

Choro e fraseado — notação, regras e interpretação

Mário Sève¹

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Práticas Interpretativas*

marioseve@gmail.com

Resumo: Este artigo tem o objetivo de investigar questões relacionadas à notação musical para a interpretação do gênero choro. Para isso, são abordados relatos de musicólogos sobre os estilos do *jazz* e da música barroca, além do choro. Entre as pesquisas citadas no quadro teórico estão as de Nikolaus Harnoncourt, Jean-Claude Veilhan, Frederick Neumann, Nicolas Cook, Ingrid Monson, James Thurmond, Pedro Aragão, Laura Rónai e Andréa Ernest Dias. Recorrente em tratados barrocos, o termo “regras” aqui utilizado aponta para um grupo de procedimentos relativos à interpretação de um estilo musical.

Palavras-chave: Fraseado; Choro; Notação; Regras; Interpretação musical.

Choro and Phrasing — Notation, Rules and Interpretation

Abstract: This article aims to investigate musical notation issues to explain the choro genre interpretation. For this, I have tried to find out musicologists reports about the jazz, the baroque music and the choro styles. I used researches by Nikolaus Harnoncourt, Jean-Claude Veilhan, Frederick Neumann, Nicolas Cook, Ingrid Monson, James Thurmond, Pedro Aragão, Laura Rónai and Andréa Ernest Dias in the theoretical framework. The term "rules", also recurrent in Baroque treatises, designates a group of procedures used in the interpretation of a musical style.

Keywords: Phrasing; Choro; Notation; Rules; Musical Interpretation.

1. Notação musical

A notação musical representa “uma tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais.” (SCHAFER, 1997, p. 175). É uma convenção recente, não universal e bastante imprecisa. O compositor R. Murray Schafer mostra três sistemas gráficos para a notação: 1) o da “acústica”, que descreve propriedades mecânicas dos sons — em papel ou tela de raio catódico (como a de um computador); 2) o da “fonética”, que desenha o som da fala; e 3) o da

¹ Orientador: Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto. Agência de fomento de bolsa: CNPq.

“notação musical”, que representa determinados sons através de códigos e modelos musicais. Enquanto os dois primeiros sistemas são descritivos, o terceiro é prescritivo.

A notação musical desenvolveu-se gradualmente — a partir da Idade Média — utilizando duas dimensões: a horizontal, que representa a ordem temporal dos eventos; e a vertical, que representa a altura, ou frequência dos sons (agudas acima e graves abaixo), tomando emprestadas diversas indicações das artes visuais e das descrições espaciais do mundo.

Nikolaus Harnoncourt (1998) descreve de que maneira esse sistema, mesmo usando aproximadamente os mesmos símbolos, foi modificando seu significado e função em razão de mudanças estilísticas na história da música. Para o maestro, a notação não deve ser considerada um método intemporal e internacional para transcrever a música. De forma geral, até cerca de 1800 a música era notada segundo o princípio da obra, possuindo raras indicações de execução. No período barroco, as partituras raramente indicavam dinâmicas ou andamentos (que, quando notados, em geral estavam associados ao caráter da obra²), e praticamente não traziam marcações de articulação e fraseado. No período clássico, as partituras passaram trazer ornamentações, dinâmicas, articulações e acentuações como parte integrante da composição. A improvisação (característica da música barroca), assim, tornou-se desnecessária e não desejada na maioria das vezes, salvo em fermatas e *cadenzas*.

O músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX. Uma outra fonte de problemas é a enorme questão da improvisação que, até mais ou menos o fim do século XVIII, não pode ser separada da prática musical. (HARNONCOURT, 1988, p. 20.)

No período barroco não era incomum que intérpretes tocassem mais de um instrumento e fossem também compositores. As especializações eram menos evidentes. Pressupunha-se, desta forma, um maior envolvimento do executante com o pensamento do autor da obra e uma maior liberdade no ato de sua execução — como costuma acontecer, curiosamente, na música popular de hoje. Harnoncourt vê, neste aspecto, uma virtude, e ilustra seu ponto de vista com uma música de caráter popular em que notação e conhecimentos estilísticos encontram-se intimamente associados:

Tomemos um exemplo que deve ser claro para todo músico atual: a música de dança vienense do século XIX, uma polca ou uma valsa de Johann Strauss. O compositor tentava integrar a notação no que na sua opinião era indispensável aos músicos de

² Embora tais indicações possam ser entendidas como metáforas retóricas de andamento, o musicólogo Ross W. Duffin diz que: “*Allegro* significa ‘com alegria’, *Adagio* ‘de uma maneira tranquila’, *Largo* ‘amplamente’, e *Grave* significa ‘com seriedade’. Raramente há indicações de andamentos nestes termos. Exceções seriam *Lento*, por exemplo, ou *Presto*, que significa ‘rápido’.” (DUFFIN, 1995, p. 6.)

orquestra sentados diante dele, os quais sabiam exatamente o que era uma valsa ou uma polca e como deveriam ser tocadas. Entregue a uma orquestra que não possua este conhecimento, que não conheça estas danças, e cujos músicos toquem exatamente o que está na partitura, a música que disto tudo resulta é outra, totalmente diferente. Não se pode escrever esta música de dança exatamente como deve ser tocada. Frequentemente é necessário atacar uma nota um pouco antes ou depois, ou tocá-la mais longa ou mais curta do que está escrito, etc. Poder-se-ia certamente tocar esta música de maneira exata, metronomicamente exata, mas o resultado não teria absolutamente nada a ver com a obra imaginada pelo compositor. (ibid.: 37.)

No período barroco, uma espécie de notação “estenográfica” expunha o desenvolvimento harmônico de uma peça, trazendo como elementos apenas a voz do canto e a linha do baixo cifrado. Tal notação referia-se a indicações de execução do chamado “baixo contínuo”, tocado tradicionalmente pelo cravo, o órgão ou a teorba em uma orquestra. A execução musical a partir da leitura de cifras de acordes deveria ser improvisada de acordo com o caráter da peça, semelhantemente ao que os músicos fazem hoje no *jazz*, no choro e em outras músicas populares. Laura Rónai faz uma analogia entre a música barroca e o *jazz* sob o ponto de vista da escrita e da improvisação:

A dicotomia que surgiria mais tarde entre compositor/intérprete não existia no período Barroco. Por isso mesmo não havia, por parte do compositor, a preocupação de notar inequivocamente suas intenções. Mesmo nos casos em que não era o intérprete visado, o compositor compartilhava com este a linguagem de sua época. E os intérpretes dominavam a ornamentação como parte dessa linguagem, — a qual era executada na hora, de improviso. Daí não ser descabida a comparação, aliás bastante frequente, entre dois estilos tão diferentes como o Barroco e o *Jazz*. Assim como no *Jazz*, a partitura barroca é frequentemente apenas um ponto de partida. (RÓNAI, 2008, p. 218.)

Harnoncourt comenta que na música popular, por esta fazer parte do presente, encontram-se vários aspectos da antiga compreensão musical: “a unidade poesia-canto, unidade ouvinte-artista e a unidade música-tempo.” (HARNONCOURT, 1988, p. 25). Ele percebe nela a representação do que significava a música antigamente na vida das pessoas.

2. Regras

O regente austríaco parece separar os signos da “notação musical” em dois níveis de percepção: o da “obra”, na qual indicações de ritmo, altura das notas e caráter são grafados; e o das “regras” de interpretação, que conduzem a obra à uma leitura subjacente. Ele utiliza inúmeras vezes o termo “regras” para designar procedimentos que seguem os intérpretes da música antiga. Esse senso comum, baseado atualmente não só na prática do estilo mas em estudos e pesquisas em interpretação histórica (como leituras de tratados), está em conclusões

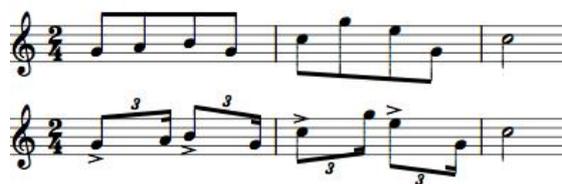
sobre a forma de interpretar a música antiga em geral. Para Harnoncourt, “as regras dos tratados antigos só começam a tornar-se interessantes para a prática a partir do momento em que as compreendemos — ou pelo menos, quando elas fazem algum sentido para nós.” (ibid.: 39). Elas são capazes de revelar aquilo que não foi escrito — pois, no seu entender, “eles [os compositores] não escreviam o que era por todos sabido, o óbvio.” (ibid.: 53).

Dentre o que cita como “regras” podem estar as sobre: duração das notas, que devem terminar extinguindo-se aos poucos — “a nota nasce e morre como o som de um sino” (ibid.:38); andamentos, que podem ser indicados pelos passos de dança; figuras com notas pontuadas, na qual a nota curta após a pontuada pode ser tocada quase no último instante (depois de seu valor notado), dependendo do caráter da obra; apojaturas, que não devem ser separadas da nota principal; dissonâncias, que devem ser acentuadas e ter suas resoluções a elas ligadas; ligaduras, que devem ter sua primeira nota acentuada e mais longa que as seguintes; hierarquia dos acentos em um compasso, que pode ser perturbada através da articulação e da dissonância. Há ainda o caso da *inegálité*, uma convenção do barroco francês, na qual as notas estão relacionadas ritmicamente a acentos agógicos e ao rubato. O maestro Frederick Neumann (1989) fala de regras e possíveis taxas de alterações rítmicas nas *notes inégales*, em uma tentativa de explicar interpretações de determinados padrões melódicos.

Uma característica da convenção é que somente determinadas notas escritas com valores uniformes em compassos específicos estejam sujeitas a serem executadas desigualmente, como semicolcheias (mas não colcheias) em compassos *c*, ou colcheias (mas não semínimas) em compassos como 2 ou 3, semínimas (mas não mínimas) em compassos como 3/2. A desigualdade era longa-curta em uma proporção que, para efeitos práticos, variava da quase imperceptível 7:5 a aproximadamente 2:1, raramente ultrapassando este limite. As notas envolvidas tinham que ser binárias, nunca ternárias, tinham que ser subdivisões da pulsação, nunca a pulsação em si e tinham que mover-se, basicamente, em movimento conjunto. Sempre que essas condições se apresentavam, a *inegálité* era obrigatória a menos que o compositor a cancelasse, escrevendo pontos ou traços sobre as notas ou com palavras como *marqué*, *détaché*, ou *notes* ou *croches égales*.³ (NEUMANN, 1989, p. 66.)

³ “Characteristic of the convention is that only specific, evenly written note values in specific meters were subject to being rendered unequal, such as sixteenth notes (but not eighth notes) in C meter, or eighth notes (but not quarter notes) in such meters as 2 or 3, quarter notes (but not half notes) in meters as 3/2. Inequality was long- short in a ratio that for all practical purposes ranged from barely perceptible 7:5 to about 2:1, rarely going beyond this limit. The notes involved had to be binary, never ternary, had to be subdivisions of the beat, never the beat itself, and had to move basically in stepwise motion. Whenever the conditions were right, *inegálité* was mandatory unless the composer canceled it by placing dots or dashes above the notes or by such words as ‘marqué,’ ‘détaché,’ or ‘notes’ or ‘croches égales.’”

Comentando sobre a dificuldade de descrever esse fenômeno, Jean-Claude Veilhan (1979) sugere uma curiosa notação para a interpretação de um grupo de colcheias, ilustrada no exemplo 1. O flautista diz ainda que a *inegalité* pode assumir diferentes formas e proporções de desigualdade, apresentando-se inclusive de forma invertida.



Ex. 1: transcrição de um grupo de colcheias em *inegalité*. — extraído de *The rules of musical interpretation in the baroque era* (VEILHAN, 1979, p. 21.)

Mesmo em escritas tão detalhadas, como as de certas músicas eruditas europeias do século XX, são inevitáveis as imprecisões em relação às expectativas do compositor. Duração das notas, mudanças graduais de andamento, indicações de dinâmica etc. são praticamente impossíveis de serem notadas com precisão. As regras, como as descritas em tratados barrocos, embora pareçam ter um caráter demasiadamente determinador, podem ser ferramentas importantes na interpretação de uma notação musical relacionada a períodos e estilos distantes na tradição — “não se deve (...) culpar as regras, sem as quais não poderíamos seguir em frente.” (ibid.:50). Cabe ao intérprete não perder a perspectiva de que, atrás dos limites e da inexatidão da “notação musical”, é possível revelar a intenção do autor.

3. O caso do choro

O *jazz*, o choro e outros estilos e gêneros populares costumam ter também suas músicas notadas apenas com indicações essenciais — ritmos melódicos, formas, alturas, tonalidades e sugestões de andamento (fornecidas, muitas vezes, por indicações de gênero⁴ nas peças). Detalhes de articulação, de dinâmicas e agógicas (dentre as exceções, no choro, está a obra de Ernesto Nazareth) raramente são prescritos. Muitos procedimentos interpretativos encontram-se revelados em um sistema de códigos compartilhados pela tradição oral.

O bandolinista Pedro Aragão (2013), ao analisar o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O choro*, de 1936, e outros documentos da época, conclui que nas práticas musicais dos chorões “através da observação direta e da tradição oral” (ARAGÃO, 2013, p. 164), os músicos aprendiam e construíam um vocabulário, um conjunto de códigos — estes

⁴ Como polca, *schottisch*, valsa, mazurca etc.

relacionados à interpretação, a conduções rítmico-harmônicas, contracantos melódicos etc. Violonistas e cavaquinistas utilizavam quase que exclusivamente esse processo. Contudo, é inegável que “a leitura e a escrita de partituras eram [também] importantes para a transmissão do choro, sendo que muitos músicos escreviam álbuns de partituras, frequentemente copiados uns pelos outros, em uma verdadeira rede de informação.” (ARAGÃO, 2013, p. 19). Usadas pelos chamados músicos de escola (como os flautistas⁵ com formação em conservatórios), tais partituras, com melodias e indicações de gênero somente, serviam como “um suporte para a memorização da estrutura básica da música, a ser ‘contemplado’ por outros aspectos não escritos como ‘colorido’, ‘improvisação’ etc.” (ibid.: 164). Ou seja, sem marcações de articulação, acentuação, ornamentação e aspectos rítmicos relacionados ao fraseado musical (normalmente aprendidos por tradição oral), elas serviam como uma espécie de esboço, ou de *script*, conforme conceito de Nicolas Cook⁶ (2006). Aragão relaciona as análises do etnomusicólogo Bruno Nettl com os processos referentes a transmissão do choro:

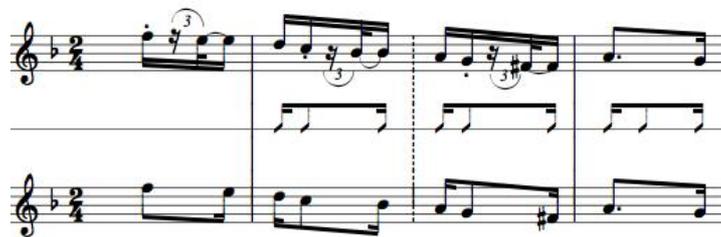
(...) poderíamos pensar em um repertório não como uma série de ‘peças’, mas consistindo de um vocabulário de unidades menores como: motivos melódicos ou rítmicos, acordes, sequência de acordes, fórmulas de cadência etc. Desta forma o processo de transmissão poderia ser estudado sob o prisma de como um repertório conserva (ou não) estas unidades intactas, e como elas são combinadas e recombinadas em unidades maiores, aceitas como ‘peças musicais’ em diferentes culturas. (NETTL, 1983, apud ARAGÃO, 2013, p. 163.)

Difícilmente um intérprete reproduz tudo o que está prescrito na notação. No intuito de prescrever um determinado estilo de interpretação, notaremos que muitas melodias são praticamente impossíveis de serem grafadas no que concerne seu aspecto rítmico, por exemplo. Mas há, sem dúvidas, procedimentos já absorvidos das práticas musicais na leitura e interpretação de certas figuras ou agrupamentos musicais. Vejamos, na música brasileira, o caso da figura rítmica sincopada «semicolcheia–colcheia–semicolcheia», recorrente em uma grande quantidade de choros. A flautista Andréa Ernest Dias (1996) recomenda que a colcheia seja encurtada e diz que a figura pode ser tocada quase como três colcheias em quiálteras. Se fossemos grafar esse fenômeno, chegaríamos a uma escrita como a do primeiro sistema do exemplo 2 (sobre a primeira semi-frase de *Proezas de Solon*, de Pixinguinha e Benedito

⁵ O flautista Joaquim Callado, considerado um dos pioneiros do choro, foi antecessor de Duque Estrada Meyer na cadeira de flauta do Conservatório Imperial (que se transformaria no Instituto Nacional de Música, na República), como lembra Aragão. Sucederam Callado e Meyer, os flautistas Pedro de Assis e Patápio Silva, todos eles relacionados, em maior ou menor intensidades, à prática dos choros.

⁶ O musicólogo, em seu artigo *Entre o processo e o produto*, classifica as partituras de *scripts*, um termo teatral, ao invés de textos. Lembra que “a performance rotineiramente requer não tocar o que está grafado, e vice-versa; neste sentido, há uma incomensurabilidade entre o detalhe da notação e o detalhe da performance, de forma que a noção de um maior ou menor detalhamento não vem ao caso.” (COOK, 1995, p.13.)

Lacerda), o que seria, visualmente, algo extremamente estranho e desconfortável para a prática de uma leitura musical. Ou seja, o exemplo (que apresenta a realização sobre a escrita original da peça, no terceiro sistema, e seu padrão rítmico, no segundo sistema) poderia funcionar como notação musical descritiva, sem ser factível como notação prescritiva.



Ex. 2: notação aproximada da execução da figura «semicolcheia–colcheia–semicolcheia».

Essa representação gráfica nos faz lembrar, de certa forma, a questão da interpretação de colcheias no *jazz*. A etnomusicóloga americana Ingrid Monson (2002) transcreve um solo de Louis Armstrong (exemplo 3), sobre o tema *Big Butter and Egg Man*, de Percy Venable, e observa como o trompetista toca ritmicamente as colcheias e coloca acentos na segunda nota e ligaduras desta para a nota do tempo seguinte (o primeiro sistema apresenta o modelo de notação usada no *jazz* e o segundo a notação aproximada de sua interpretação). São aspectos das chamadas *swung quavers* (colcheias “suíngadas”).



Ex. 3: *swung quavers* em solo de Louis Armstrong. — extraído de *The Cambridge companion to jazz* (MONSON, 2002, p. 116.)

De volta ao choro, Dias diz que o desenho anacrústico em três semicolcheias seguidas, recorrente em inúmeras composições do gênero, deve ter sua primeira nota acentuada, garantindo “a precisão e a estabilidade rítmica.” (DIAS, 1996:40). Tal observação atesta a importância, em variados estilos musicais, na valorização das *arsis* e nas ênfases em movimentos anacrústicos — argumento defendido pelo trompetista James Thurmond (1991) na teoria do *note grouping*. O choro e outros gêneros brasileiros, assim como a música de J. S. Bach, parecem estar marcados pela força do movimento anacrústico. Também, o desenho anacrústico «colcheia–semicolcheia» costuma ter sua primeira nota acentuada e encurtada. O encurtamento de notas em figuras sincopadas parece tender a coincidir com as articulações de padrões rítmicos. Assim, em choros, além do encurtamento de síncopes dentro de um tempo,

percebe-se muitas vezes também, em finais de motivos, encurtamentos de síncopes (ou antecipações) entre tempos. O segundo sistema do exemplo 4 procura ilustrar esses aspectos mostrando quatro grupos de notas, com anacruses (representadas por A), e possíveis articulações na melodia da primeira parte de *Dinorah*, de Benedito Lacerda.

Ex. 4: articulações e acentuações em fragmento de *Dinorah*. Extraído de *Songbook Choro • v.1* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2007, p. 124.).

É possível observar ainda que grupos de semicolcheias seguidas, características de diversos choros, costumam ser executados com exatidão em andamentos ligeiros, mas tendem a ser modificados ritmicamente em andamentos mais lentos (SÈVE, 1999:11). O *Songbook Choro* mostra em fragmento da parte B de *Serenata no Joá*, de Radamés Gnattali, como Jacob do Bandolim altera ritmicamente a melodia (primeiro sistema do exemplo 5, em Fá maior, transcrito de sua gravação) em relação ao álbum de partituras *Choros e criações*, de Luiz Americano, de 1940 (no terceiro sistema do mesmo exemplo, em Si bemol, abaixo).

Ex. 5: flexibilidade rítmico-melódica em *Serenata no Joá* — extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 184) e de *Choros e criações • álbum n° 4* (AMERICANO, 1940, p. 7).

Células rítmicas de uma melodia de choro podem ainda ser intercambiáveis, ora para adaptar-se a diferentes padrões rítmicos de acompanhamento, ora para atender escolhas interpretativas. Figuras de seis notas, como as da parte B de *Noites cariocas*, de Jacob do Bandolim, do exemplo 6, podem apresentar-se em diferentes ritmos.

Ex. 6: célula rítmica de seis notas em fragmento de *Noites Cariocas* — extraído de *Songbook Choro • v.2* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011, p. 151.).

O que parece ser relevante no fraseado de choros é a separação de grupos de notas para valorizá-los através da flexibilização rítmico-melódica — de maneira similar a um discurso verbal, no qual escolhemos enfatizar ou prolongar determinadas palavras ou sílabas em detrimento de outras em frases e sentenças. O exemplo 7 compara a partitura do *Songbook Choro* (primeiro sistema) com uma transcrição mais detalhada da interpretação de Abel Ferreira (terceiro sistema, oitava abaixo) em seu choro *Chorando Baixinho*, apresentando o fragmento inicial da parte A em três grupos de notas e variações rítmico-melódicas do clarinetista nesses grupos.

Ex. 7: interpretação de Abel Ferreira em fragmento de *Chorando baixinho* — extraído de *Songbook Choro • v.3* (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2011:52) e de *Chorando baixinho* de Abel Ferreira (GOMES, 2007, p.73.).

Flexibilidades rítmico-melódicas frequentemente somam-se a ornamentações e efeitos em melodias de choro. Na música barroca, as doze *Sonatas metódicas*, compostas por Georg Philipp Telemann (1681–1767) para violino ou flauta e baixo contínuo, são uns dos mais preciosos documentos sobre a sistematização desse aspecto. O exemplo 8 apresenta o fragmento inicial do primeiro movimento, *Adagio*, da *Sonata Metódica em Lá maior*, no qual percebe-se que os ornamentos que o próprio compositor escreve muitas vezes não apóiam nos mesmos lugares da melodia original.

Ex. 8: ornamentação na *Sonata metódica em Lá maior*, de Telemann — extraído de *Zwölf methodische sonaten* (SEIFFERT, 1955, p.11.).

Os chorões, sejam solistas ou acompanhadores (como é o caso dos violonistas de sete cordas), em suas ornamentações, improvisos e variações, costumam recorrer a arpejos, inflexões — como notas de passagens, bordaduras, escapadas, apojaturas, suspensões, cambiatas, cromatismos etc. —, além de mordentes, grupetos, glissandos e outros efeitos. Assim como as articulações e acentuações, dificilmente aparecem grafados em partituras do gênero.

Conclusões

O vocabulário musical utilizado pelos chorões está associado à existência de um conjunto de regras com a finalidade de dar suporte à interpretação da notação musical. Embora estas supostas regras sejam (desejavelmente, muitas vezes) passíveis de serem subvertidas (para toda regra há exceções), o fato de conhecê-las pode ser útil na revelação do pensamento de instrumentistas e compositores do gênero. São procedimentos recorrentes capazes de apresentar-se nas relações com a forma e a fraseologia (rondó, motivos iniciais e finais, etc.) ou com o fraseado (flexibilidades rítmico-melódicas, acentuações, ornamentações, articulações etc.).

Para aprofundar-se neste inesgotável assunto seria aconselhável a audição de inúmeras gravações de músicos como Benedito Lacerda e Pixinguinha, que na flauta e no sax tenor, a cada reexposição de um tema o apresentavam variado (como nas gravações que fizeram em dupla); Jacob do Bandolim, que ao reler choros antigos reinventou melodias que passaram a integrar tais peças até hoje⁷; o cavaquinista Waldyr Azevedo e o flautista Altamiro Carrilho, que gravavam sem economia de ornamentações e efeitos; os clarinetistas e saxofonistas Luiz Americano e Abel Ferreira, que se expressavam de forma única através dos recursos de seus instrumentos; e Dino, criador de melodias que consagraram o violão de sete cordas e tornaram-se obrigatórias em arranjos de uma infinidade de choros.

Esse estudo proporciona aspectos difíceis de se esgotarem, considerando-se o tempo de existência do gênero e o caráter mutante de suas tradições. Somam-se ainda a esses aspectos o manancial e a excelência dos instrumentistas, dos compositores de choro e suas obras — alguns e algumas, inegavelmente, considerados alicerces na construção de uma determinada linguagem musical brasileira. Não seria estranho, portanto, que novas revelações ou novos questionamentos fossem adicionados a estas linhas.

⁷ Jacob do Bandolim chegou mesmo a estabelecer novas tonalidades para a execução de choros de diferentes autores, como de obras de Ernesto Nazareth e Luiz Americano. Peças desses e de outros compositores costumam ser executadas por conjuntos regionais com as variações melódicas e harmônicas gravadas por Jacob. São inúmeros exemplos como *Brejeiro*, de Nazareth, *É do que há*, *Assim mesmo* e *Numa seresta*, de Luiz Americano, *Murmurando*, de Fon-Fon, *Tira poeira*, de Sátiro Bilhar, *Flamengo*, de Bonfiglio de Oliveira etc.

Referências

- AMERICANO, Luiz. *Chôros e criações – álbum nº 4*. São Paulo: Irmãos Vitale Ed., s/d.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Livraria e Edições Folha Seca, 2013.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto – música enquanto performance. *Per musi*, v. n. 14, p. 05–22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf> Acesso em: 7 mai. 2015.
- DIAS, Andréa Ernest. *A expressão da flauta popular brasileira – uma escola de interpretação*. 1996. Dissertação (Mestrado e Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- DUFFIN, Ross W. *Performance practice – Que me veux-tu? What do you want from me?* Early Music America v.1, n.1 (Fall 1995), p. 27-36. Tradução não publicada de Paulo César Martins Rabelo.
- GOMES, Wagno Macedo. *Chorando baixinho de Abel Ferreira – aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.
- NEUMANN, Frederick. *New essays on performance practice*. USA: University of Rochester Press, 1989.
- RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido – métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2008.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.
- SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- _____. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.
- SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2007, v.1.
- _____. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011, v.2.
- _____. *Songbook Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011, v.3.
- SEIFFERT, Herausgegeben Von Max. *Zwölf methodische sonaten*. Germany, Basel: Barenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 1944.
- THURMOND, James Morgan. *Note grouping – a method for achieving expression and style in musical performance*. Ft. Lauderdale, USA: Meredith Music Publications, 1991.
- VEILHAN, Jean-Claude. *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th – 18th centuries)*. Paris, France: Alphonse Leduc, 1979.