

Guit. Jazz Bb(m7)/F F#0 Gm11 Bb(m7)(11) Dm11(5) G7(9sus4) G3(9) B7(49) C7(49)

Baixo E. / Bat. /

53 D7(49) Dm(m7)(9) Dm9 Cm9

Sax. Ten. / Guit. Jazz / Baixo E. / Bat. /

57 Bb(m7)(11) C% Bbm7(45) Am11 Am11/G Gm11/D F#m11

Sax. Ten. / Guit. Jazz / Baixo E. / Bat. /

A#m7(11) Bb% Am7(45) Gm11 Gm11/F F#m11/C Gm11

Baixo E. / Bat. /

Copyright © Leandro do Carmo



Balada

# Esperando Anginha

Toninho Horta

The musical score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Guit. de Jazz, Piano Elétrico, Baixo Elétrico, Bateria, Baixo E., and Bat. The Guit. de Jazz staff contains a melodic line with notes and rests, with chord symbols written above it: Gm11, C7(b9) C7(b9), A7/F, F6, Am7(b9), Gm11/D, C7(b9) C7(b9), A7/F, F6, and B7(11). The Piano Elétrico staff shows a series of chords with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p). The Baixo Elétrico staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Bateria staff shows a simple drum pattern with vertical strokes. The Baixo E. staff contains a bass line with notes and rests. The Bat. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Copyright © Leandro do Carmo

16

**(A)**

Flugel: Am7(45) Gm11 C9(sus4) C7(9) A/F F6 Am7(45) Gm11/D C9(sus4) C7(9) A/F F6 B7(9#11)

Guit. Jazz:

Piano E.:

Baixo E.:

Bat.: **(A)**

25

Flugel: Bbm13 Bb6 B7(45) C#7/E F#m9/A Dm9 Gm11 C9(sus4) C7(9) A/F F6 Am7(45)

Guit. Jazz:

Piano E.:

Baixo E.:

Bat.:



**B** 49

Flugel: *Gm11* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6* *A7(13)* *Gm11* *D* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6* *B7(9)* *Bbm9* *Bb6* *Bm7(9)* *C#7/E*

Guit. Jazz: *Gm11* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6* *A7(13)* *Gm11* *D* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6* *B7(9)* *Bbm9* *Bb6* *Bm7(9)* *C#7/E*

Piano E.: *Gm11* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6* *A7(13)* *Gm11* *D* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6* *B7(9)* *Bbm9* *Bb6* *Bm7(9)* *C#7/E*

Baixo E.: **B**

Bat.: **B**

53

Flugel: *F7(9b9)/A* *Dm9* *Gm11* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6*

Guit. Jazz: *F7(9b9)/A* *Dm9* *Gm11* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6*

Piano E.: *F7(9b9)/A* *Dm9* *Gm11* *C9sus4* *C7(9)* *A/F* *F6*

Baixo E.: **B**

Bat.: **B**



64

Flugel: B7(9#11) B9(#11) Bb6 Bm7(9#) C#7/E F(9#11)/A Dm9 Gm11 C(9#11) C(9#) C(9#) C(9#) Fm9#3

Guit. Jazz:

Piano E.:

Baixo E.:

Bat.:

FINE

5

Copyright © Leandro do Carmo

Bossa Nova

# Tardes na Tailândia

Toninho Horta

$\text{♩} = 108$

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are: Saxofone Tenor, Guitarra de Jazz, Piano, Baixo Elétrico, Bateria, Sax. Ten., Guit. Jazz, Pno., Baixo E., and Bat. The Saxofone Tenor staff has a 4/4 time signature and contains a melodic line with various chords written above it: G $\flat$ m7(9b5), G $\flat$ m7(9b5), C $\sharp$ 7(9b9), F $\sharp$ m7(9b5), B7(9b9), E $\flat$ 9(11b), A $\flat$ (sus4), D $\flat$ m13, and A $\flat$ (sus4). The Guit. Jazz staff has a 4/4 time signature and contains a melodic line with various chords written above it: D $\flat$ m13, B $\flat$ 7, E $\flat$ m11, F $\flat$ (sus4), A $\flat$ , D $\flat$ m13, A $\flat$ 13, B $\flat$ /G, G $\flat$ m13, F $\sharp$ m11, B $\flat$ (sus4), E $\flat$ m13, C $\flat$ m7, F $\sharp$ m11/(C $\sharp$ B $\flat$ (sus4)), A/B, G $\flat$ m9, C $\flat$ m9, F $\sharp$ 13, and A $\flat$ (sus4). The Pno. staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Baixo E. staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Bat. staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Sax. Ten. staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Guit. Jazz staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Baixo E. staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The Bat. staff has a 4/4 time signature and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Copyright © Leandro do Carmo

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

25

Sax. Ten. Cm11<sup>9</sup> Am<sup>7</sup> Dm11/A G<sup>9</sup>(sus4) F/G<sup>3</sup> E<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> D<sup>3</sup> F<sup>9</sup>(sus4) F<sup>9</sup>

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

29

Sax. Ten. Bbm11<sup>9</sup> Gm11 Cm11 F<sup>9</sup>(sus4) F<sup>9</sup> Bbm11<sup>9</sup> E1<sup>3</sup> G/Eb Gbm11<sup>3</sup> Fm11<sup>3</sup> Bb<sup>9</sup> Em<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>) F<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>) Dm<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>) G<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>) C<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>) F<sup>9</sup>(sus4) Em<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>) F<sup>7</sup>(9<sup>b5</sup>)

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

3

Copyright © Leandro do Carmo

Sax. Ten.

37 Dm117 Bm7 Cm11/B F#m9 Bm9 Cm11 F#m9 Bm7 Bb9/9(b9) F#m9 D13 D13 G7(b9) Cm9 F#sus4

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Baixo E.

Bat.

Sax. Ten.

45 Dm119 Gm7 Cm11 F#sus4 F#9 Bbm119 E13 G/E, Eb, Cm11 F#m11 Bb9 Cm7(9b9) A7(9b9) Dm7(9b9) G7(9b9) C#9(9b9) F#sus4 E Cm7(9b9) A7(9b9)

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Baixo E.

Bat.

(D) Improvisação

53 C#m19 C#m7 F#m11 B9(sus4) B9 Em19 Bb13 C#7/A Am13 G#m11 C#9(sus4) 5

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

Sax. Ten.

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

5

Sax. Ten.  $61$   $E_{m7}^9$   $C_{#m11}$   $F_{#m11}$   $B^9(sus4)$   $B^9$   $E_{m7}^9$   $B_{b13}$   $C_{#7}/A$   $A_{m7}^{13}$   $B_{m11}$   $E^9$

Guit. Jazz  $D_{m7}^9$   $B_{m11}$   $E_{m11}$   $A^9(sus4)$   $A^9$   $D_{m7}^9$   $A_{b13}$   $B/G$   $G_{m7}^{13}$   $A_{m11}$   $D^9$

Pno.  $65$

Baixo E.  $A_{#m7}^9(95)$   $D_{#7}^9(95)$   $G_{#m7}^9(95)$   $C_{#7}^9(95)$   $F_{#m7}^9(95)$   $B^7(95)$   $E_{#7}^9(11)$   $B^9(sus4)$   $F_{#7}^9(11)$   $D_{m7}^9$   $A^9(sus4)$   $D_{m7}^9$   $A^9(sus4)$   $3$   $b$   $3$   $b$

Sax. Ten.  $65$   $A_{#m7}^9(95)$   $D_{#7}^9(95)$   $G_{#m7}^9(95)$   $C_{#7}^9(95)$   $F_{#m7}^9(95)$   $B^7(95)$   $E_{#7}^9(11)$   $B^9(sus4)$   $F_{#7}^9(11)$   $D_{m7}^9$   $A^9(sus4)$   $3$   $b$   $3$   $b$

Guit. Jazz  $G_{#m7}^9(95)$   $C_{#7}^9(95)$   $F_{#m7}^9(95)$   $B^7(95)$   $E_{#7}^9(11)$   $A^9(sus4)$   $D_{m7}^9$   $A^9(sus4)$

Pno.  $65$

Baixo E.  $65$

Bat.  $65$

Copyright © Leandro do Carmo

7

**(D)**

Sax. Ten.  $Dm^{b17}$   $Bm^7$   $Cm^{11}/B$   $A(sus4) A/G$   $F^{\#m9}$   $Bm^9$   $Cm^{11}$   $A(sus4) A/G$   $F^{\#m7(9)}$   $Bm^7$   $Bb^9(sus4)$   $F^{\#m7(9)}$   $Cm A7(9)$   $Dm^7(9)$   $G7(9)$   $C^{\#}(9,11)$   $F^{\#}(sus4)$

Guit. Jazz  $Dm^{b17}$   $Bm^7$   $Cm^{11}/B$   $A(sus4) A/G$   $F^{\#m9}$   $Bm^9$   $Cm^{11}$   $A(sus4) A/G$   $F^{\#m7(9)}$   $Bm^7$   $Bb^9(sus4)$   $F^{\#m7(9)}$   $Cm A7(9)$   $Dm^7(9)$   $G7(9)$   $C^{\#}(9,11)$   $F^{\#}(sus4)$

Pno.

Baixo E.  $D$

Bat.  $D$

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo



8

C#m3(9#11)

Sax. Ten. <sup>8</sup>

Bm3(9#11)

Guit. Jazz

Pno.

Baixo E.

Bat.

C#m3(9#11)/B

Bb3(9#11)/F

FINE

Copyright © Leandro do Carmo

Bossa Nova

# Mountain Flight

Toninho Horta

$\text{♩} = 140$

Flauta

Guitarra de Jazz

Piano Elétrico

Baixo Elétrico

Bateria

Fl.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Chord progression for Guitar: E% (G#3x5x4) G#3 F#3x5x4 F#3 B3x5x4 B7(9) A(m)9 D7(9) G#m9 Cm9 E(m)9(5) A(65) D#3x5x4 B7/D#

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>21</sup>

Guit. Jazz

Chords: G(maj9), B(b9), E(maj9), Am7(b9), Gm7(b9), C7(b9), B9(b9), f/B, E% Am(maj9), G#m C#7(b9) F#m(b9), F#m(b9) G(maj9)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>34</sup> **(B)**

Guit. Jazz

Chords: E%, G#(sus4), G#3, F#(sus4), F#3, B(sus4), B7(9#11), Am(maj9), D#7(9#11), C#m9, C#m9, E(maj9), A(x5), D#(sus4), B7/D#

Piano E.

Baixo E.

**(B)**

Bat.

**(B)**

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>54</sup>

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>54</sup>

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

4

Improvisação

Fl. <sup>62</sup> Gm13(9#11) G#7(b9) Am11 B9(sus4) Fm13(9#11) Gm13(9#11) G#7(b9) F#m11/C# Bm11

Guit. Jazz Gm13(9#11) G#7(b9) Am11 B9(sus4) Fm13(9#11) Gm13(9#11) G#7(b9) F#m11/C# Bm11

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>74</sup> E% G#m13(sus4) G#m13(sus4) F#m13(sus4) F#m13 Am11 B9(sus4) Bb7(11) Am11 D#7(13) G#m9 C#m9 C#m9 Eb9(sus) F#(15) D#m13(sus4) Bb/D#

Guit. Jazz E% G#m13(sus4) G#m13(sus4) F#m13(sus4) F#m13 B9(sus4) Bb7(11) Am11 D#7(13) G#m9 C#m9 C#m9 Eb9(sus) F#(15) D#m13(sus4) Bb/D#

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

Fl. <sup>84</sup> Gm19 B7(9,13) Bb3 Cm19 Am7(9,5) D7(9,9) Gm7(9,5) C7(9,9) B9(9,13) F/B

Guit. Jazz Gm19 B7(9,13) Bb3 Cm19 Am7(9,5) D7(9,9) Gm7(9,5) C7(9,9) B9(9,13) F/B

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Fl. <sup>93</sup> E7/9 Am(maj9) G#m9 C#7(b9) F#m7(9,5) F#m9(9,11) E7/9 Am(maj9) G#m9 C#7(b9) F#m7(9,5) F#m9(9,11)

Guit. Jazz E7/9 Am(maj9) G#m9 C#7(b9) F#m7(9,5) F#m9(9,11) E7/9 Am(maj9) G#m9 C#7(b9) F#m7(9,5) F#m9(9,11)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

102

Fl. *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *Amin* *B9(sus4)* *Fm7(b9)E11* *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *F#min/C# Bmin*

Guit. Jazz *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *Amin* *B9(sus4)* *Fm7(b9)E11* *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *F#min/C# Bmin*

Piano E. *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *Amin* *B9(sus4)* *Fm7(b9)E11* *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *F#min/C# Bmin*

Baixo E. *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *Amin* *B9(sus4)* *Fm7(b9)E11* *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *F#min/C# Bmin*

Bat. *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *Amin* *B9(sus4)* *Fm7(b9)E11* *Gm7(b9)E11* *G7(b9)* *F#min/C# Bmin*

114

Fl. *(D)* *E%* *G#4(sus4)* *G#4* *F#4(sus4)* *F#4* *B9(sus4)* *B7(b9)* *Amin9* *D#7(b9)* *G#m9* *C#m9* *E7m9(s)* *A#(s)* *D#9(sus4)* *B4/D4*

Guit. Jazz *(D)* *E%* *G#4(sus4)* *G#4* *F#4(sus4)* *F#4* *B9(sus4)* *B7(b9)* *Amin9* *D#7(b9)* *G#m9* *C#m9* *E7m9(s)* *A#(s)* *D#9(sus4)* *B4/D4*

Piano E. *(D)* *E%* *G#4(sus4)* *G#4* *F#4(sus4)* *F#4* *B9(sus4)* *B7(b9)* *Amin9* *D#7(b9)* *G#m9* *C#m9* *E7m9(s)* *A#(s)* *D#9(sus4)* *B4/D4*

Baixo E. *(D)* *E%* *G#4(sus4)* *G#4* *F#4(sus4)* *F#4* *B9(sus4)* *B7(b9)* *Amin9* *D#7(b9)* *G#m9* *C#m9* *E7m9(s)* *A#(s)* *D#9(sus4)* *B4/D4*

Bat. *(D)* *E%* *G#4(sus4)* *G#4* *F#4(sus4)* *F#4* *B9(sus4)* *B7(b9)* *Amin9* *D#7(b9)* *G#m9* *C#m9* *E7m9(s)* *A#(s)* *D#9(sus4)* *B4/D4*

Copyright © Leandro do Carmo

124

Fl. *G(m)13* *B<sub>9</sub>(3524)* *B<sub>9</sub>3* *G(m)13* *A(m)7(9)* *D7(9)* *G(m)7(9)* *C7(9)* *B<sub>9</sub>(3524)*

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

131

Fl. *F/B* *E<sub>9</sub>* *A(m)13* *G#m<sup>o</sup>* *C#7(9)* *F#m<sub>9</sub>(95)* *F#m<sub>9</sub>(11)*

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo



Improvisação

Fl. <sup>137</sup> E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Guit. Jazz E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Piano E. E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Baixo E. E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Fl. <sup>145</sup> E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Guit. Jazz E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Piano E. E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Baixo E. E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Bat. E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11 E $\frac{7}{9}$  Am<sup>(m3)</sup> G $\sharp$ m<sup>o</sup> C $\sharp$ 7( $\frac{9}{13}$ ) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5) F $\sharp$ m<sup>o</sup>(9 $\flat$ 5)11

Copyright © Leandro do Carmo

FINE

Ad libitum

# Beijo Partido

Terra dos Pássaros

Toninho Horta

Flugelhorn

Guitarra de Jazz

Piano Elétrico

Baixo Elétrico

Bateria

Chords: C#7(b9), F#m11, A/B, Bb/C, A7(9sus4), G, Am, Bm, C(9sus4), C

Flugel.

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Chords: A, A/B, C(9sus4)/G, C#7(sus4), C(9sus4)/G, F#m9, Ab/Bb, E7(m9)9, Ab(m9)(sus4)(11), Ab/Bb

Copyright © Leandro do Carmo

A tempo ♩ = 86

Flugel:

Musical staff for Flugel. It contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and rests. The staff is in treble clef.

F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C F<sup>m11</sup>/C B<sup>9</sup>/C

Guit. Jazz:

Musical staff for Guit. Jazz. It contains a melodic line with several triplet markings and rests. The staff is in treble clef.

Piano E.:

Musical staff for Piano E. (Electric). It contains a series of diagonal slash marks, indicating a rhythmic accompaniment or a specific texture.

Baixo E.:

Musical staff for Baixo E. (Electric Bass). It contains a series of diagonal slash marks, indicating a rhythmic accompaniment or a specific texture.

Bat.:

Musical staff for Bat. (Drums). It contains a series of diagonal slash marks, indicating a rhythmic accompaniment or a specific texture.

**(D)** Improvisação

Musical staff for Guit. Jazz. It features an improvisation section starting at measure 17. The staff includes various chord changes and triplet markings. The chords listed are: E<sup>m11</sup>, A<sup>9</sup>(sus4), G<sup>m13</sup>(11), F<sup>#7</sup>(9), B<sup>7</sup>(9), B<sup>7</sup>(13)/D<sup>#</sup>, E<sup>m11</sup>, G<sup>m7</sup>(9), and C<sup>#7</sup>(9).

Piano E.:

Musical staff for Piano E. (Electric). It contains a series of diagonal slash marks, indicating a rhythmic accompaniment or a specific texture.

Baixo E.:

Musical staff for Baixo E. (Electric Bass). It contains a series of diagonal slash marks, indicating a rhythmic accompaniment or a specific texture.

Bat.:

Musical staff for Bat. (Drums). It contains a series of diagonal slash marks, indicating a rhythmic accompaniment or a specific texture.

Guit. Jazz

F#3(sus4) C#3(sus4) C3(sus4)B3(sus4) B#3 A#3 F#2/D D6 C#6(11) B7(9)

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Flugel.

Em11 A#3(sus4) Gm#7(611) F#7(65) B7(65) B7(9)/D# Em11 G#m7(65) C#7(69) F#3(sus4)

Guit. Jazz

Piano E.

Baixo E.

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

4 Flugel. <sup>36</sup>

Guit. Jazz C#(sus4) C(sus4) B(sus4) Bbs A#s F#D D<sup>b</sup> C% E(maj7)/G# Cm<sup>9</sup> Dm<sup>9</sup> E<sup>m9</sup>

Piano E.

Baixo E.

Bat.

4 Flugel. <sup>41</sup> **(D)**

Guit. Jazz Em<sup>11</sup> A7(sus4) Gm7(b9) F#7(b9) B7(b9) B7(b9)/D# E(maj7)(#9) E.m11 Gm7(b9) C#7(b9) F#(sus4) C#(sus4) C(sus4) B(sus4) G#(sus4) F#(sus4)

Piano E.

Baixo E. **(D)**

Bat.

Copyright © Leandro do Carmo

The image shows a musical score for five instruments: Flugel, Guit. Jazz, Piano E., Baixo E., and Bat. The Flugel part is in the treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The Guit. Jazz part is in the treble clef and features a complex, rhythmic pattern with many slurs and ornaments. The Piano E., Baixo E., and Bat. parts are in the bass clef and consist of rhythmic patterns represented by diagonal slashes. Above the Flugel and Guit. Jazz staves, there are several chord diagrams for guitar, including  $A^{\#3}(9)$ ,  $C_{m11}$ ,  $A^{\#3}(9)$ ,  $C_{m11}$ ,  $A^{\#3}(9)$ ,  $C_{m11}$ ,  $A^{\#3}(9)$ ,  $C_{m11}$ , and  $A^{\#3}(9)$ . The Flugel staff has a measure number '54' at the beginning and a '5' at the end. The Guit. Jazz staff has a '5' at the end. The Piano E., Baixo E., and Bat. staves have a '5' at the end. A copyright notice 'Copyright © Leandro do Carmo' is located at the bottom of the page.

Copyright © Leandro do Carmo

6

**D** Improvisação

Flugel:

45 F#m11 Bb3 (F#) F#m11 Bbm13 F#m11 Bb3 (F#) F#m11 Bbm13

Guit. Jazz:

Cm11 Ab3 (F#) Cm11 Am13 Cm11 Ab3 (F#) Cm11 Am13

Piano E.:

Baixo E.:

**D**

Bat.:

Flugel:

73 Cm11 Ab3 (F#) Cm11 Am13 Cm11 Ab3 (F#) Cm11 Am13

Guit. Jazz:

Cm11 Ab3 (F#) Cm11 Am13 Cm11 Ab3 (F#) Cm11 Am13

Piano E.:

Baixo E.:

Bat.:

Copyright © Leandro do Carmo

FINE