

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**

Fanuel Maciel de Lima Júnior

CAMPINAS - 2003

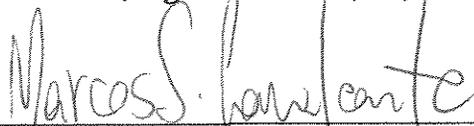


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Música

**A ELABORAÇÃO DE ARRANJOS DE CANÇÕES POPULARES  
PARA VIOLÃO SOLO**

FANUEL MACIEL DE LIMA JÚNIOR

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pelo Sr. Fanuel  
Maciel de Lima Junior e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 12/12/2003



Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante  
Orientador

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Música do Instituto de Artes  
da UNICAMP como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Música sob  
a orientação do Prof. Dr. Marcos Siqueira  
Cavalcante.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	Unicamp
	L628e
V	EX
TOMBO BC/	59012
PROC.	46-117-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/07/04
Nº CPD	

CAMPINAS - 2003

CM00198493-2

Bib, id: 317710

FICHA CATALOGRÁFICA

L628e	<p>Lima Júnior, Fanuel Maciel de</p> <p>A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo / Fanuel Maciel de Lima Júnior. -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.</p> <p>Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Arranjo (Música). 2. Música popular. 3. Violão - Instrução e estudo. I. Cavalcante, Marcos Siqueira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

## AGRADECIMENTOS

A Marcos Siqueira Cavalcante por ter acreditado na consecução do presente trabalho, além das intervenções atentas e atenciosas. Aos professores Rafael dos Santos, José Roberto Zan, Claudiney Carrasco e Ricardo Goldemberg, pela solicitude e presteza nos momentos em que a eles recorri. Ao professor Raul do Valle por apontar novos caminhos em composição. Ao amigo Hilton Jorge Valente (Gogô), companheiro de muitos almoços e muitas conversas sobre harmonia. À professora Denise Garcia, pelo “leitmotiv” e as “dissonâncias” bem resolvidas ao longo do curso. Aos atenciosos e dedicados Josué, Jayme, Joice, Magali e Vivien, pelas inúmeras vezes em que necessitei de sua ajuda e fui bem atendido. Ao amigo João Roberto pelo suporte de hardware em informática. À CAPES, por ter possibilitado a pesquisa concedendo bolsa do programa PQI e Universidade Federal de Uberlândia pela valiosa oportunidade de dedicação exclusiva. Aos meus companheiros de departamento, em especial Edmar Ferretti, Cíntia Thaís Morato e Margarete Arroyo por todo o incentivo. Ao mestre e amigo Italo Peron, pela música. Aos queridos Daniela e Geraldo, pela generosidade e carinhosa acolhida. Ao amigo Budi (Hermilson Garcia do Nascimento) por todas as barras que segurou e também pelo apoio incondicional, apontando sempre um melhor caminho. À Maura, mãe querida e Rebeca, amada filha, pelas palavras de apoio. Ao amigo Leo, companheiro de tantos eloqüentes colóquios. À Ivana, por tudo.

## **RESUMO**

A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo

A presente dissertação tem por propósito orientar os procedimentos necessários à realização de arranjos de canções populares para violão solo, descrevendo de maneira clara e minuciosa todo o processo envolvido desde a escolha de repertório apropriado ao idioma do instrumento, até os tratamentos destinados ao acompanhamento, e fornece ainda vários exemplos cuidadosamente escritos, abordando questões como a escolha da tonalidade, da textura, a harmonização e re-harmonização da canção popular.

Tratar do conceito de arranjo tornou-se também relevante e mesmo imprescindível, trazendo à tona a incompreendida figura “arranjador” e arriscando uma difícil definição do termo, na tentativa de conferir-lhe a devida importância, manifesta ao longo da história da música mas, muitas vezes por ela negada.

## **ABSTRACT**

### **The Elaboration of Popular Songs Arrangements for Solo Guitar**

The aim of this work is to establish the necessary procedures for the elaboration of popular songs arrangements for solo guitar, describing in a clear and detailed way all the process involved, from the choice of the repertoire which best fits the language of the instrument, to the treatment given to the accompaniment. Some carefully written examples will also be given, approaching issues such as the choice for tonality, texture, harmonization and re-harmonization of the popular song.

Studying the arrangements concept has become an important theme, and one will also find here a deep reflection about the arranger, his importance along music history, trying to make clear some points about his universe and musical thinking.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – O arranjo</b> .....	13
<b>O conceito de arranjo</b> .....	13
<b>O arranjo na música ocidental</b> .....	15
<b>Arranjo e composição – O processo criativo</b> .....	18
<b>Arranjo e transcrição</b> .....	21
<b>Tipos de arranjo</b> .....	24
<b>Arranjo e “idioma” instrumental</b> .....	27
<b>Algumas considerações sobre o tema</b> .....	29
<b>Capítulo 2 – A escolha de repertório para a realização de arranjos</b> .....	31
<b>Motivações</b> .....	31
<b>Repertório erudito e repertório popular</b> .....	33
<b>A função do repertório</b> .....	34
<b>Arranjo da canção popular e idioma instrumental</b> .....	35
<b>Capítulo 3 – A escolha da tonalidade adequada à realização do arranjo</b> .....	41
<b>O ethos</b> .....	41
<b>O repertório tradicional</b> .....	43
<b>O violão: características de sua extensão</b> .....	46
<b>Um arranjo de Rosa de Pixinguinha</b> .....	49
<b>Exemplos da literatura violonística</b> .....	52
<b>Outros arranjos</b> .....	56
<b>Capítulo 4 – Harmonização e re-harmonização</b> .....	61
<b>Harmonia: conceito</b> .....	61
<b>Função da harmonia</b> .....	64
<b>Harmonia original e re-harmonização</b> .....	66
<b>Re-harmonizar: implicações</b> .....	68
<b>O estabelecimento da tonalidade: encadeamentos</b> .....	71
<b>Outros exemplos de re-harmonização</b> .....	73
<b>Coda</b> .....	94

<b>Capítulo 5 – A escolha da textura para a realização do arranjo</b> .....	95
<b>Textura: conceito</b> .....	95
<b>Monodia</b> .....	98
<b>Homofonia</b> .....	99
<b>Polifonia</b> .....	101
<b>Tonalidade e textura</b> .....	104
<b>Homofonia, melodia acompanhada e polifonia: exemplos de realização</b> .....	105
<b>Homofonia</b> .....	105
<b>Melodia acompanhada</b> .....	108
<b>Polifonia</b> .....	120
<b>A escolha da textura associada a diferentes graus de dificuldade técnica</b> .....	124
<b>A valorização de aspectos próprios do instrumento na elaboração do arranjo</b> .....	126
<b>O baixo cantante</b> .....	127
<b>A harmonia por quartas</b> .....	128
<b>Sons equíssonos, heterofonia e <i>campanella</i></b> .....	130
<b>Heterofonia</b> .....	133
<b>Capítulo 6 – O acompanhamento</b> .....	141
<b>Tipos de acompanhamento</b> .....	144
<b>A caracterização do gênero da obra através do acompanhamento</b> .....	153
<b>A valsa</b> .....	154
<b>A bossa-nova</b> .....	159
<b>O choro</b> .....	163
<b>Outros gêneros</b> .....	166
<b><i>Finale</i></b> .....	167
<b>Bibliografia</b> .....	168
<b>Anexos</b> .....	172

## INTRODUÇÃO

Tendo como objeto de investigação uma sistemática possível para a elaboração de arranjos de canções populares para violão solo, o presente trabalho aborda aqueles procedimentos tangíveis, passíveis de descrição, envolvidos na tarefa de arranjar a canção popular para esse instrumento que ao mesmo tempo oferece tantos recursos e impõe tantos mistérios.

Das diversas motivações que provocaram um movimento em direção a esta realização, duas são dignas de se mencionar, a primeira de natureza mais poética, advém de meu interesse em ouvir o violão “falar” a canção brasileira popular e a segunda, de ordem mais didática, de contribuir de alguma maneira para uma prática que vem sendo adotada no sentido de valorizar um repertório passível de adaptação para este fascinante instrumento, aproximando assim as linguagens erudita e popular<sup>1</sup>, fornecendo subsídios ao nível do conhecimento necessário para aqueles que desejam também abraçar a tarefa de criar arranjos de canções.

Concomitantemente aos propósitos apresentados, acrescenta-se ainda um outro de igual relevância, que é a intenção de resgatar e atribuir a devida importância à tarefa do arranjador, que muitas vezes considerada como atividade menor na *práxis* musical, assume, no entanto, um caráter de fundamental importância ao longo da história da música ocidental pela produção de obras representativas do repertório que nos foi legado.

---

<sup>1</sup> A distinção das diferentes linguagens aqui não traz nenhum juízo de valor e sim, faz referência ao que se configura como os programas estabelecidos nas escolas e conservatórios, privilegiando o repertório tradicional para o instrumento.

Para a inserção dos fragmentos utilizados como exemplos adotou-se um critério de economia, elegendo aqueles que se apresentaram como pontuais e contextualizados, reservando as obras completas para os anexos do trabalho.



## 1. O ARRANJO

### O CONCEITO DE ARRANJO

Considerada muitas vezes como atividade menor na música, a tarefa de arranjar tem assumido significados tão diferentes ao longo da história da música que ora ela é confundida com a própria atividade composicional, ora seus significados são tão dispares que o arranjo chega a ser confundido com transcrição ou vice-versa.

No verbete destinado a este vocábulo, do dicionário Aurélio da língua portuguesa, consta que arranjo – derivado regressivo do verbo arranjar – é “ato ou efeito de arranjar” e “boa ordem ou disposição”, etc., quando trata das generalidades de seu significado, e no item música, destinado ao vocábulo, afirma ser o arranjo uma “versão diferente da original, de obra ou fragmento de obra musical, feita pelo próprio compositor ou por outra pessoa”, especificando ainda que “no jazz, é o processo de criação que procura substituir a improvisação pela anotação prévia”, recomendando ao final uma comparação com adaptação (“transformação de uma obra musical para servir a um novo fim”.); harmonizar (“realizar os acordes indicados num baixo-cifrado”.); instrumentar (“escrever para cada instrumento a parte da peça musical que lhe pertence, numa execução em conjunto”.) e, por fim transcrição, que segundo ele, é a “adaptação de uma obra musical a um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes dos da versão primitiva: Bach fez transcrições para o órgão dos concertos para violino de Vivaldi.”

Cabe aqui observar que a confrontação e comparação sugeridas pelo texto denotam uma tentativa de aproximação de significado entre os termos citados. Não obstante este fato que por si já provoca alguma confusão cabe também a crítica sobre a distinção que o texto faz de significados diferentes atribuídos ao termo (na música de um modo geral e no jazz em particular) para um mesmo significante (o arranjo), dentro de uma mesma área de conhecimento, que é a música. Interessante, por outro lado, é a comparação de notação prévia com processo de criação, permitindo antever-se aí uma estreita relação de arranjo com a composição.

Não sendo privilégio apenas dos dicionários comuns, as semelhanças e contradições de significado também são encontradas nos dicionários que tratam especificamente da música, como é o caso do Grove, quando afirma que arranjo é “a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original” (p. 43) e o do Dicionário de Música da Zahar, quando diz ser o arranjo a “adaptação de composição para um instrumento ou conjunto de instrumentos diferente do pretendido pelo compositor”, acrescentando que “uma transcrição é um arranjo feito usualmente com maior cuidado” (p. 22). Ressalte-se que os dois estabelecem uma estreita aproximação entre arranjo e transcrição e que o texto do dicionário Zahar considera o arranjo menos “cuidadoso” que a transcrição.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Mais que um equívoco conceitual quanto ao termo, o dicionário em questão deixa transparecer um certo preconceito em relação à prática arranjística.

## O ARRANJO NA MÚSICA OCIDENTAL

Se por um breve momento nos ativermos ao desenrolar da história da música ocidental e observarmos o que ocorreu em suas diferentes épocas, com suas distintas práticas musicais, vamos encontrar, para o termo arranjo, significados ainda mais próximos das práticas composicionais vigentes. Segundo Grout, “em 1524 o principal colaborador musical de Martinho Lutero, Johann Walter (1496-1570), publicou um volume de trinta e oito arranjos de corais alemães, acrescidos de cinco motetes latinos...” e mais adiante, “uma antologia mais importante de 123 arranjos polifônicos de corais e motetes foi editada em Vitemberga no ano de 1544 por Georg Rhaw (1488-1548), o principal editor de música da Alemanha luterana”. Neste capítulo da obra, destinada à música sacra do renascimento tardio, os autores acrescentam ainda que “os arranjos polifônicos dos corais não se destinavam à congregação, mas sim ao coro. Uma forma corrente de interpretação consistia em alternar estrofes do coral cantadas pelo coro, dobrado às vezes por instrumentos, com estrofes cantadas em uníssono pela congregação sem acompanhamento”. (GROUT, p. 280). E isto para citar apenas algumas das inúmeras vezes em que o termo surge na obra, associado a diferentes atividades musicais praticadas, com uma importância que lhe é conferida de acordo com a situação abordada.

Mais recentemente, no período Barroco, encontramos uma prática musical muito característica e predominante na época, a do Baixo contínuo, que novamente nos remete ao significado do termo arranjo. O baixo contínuo consistia na composição de uma linha para o baixo com indicações através de cifras (indicada em números arábicos), da realização que

ficava a cargo do instrumentista. A liberdade concedida ao instrumentista (de tecla ou alaudista) para a realização que “por vezes era designada como *ripieno*, um termo que no domínio da culinária significava <<recheio>>” (GROUT, p. 314), requisitava deste uma atuação muito semelhante a do arranjador. Ainda segundo GROUT, “a *realização* – a execução efectiva – deste tipo de *baixo cifrado* variava segundo a natureza da composição e o gosto e perícia do intérprete, que ficava com uma larga margem para a improvisação no âmbito do quadro estabelecido pelo compositor; podia tocar acordes simples, introduzir notas de passagem ou incorporar motivos melódicos em imitação do soprano ou do baixo.” (GROUT, p. 313).

Considerando-se o corpo de conhecimento que o instrumentista necessitava para desempenhar um papel satisfatório em termos dessas exigências, pode-se inferir o alto grau de proficiência que ele precisava ter para alcançar boas realizações neste sentido. Constatase novamente aqui a proximidade de funções desempenhadas entre o arranjador do século XX e o instrumentista que realizava o baixo cifrado para o acompanhamento de obras no período Barroco.

Ainda no Barroco, quando Johann Sebastian Bach “harmoniza” seus trezentos e setenta e um corais recolhidos na igreja protestante e utilizadas no ofício religioso daquela igreja, exercita uma prática que de um certo modo combina a composição e o arranjo. Aqui, o ato de harmonizar implica que o compositor conceba uma harmonização à sua maneira para a realização a quatro vozes, de melodias que antes eram cantadas em uníssono. Sua concepção para a escolha das harmonias é amparada por seu estilo e gosto pessoal, além das características de linguagem presentes no período. A composição das outras três partes

atribuídas às outras vozes é um processo que guarda semelhanças estreitas com a prática do arranjo.

Com uma visão menos conceitual, mais contextualizada historicamente e um enfoque mais social do termo, Paul Griffiths, na obra *Enciclopédia da Música do Século XX*, afirma ser o arranjo “uma arte vista nos séculos XVIII e XIX como um meio de divulgar a música com mais rapidez, isto é, editar sinfonias em versões para dueto de piano”, acrescentando que “os músicos do século XX, menos confiantes em que o arranjo seja um processo neutro, inclinam-se a usá-lo conscientemente para marcar uma determinada coisa numa obra, como a orquestração em que Webern realça os motivos do *ricercare* a seis vozes de Bach, ou a tentativa de Schoenberg de descobrir uma sinfonia oculta no Quarteto para Piano em Sol Menor de Brahms. Em alguns casos – o de *Pulcinella*, de Stravinsky, por exemplo, ou as versões de Purcell feitas por Davies – o arranjo destrói propositalmente o original, criando algo novo (ou a destruição pode não ser intencional, como no Concerto para Violoncelo de Schoenberg segundo Monn)”. (GRIFFTHIS, P. 7).

E finalmente, Ian Guest, na obra “Arranjo, Método Prático, publicado em 1996 pela Lumiar Editora, compara o arranjador como “o representante” do compositor, qualificando-o como “verdadeiro engenheiro da música”, a quem caberia a função de “conceber as tarefas” que são realizadas pelos instrumentistas. (GUEST, volume 1, p. 42).

O propósito de citar aqui todos esses autores e fazer todas essas considerações acerca do termo arranjo é o de tentar compreender seu significado, distinguindo-o dos processos habitualmente qualificados como transcrição, bem como conferir ao ato de arranjar a importância que lhe é devida. Em outras palavras, pretende-se situar aqui a

atividade de realização do arranjo muito mais próxima do exercício composicional propriamente do que associá-lo à prática da transcrição.

## **ARRANJO E COMPOSIÇÃO – O PROCESSO CRIATIVO**

Estabelecendo um paralelo entre as duas atividades, a da composição e a do arranjo, verifica-se que a única distinção entre as duas é a concepção da idéia ou ainda, o *insight*. No processo de formação do compositor está implícita a aquisição das técnicas composicionais objetivando sempre o desenvolvimento de uma idéia original. Em seu aprendizado não está prevista a justaposição de idéias brilhantes sem que haja a exploração ou um aproveitamento (desenvolvimento) de cada uma dessas idéias. O que não lhe pode ser ensinado é como ter boas idéias, aproveitáveis por assim dizer.

Portanto, à exceção da concepção da idéia – “prerrogativa” do compositor enquanto atribuição – constatamos que todas as outras tarefas relacionadas ao trato com a matéria sonora são verificáveis nas duas atividades. Ambos têm que lidar com questões tais como planejamento formal, tratamento textural, uso de técnicas de variação, exploração adequada do meio escolhido, etc., com a mesma proficiência. O compositor quando varia, também pratica a arte de arranjar a partir de uma idéia inicial que nesse caso, foi concebida por ele próprio.

Para além de todas essas considerações e argumentos aqui apresentados, seria útil tomar contato com as fases lógicas do processo criativo, como propõe G. Kneller, para, à

luz de tal fundamentação confrontar os desdobramentos de ambas as atividades, quais sejam, a composição e o arranjo, com o intuito de estabelecer uma comparação entre elas.

Kneller distingue como fases lógicas do processo criativo na arte e na ciência a apreensão, a preparação, a incubação, a iluminação, a verificação e a comunicação, assinalando que essas “distinções entre as fases representam antes conveniências de pesquisa do que divisões do próprio processo”. Segundo ele, a *apreensão* implica em algo a ser realizado ou um problema a ser resolvido. Envolve intenção, seleção e decisão. A *preparação* seria uma fase técnica que implicaria na aquisição de conhecimento consciente. Na fase seguinte, a da *incubação*, há uma suspensão do juízo ou do pensamento consciente, dando lugar ao pensamento infra-lógico e da abdução ou ainda, a capacidade de formar hipóteses possíveis. A fase da *iluminação* corresponderia ao estágio de colocar-se em ação o pensamento criativo, o pensamento interior e o raciocínio perceptual, processos mentais que conduzem à mentalização de formas completas e à percepção da solução de um problema. A *verificação* implica na codificação do pensamento, na tradução em linguagem ou outras expressões, para, a partir de então, inserir o criativo, a invenção, no campo social, através da *comunicação* que é última fase.

Importante frisar que, conforme o próprio autor acrescenta, as fases apontadas não ocorrem de maneira seqüencial nem tampouco isoladamente. O processo criativo permite e até exige um livre trânsito entre as diversas fases, propiciando ao “criador” ou ao “inventor”, a flexibilidade necessária ao trato com a sua criação ou invenção.

Que todas essas fases são identificáveis no fazer composicional é ponto pacífico e um pressuposto, tornando desnecessário qualquer comprovação que o sustente uma vez que compor implica em criar ou conceber uma obra artística. No intuito de verificar de que

maneira estas fases estão presentes nas atividades do arranjador, seria de alguma utilidade considerar inicialmente as funções das quais o arranjador não pode prescindir.

Ao arranjador cabe as tarefas de escolha da obra ou fragmento de obra para a realização do arranjo, avaliação do instrumento ou grupo de instrumentos a serem utilizados como meio de expressão, planejamento formal para a concepção do arranjo, escolha de tonalidade adequada aos meios escolhidos, adequação do material harmônico enquanto linguagem a ser explorada, definição das funções desempenhadas por cada um dos instrumentos de acordo com suas características idiomáticas, além de todas as técnicas empregadas para a “composição” do arranjo, técnicas estas oriundas da atividade composicional.

Situando a concepção da idéia na fase de *apreensão*, dentre as fases lógicas do processo criativo, e considerando-a exceção por compreendê-la, como sendo exclusiva do processo composicional, pode-se constatar que todas as outras fases estão presentes na realização do arranjo. A fase de *preparação* implica (como no processo composicional) na mesma aquisição de conhecimento consciente, ou seja, o domínio de todas as técnicas necessárias para a realização do arranjo. A fase de *incubação*, que implica na suspensão do juízo e no estabelecimento de associações, é manifestada quando o arranjador se permite toda a “fantasia” necessária ao processo criativo mesmo, operando desde a concepção formal até a criação de partes atribuídas aos diversos instrumentos ou vozes. A *iluminação*, que é subsequente à da incubação, mas que é interdependente desta, põe em ação o “pensamento criativo” como jogo combinatório. A fase da *verificação* se manifesta quando do modelo acabado através da formulação em linguagem ou outras expressões que no caso específico é a música. É esta a fase da codificação do pensamento, que exigirá do

arranjador a competência e o desempenho para lidar com um sistema de signos. A última fase, a da comunicação, acontece quando a criação sai ao mundo onde será repertoriada, consumida e/ou reelaborada.

## ARRANJO E TRANSCRIÇÃO

Após todas as considerações apresentadas acerca da significação do termo arranjo e tratados os assuntos relacionados com as atividades implícitas no ato de arranjar a obra musical, seria de grande utilidade examinar nas próximas linhas o termo transcrição, para elucidar o que pode ainda permanecer duvidoso, conferindo a cada um dos termos citados, quais sejam, arranjo e transcrição, o sentido que lhes pode ser mais adequado.

O termo transcrição deriva do verbo latino *transcribere*, e é composto de *trans* (de uma parte para outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. (BARBEITAS, P. 90). Trazida para a música, a expressão transcrição musical é compreendida como o processo de modificação do meio fônico original de uma determinada composição<sup>3</sup>, significando também a passagem de obras escritas em notações antigas para a notação moderna ou ainda, o registro, em notação musical, de obras ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo.

Realizar uma transcrição musical implica estudar minuciosamente a obra do compositor em questão, incluindo o estilo de época e as conseqüências do processo de

---

<sup>3</sup> São bastante conhecidas as transcrições para violão das suites e outras obras avulsas de Johann Sebastian Bach, compostas originalmente para alaúde.

adaptação para o instrumento escolhido. Ao transcritor, que muitas vezes lança-se na empreitada de transcrever obras de uma época ou de um compositor quase sempre com o objetivo de difundir uma determinada produção musical, cabe as tarefas de analisar acuradamente o original da obra escolhida, levando em consideração todos os detalhes afeitos ao instrumento ou ao grupo de instrumentos utilizados inicialmente para, a partir desse estudo aprofundado, realizar a transcrição da obra observando todos aqueles detalhes, adaptando-os ao novo meio fônico.

À guisa de ilustração do que isso representa e que implicações estão envolvidas no processo de transcrição, tome-se, por exemplo, as obras escritas originalmente para alaúde, de Johann Sebastian Bach, de cujas existem um grande número de versões para violão publicadas em várias partes do mundo.

Sabe-se que o alaúde é um instrumento com um número maior de cordas, chegando a ter, às vezes, quatorze ordens<sup>4</sup> de cordas. Uma obra composta para alaúde prevê, supostamente, a utilização de todas as cordas do instrumento, o que determinará uma tessitura bem mais extensa que a do violão. Muitos transcritores realizaram transcrições pouco cuidadas dessas obras, sobretudo em relação à exploração da região grave, não dando a devida atenção aos baixos utilizados no que se refere ao estabelecimento do plano melódico.

Somente mais recentemente as transcrições passaram a apresentar, naqueles momentos mais críticos da adaptação para violão, a indicação do original, acrescentando em alguns casos até mesmo uma segunda ou terceira opção para o intérprete. Uma edição

---

<sup>4</sup> Segundo o GROVE, é um “termo aplicado às séries de cordas em instrumento de cordas pinçadas ou dedilhadas; podem ser constituídas de uma, duas ou três cordas”. (P. 678).

que se mostra criteriosa nesse sentido é a publicada por Frank Koonce em 1989, contendo as obras para alaúde solo de Johann Sebastian Bach.

Koonce chega, nessa publicação, a tal nível de detalhamento nas informações para o intérprete, que inclui informações de referência, notação original dos símbolos, informações sobre a ornamentação, aspectos da performance no período, elementos sobre a flexibilidade rítmica, instrumentação, detalhes históricos importantes de cada obra, além das indicações de oitava abaixo nos casos em que o original assim o apresenta. Ademais dessas informações, ao final de cada peça das suites, ele apresenta também uma seleção de problemas impostos pelo processo de adaptação, sugerindo alternativas ao original (que é sempre mostrado e tomado como referência), e que vão se adequar melhor na execução ao violão.

Transcrever implica, portanto, nessa primeira acepção do termo, em adaptar um original ao novo meio fônico sem modificar-lhe a essência. Quando ocorrem modificações em que partes diferentes são escritas (compostas), criadas para compensar de alguma maneira a ausência de outro instrumento, por exemplo,<sup>5</sup> aí se manifesta a atividade do arranjador e não mais a do transcritor.

Arranjo e transcrição são, portanto, atividades distintas, que requerem conhecimentos de diferentes naturezas, exigindo, cada uma, uma especialização adequada de seu realizador.

Daquele que transcreve uma obra musical a partir de uma partitura para um outro meio fônico que não o concebido originalmente, é exigido um domínio de conteúdos que

---

<sup>5</sup> Os casos de adaptação de obras para instrumentos solo, tais como violoncelo, flauta, etc., em que se acrescenta parte ou partes inexistentes no original.

vão desde a estética de então até os recursos técnico / musicais dos instrumentos em questão.

Daquele que transcreve uma obra musical a partir de gravações ou de apresentações ao vivo é exigido um ouvido preparado para distinguir todas as informações ali contidas e representá-las através dos signos adequados.

Do arranjador é exigido um corpo de conhecimentos que envolve muito da composição musical, com todas as ferramentas e técnicas composicionais habitualmente colocadas à disposição do compositor, das quais ele não pode prescindir ou desconhecer sob o risco de não exercer o domínio sobre o resultado buscado.

## **TIPOS DE ARRANJO**

Considerando a configuração resultante da realização, há, basicamente, dois tipos de arranjo, dos quais o primeiro tipo é aquele que preserva as características originais de melodia, harmonia e ritmo e o segundo aquele que transforma elementos do original através de técnicas de variação.

O fato de no primeiro tipo de realização do arranjo não haver nenhuma transformação em relação aos elementos citados, quais sejam (melodia, harmonia e ritmo), não significa, por si, que o resultado dessa realização seja uma transcrição. Observa-se aqui uma tênue linha que separa a transcrição do arranjo e novamente se apresenta o risco de se estabelecer uma confusão, agora de natureza um pouco diversa daquelas expostas até então.

Quando se afirma que melodia, ritmo e harmonia são originais não significa ausência de interferência do arranjador, ausência essa que caracterizaria, por isso mesmo, uma realização próxima do trabalho de transcrição. Ainda que se mantenha a harmonia original da obra, é possível (quando não necessário) introduzir elementos de variedade na realização do arranjo. Assim é que sobre uma mesma harmonia pode-se criar inúmeras melodias, resultando na utilização de técnicas composicionais para a criação de parte ou partes distintas daquelas propostas pelo original.

Um exemplo de realização de arranjo que contempla todas essas considerações é anexado ao final do presente trabalho a título de ilustrar o significado de arranjar transformando minimamente ou arranjar transformando de maneira mais evidente a idéia original. A obra utilizada como exemplo é a Berceuse, de Johannes Brahms e a forma musical adotada para a realização do arranjo foi a variação, com a apresentação do tema original inicialmente, como é de praxe, e a seguir, cinco variações do tema.

Na apresentação do tema procurou-se preservar a melodia quase que totalmente, modificando-a somente naqueles momentos em que se torna necessário fazer adaptações por inconveniências rítmicas. O acompanhamento é estruturado de modo a estabelecer um motivo arpejado que contribui para compensar os vazios rítmicos deixados pela melodia principal. Na parte B da canção a linha do baixo atua de maneira mais melódica, contribuindo assim para um adensamento da forma, além de dobrar a melodia principal em intervalo de terça.

Na primeira variação ocorre transformação melódica sobre a harmonia original da canção. A melodia desenvolvida sobre a harmonia evoca constantemente a original através

do uso de motivos com elementos comuns, além do próprio caráter de berceuse, que é observado.

Na segunda variação se dá o contrário da anterior, a melodia original é apresentada com total transformação da harmonia. O ritmo harmônico predominante é o de um acorde por tempo, constituindo-se numa aceleração da harmonia através do adensamento provocado pelo número maior de acordes utilizados. Observa-se que apesar da grande quantidade de acordes e o uso de cromatismos na harmonia, a tonalidade está assegurada através da própria hierarquia do sistema. Na verdade o que se dá nesta variação é uma re-harmonização da melodia original, observando-se rigorosamente o centro tonal.

A terceira variação é um contraponto a duas vozes com a utilização de imitações sobre a mesma harmonia original. Novamente os motivos da melodia original são evocados através de fragmentos melódicos que fazem uso de ritmo semelhante, mas com direções diferentes. Ressalta-se que para a elaboração do contraponto adotou-se como menor duração a de colcheia, assegurando assim a movimentação interna e o impulso constante em direção ao final.

Na quarta variação explora-se a tonalidade homônima, procedimento muito eficaz na forma “tema e variações” por introduzir ainda mais variedade no plano geral da obra, através do uso de um colorido harmônico completamente distinto dos já empregados. Também ocorre aqui um contraponto a duas vozes, distinguindo-se da variação anterior seja pela região explorada, seja pela forma como fixa determinados motivos, criando fragmentos que são polarizadores pela insistência ou repetição.

Por fim, a quinta e última variação representa o máximo de adensamento na forma pela utilização de semicolcheias para o acompanhamento. A melodia principal é

apresentada aqui na região grave do instrumento, à maneira de baixo cantante, com um acompanhamento arpejado sempre sobre duas notas da harmonia. Esse tipo de tratamento é de muita eficácia para o violão, tanto por ser próprio do idioma do instrumento, quanto por seu efeito geral.

## **ARRANJO E “IDIOMA” INSTRUMENTAL**

Um outro aspecto importante imposto pelo próprio processo de realização do arranjo é a exigência idiomática estabelecida conforme o instrumento empregado como meio, ou seja, o instrumento fornece recursos que devem ser explorados de tal maneira que o próprio uso desses recursos já caracteriza alteração em relação ao original.

A título de comparação, tome-se, por exemplo, uma situação em que uma mesma obra seja arranjada em duas versões, a primeira para piano solo e a segunda para violão solo. O que vai distinguir uma versão de outra é justamente a exploração e uso daqueles elementos que definem cada um dos instrumentos. Poderíamos definir esse processo como o grau de idiomatização presente na realização do arranjo. O arranjador vai caracterizar melhor o instrumento utilizado na medida em que souber explorar e utilizar os recursos e propriedades que o instrumento oferece.

Para se ter uma idéia melhor do significado e das implicações envolvidas neste processo e também para estabelecer-se uma comparação entre realizações de arranjo de uma mesma obra para os dois instrumentos citados (piano e violão), consta nos anexos deste trabalho um caso ilustrativo neste sentido.

A obra em questão, “Se ela perguntar”, foi composta por Dilermando Reis e Jair Amorim, o primeiro tendo composto a música e o segundo a letra, numa época (década de cinquenta), em que era comum o violão dobrar a melodia principal com o cantor, de maneira que o instrumento atuava também como solista. Não obstante o fato de a obra ter sido gravada com a letra, a versão que mais se impôs foi a de violão solo. Em publicação realizada pela Bandeirante Editora Musical em 1954, apenas após a apresentação de toda a versão para violão é que a letra é mostrada integralmente, mas dissociada da parte musical.

Das duas realizações apresentadas nos anexos, a versão para violão solo preserva em boa parte as idéias contidas no original, com algumas alterações de baixos e inserções de fragmentos em contraponto com a melodia principal, sem modificar em essência a harmonia concebida pelo compositor. O tratamento textural é de melodia acompanhada, ressaltando a beleza da melodia e resultando numa obra de fácil execução para o instrumentista.

Na versão para piano, ao contrário, utiliza-se ostensivamente da textura polifônica, com fragmentos melódicos dobrando em terças ou sextas a melodia principal e a exploração de oitavas para a mão esquerda, utilizando assim toda a tessitura possível e adaptável à música e ao arranjo.

Uma comparação entre as duas realizações permite constatar, por exemplo, que na realização para piano a obra perde completamente o tratamento violonístico da versão original, explorando os recursos característicos do novo instrumento.

## **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMA**

A polêmica em torno do conceito de arranjo e a conseqüente confusão deste com a prática da transcrição apresenta-se como assunto merecedor de atenção e os devidos esclarecimentos em torno de seu significado até mesmo a bem da interpretação adequada das funções que o profissional da música venha eventualmente exercer. Interpretações inadequadas dos termos podem levar o músico a qualificar uma determinada realização de arranjo às vezes como transcrição ou vice-versa, contribuindo assim para perpetuar um erro conceitual que interfere, do ponto de vista da qualificação, na denominação precisa de uma tarefa realizada.

A discussão proposta no presente trabalho pretende, antes de conceituar ou definir apropriadamente o exercício do arranjo, suscitar novas e outras discussões em torno da matéria, apontando para a interpretação correta dos termos aqui tratados e situando-os no devido lugar, além de conferir-lhes o respectivo significado.

A utilidade de tais esclarecimentos apresenta-se como algo produtivo e enriquecedor na medida em que vem subsidiar tanto os próprios músicos realizadores do arranjo ou da transcrição, auxiliando-os na qualificação adequada da tarefa realizada, quanto àqueles que por razões práticas ou teóricas, lançam-se em busca da compreensão do significado dos próprios termos.



## **2. A ESCOLHA DE REPERTÓRIO PARA A REALIZAÇÃO DE ARRANJOS**

### **MOTIVAÇÕES**

A realização de arranjos de canções populares para violão solo tem sido objeto de interesse de inúmeros violonistas, compositores, arranjadores e professores do instrumento com objetivos os mais diversos, desde a necessidade de expressão musical através de um repertório particularizado, até aqueles propósitos mais voltados para o ensino do instrumento.

É dessa maneira que assistimos nas últimas duas décadas a produção de um grande número de arranjos de canções populares e sua crescente utilização, seja por diletantes do instrumento, seja por estudiosos vinculados a escolas, que buscam maior variedade de repertório, estabelecendo uma aproximação entre as diferentes linguagens adotadas para o desenvolvimento dos violonistas.

As motivações que levam à procura de um repertório desse gênero e o conseqüente interesse pela elaboração desses arranjos são tantas quanto os diferentes propósitos dos realizadores, desde a montagem de song books de compositores (os cancionistas) até os objetivos didáticos propriamente, não esquecendo de mencionar o ato mesmo da fruição estética implícito na execução / apreciação de uma canção popular ao instrumento solista, que no caso do objeto de estudo do presente trabalho é o violão.

Em uma grande medida pode-se afirmar que tais práticas decorrem, num primeiro momento, da intenção do instrumentista em reproduzir determinadas sensações,

sentimentos, etc., experimentados quer seja por ele, quer da parte da assistência (platéia) das relações estabelecidas entre o ouvinte fruidor da canção popular e uma determinada obra de um cancionista, envolvendo aí os mais variados aspectos de identificação: literária, musical, histórica, artística, etc., e manifestadas na atividade fim que é a execução da obra propriamente.

É importante observar que, à parte as mais variadas motivações, toda essa produção vem a contribuir efetivamente de duas maneiras na atuação do violonista: a primeira seria a ampliação do repertório para o estudo do instrumento e a segunda seria a aproximação estabelecida entre as linguagens erudito e popular, já que o grosso do repertório violonístico conduz o estudante quase que naturalmente a um repertório de cunho mais acadêmico, o que significa compreender que os programas das escolas privilegiam ou contemplam, no mais das vezes a formação já tradicionalmente conhecida como violão erudito.

Se por um lado temos os reconhecidos esforços de compositores como Garoto, Dilermando Reis, Paulo Belinatti, Marco Pereira, Ulisses Rocha, Hélio Delmiro, Leo Brouwer, dentre outros, que incorporam em suas obras para violão elementos da música popular e por outro, inúmeras contribuições de arranjadores que se dedicam a ampliar o repertório com suas realizações neste sentido, ainda é tímido o reconhecimento e a utilização de tais obras tanto pelas escolas, academias, etc., quanto pelos próprios violonistas que privilegiam sempre o repertório tradicional.

## **REPERTÓRIO ERUDITO E REPERTÓRIO POPULAR**

Todo esse cenário envolvendo a música popular, tanto no que diz respeito à sua inserção nos programas das escolas e sua menor aceitação por parte dos músicos considerados como eruditos, quanto nos movimentos de reação que tais atitudes provocam, têm muito a ver com um aspecto até de certa forma elementar, relacionado com o lento processo que é a incorporação de um repertório novo, atual e que ninguém pode negar a existência. Esse aspecto elementar, que é determinante para modificar essa realidade é a qualidade de apresentação do material, ou seja: qualidade do material desde a escolha do repertório (que deve sempre ser adequado aos meios propostos), até a apresentação final da partitura, em termos de todos os cuidados necessários com os detalhes de notação, considerando a importância destas informações para uma interpretação correta da obra.

Em um primeiro momento pode parecer um entendimento simplista de toda uma realidade complexa, mas, vamos considerar aqui alguns pontos que se apresentam como dados interessantes: no que tange ao repertório violonístico especificamente, é sabido que ao contrário de repertórios escritos para outros instrumentos, é notória a falta de cuidado da parte dos transcritores, compositores, arranjadores, etc., com os detalhes de notação que dizem respeito a agógica, caráter, dinâmica, articulação e até informações de indicação de cordas e casas.

Some-se a isto a dificuldade natural que os violonistas têm com a leitura musical, causada por um lado pelas características do instrumento e sua notação complexa concentrando às vezes até quatro vozes em um só pentagrama e por outro, a formação

deficiente dos estudantes do instrumento que não dedicam a devida atenção ao problema da fluência de leitura e o resultado não poderia ser diferente: a enorme resistência com um repertório que traz informações novas. De fato essa dificuldade não é restrita apenas ao gênero popular. Ela se manifesta também em relação à música considerada erudita produzida no século XX.

Toda esta discussão, apesar de aparentemente desvinculada do objeto de interesse do presente trabalho, pode vir a subsidiar a argumentação aqui proposta no que diz respeito à escolha de repertório para a realização de canções populares para violão solo, na medida em que traça um perfil da realidade envolvendo o instrumento seja em termos de seu ensino, seja em termos de sua inserção no cenário musical atual.

## **A FUNÇÃO DO REPERTÓRIO**

Colocadas todas essas considerações, chega-se à conclusão de que a escolha de um repertório qualquer para um fim determinado deve inicialmente cumprir uma função específica de acordo com os objetivos desejados e que, em se tratando de realizar arranjos para um instrumento solista, essa função específica citada pode ser didática ou artística ou ainda, didática e artística.

A importância de se definir a função do arranjo, se didático ou artístico, reside no fato de que, conforme essa função, deve-se levar em conta determinadas premissas impostas pela escolha: cada uma terá distintas implicações no resultado do trabalho.

Estas implicações estão relacionadas tanto com o grau de dificuldade técnica do arranjo quanto com o material explorado ou utilizado para a sua realização. O grau de

dificuldade técnica de um arranjo realizado com propósitos artísticos será estabelecido de acordo com o nível técnico / musical de seu executante e de suas intenções do ponto de vista estético. Um arranjo realizado para cumprir uma função didática levará em consideração o papel que essa obra terá na formação do estudante do instrumento.

## **ARRANJO DA CANÇÃO POPULAR E IDIOMA INSTRUMENTAL**

Considerados tais aspectos, um seguinte passo é definir-se o tipo de repertório passível de ser arranjado para violão, a partir das diferentes linguagens em termos dos gêneros e as características idiomáticas do instrumento.

Ainda que o título do presente trabalho (arranjos de canções populares para violão solo) circunscreva-se ao gênero canção, esta especificação de gênero não estabelece que somente canções sejam arranjadas. Muito mais que especificar um gênero ou uma forma musical, o que se buscou em termos de definição foi uma referência àqueles gêneros que podem ser cantados. Esse pressuposto é fundamentado na própria proposta de arranjar canções para um instrumento harmônico – caso do violão – com suas propriedades intrínsecas que permitem a execução de qualquer das texturas e, portanto, comporta realizações que explorem os parâmetros básicos da música quer sejam: melodia, harmonia, polifonia, ritmo, dinâmicas, etc.. Fica esclarecido, portanto, que a utilização da expressão “canção popular” é muito mais uma figura de linguagem, semelhante à denominação conferida ao compositor popular, denominado como cancionista, não se limitando a compor somente canções.

A rigor, qualquer canção popular pode ser arranjada para violão solo. Observa-se, entretanto que determinadas obras soam melhor para o instrumento que outras, dado interessante para avaliar quais fatores contribuem para um ou para outro resultado neste sentido.

Inicialmente alguns aspectos determinantes para o bom resultado do arranjo são a escolha da tonalidade adequada à tessitura da melodia, de acordo com o tipo de textura que se deseja explorar e ainda, que melhor permita caracterizar o gênero da obra através de seu acompanhamento.

A partir de tal constatação abre-se um grande leque de possibilidades em termos do repertório passível de ser arranjado para violão solo, entretanto, percebe-se que por uma exigência do instrumento, aquelas obras com utilização de valores longos em suas melodias trazem geralmente maior dificuldade para a realização. Essa dificuldade se deve ao fato de o violão ser um instrumento que não sustenta os sons por um longo tempo. Aqui se apresenta um problema de natureza físico / acústica como uma limitação para a realização do arranjo. É este um aspecto importante, colocado como limitação, mas que por fazer parte do instrumento, sendo uma de suas características físicas, deve ser compreendida como tal.

O violão é um instrumento de cordas dedilhadas e sendo assim, é natural que após o momento do ataque da corda para a produção do som haja uma diminuição rápida da dinâmica. Tal fenômeno não permite que o som seja muito prolongado. A duração desse som em termos de tempo real é variável, pois sempre dependerá do andamento da obra, além, é claro, da qualidade do instrumento – quanto melhor a qualidade do instrumento, maior riqueza de harmônicos, maior capacidade de projeção do som, etc., maior o prolongamento de duração do som.

Uma possibilidade de tratamento instrumental para a realização de arranjos de obras cujas melodias explorem valores longos no violão é o trêmolo<sup>6</sup>, recurso muito conhecido e freqüentemente utilizado nos instrumentos de cordas friccionadas, mas que no violão soa de uma maneira completamente distinta e peculiar. A diferença do trêmolo executado nos instrumentos de arco para o trêmolo realizado ao violão reside fundamentalmente na textura obtida em cada um dos meios utilizados: no violão a textura é de melodia acompanhada, já que se pode inserir entre as notas do trêmolo, notas que pertencem ao baixo e à harmonia.

O exemplo seguinte é um fragmento de arranjo da canção Nascente de Flávio Venturini. No pentagrama inferior está a realização em trêmolo e no superior o fragmento melódico que corresponde ao trecho utilizado para exemplo. Observe que as durações são relativamente longas, levando-se em conta o andamento moderado da canção. O arranjo completo da obra encontra-se nos anexos deste trabalho.

---

<sup>6</sup> Procedimento que permite a continuidade de um desenho melódico mediante a repetição regular e rápida de cada nota. O trêmolo corrente consta de quatro fusas digitadas p, i, m, a; o polegar para os baixos e os demais dedos para a melodia. Alguns violonistas têm empregado trêmolos diferentes repetindo maior número de vezes a nota melódica baseando-se sempre em movimentos sucessivos entre os quatro dedos. (PUJOL, E. Escuela Razonada de la Guitarra, p. 98).

The image displays three systems of musical notation for guitar. Each system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The first system includes the lyrics 'Cla' and 'rei'. The second system includes the lyrics 'a' and 'man'. The third system includes the lyric 'há'. The guitar accompaniment features a tremolo effect on the melody line, indicated by multiple stems for each note.

A realização do arranjo com este tratamento, todavia, requer que a melodia tenha uma certa regularidade nas durações. Os exemplos das célebres obras para violão que se utilizam do trêmolo (Recuerdos de la Allambra de Francisco Tarrega, El ultimo canto, Souvenir d'un rêve e Sueño em la floresta de Agustin Barrios, dentre outras), atestam tal afirmativa. No caso de Souvenir d'un rêve de Agustin Barrios, há inclusive uma introdução e um interlúdio que não se utilizam do tratamento em trêmolo pela falta dessa regularidade exigida.

Aqui surge um elemento importante relacionado com a questão da regularidade rítmica na configuração melódica de uma obra: melodias que combinam durações longas e durações muito curtas apresentam um problema de solução de continuidade para a realização do acompanhamento. Claro que o bom resultado neste sentido dependerá da criatividade do arranjador, que conforme o caso pode encontrar soluções adequadas até mesmo em obras com tais características rítmico / melódicas. Os argumentos aqui expostos não pretendem ser regras absolutas e sim diretrizes aplicáveis aos casos mais frequentes que trazem em si dificuldades específicas considerando o meio com o qual se está lidando para a realização do arranjo.



### 3. ESCOLHA DA TONALIDADE ADEQUADA À REALIZAÇÃO DO ARRANJO

#### O ETHOS

A escolha da tonalidade para a realização do arranjo encerra em si dois problemas básicos: um de ordem estética e o segundo de natureza técnica. O problema de ordem estética está relacionado ao *ethos* inerente a cada região tonal, de acordo com seu conjunto de características e o colorido estabelecido pela região utilizada. As questões de ordem técnica estão relacionadas aos recursos que cada região ou tonalidade oferece e também à maneira como estes recursos são explorados pelo arranjador.

Com relação ao *ethos*, é preciso lembrar que este é um problema que inquieta o homem desde a antigüidade grega. Aristóteles, na obra Política, afirma que “os modos musicais apresentam entre si diferenças fundamentais, e quem os ouve é por eles afetado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor moderado e tranqüilo, e tal parece ser o efeito particular do dórico; o frígio inspira o entusiasmo”.

De fato, os gregos já se preocupavam com o problema do *ethos*. Pitágoras, com sua concepção de música, já estabelecera a Doutrina do *Ethos*. Segundo GROUT, “numa fase posterior à doutrina pitagórica do *ethos*, mais científica, passaram a sublinhar-se os efeitos da música sobre a vontade e, conseqüentemente, sobre o caráter e a conduta dos seres humanos. O modo como a música agia sobre a vontade foi explicado por Aristóteles através

da doutrina da imitação. A música, diz ele, imita diretamente (isto é, representa) as paixões ou estados da alma – brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão; e, se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvirmos o tipo de música que desperta paixões ignóbeis, todo o nosso carácter tomará uma forma ignóbil”. (GROUT, DONALD J. História da Música Ocidental, págs. 20 e 21).

Em suas Confissões, Santo Agostinho roga perdão a Deus ao falar acerca dos perigos e prazeres da música, afirmando que “quando, às vezes, a música me sensibiliza mais que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei”, numa referência clara ao sabor dos modos utilizados no serviço religioso, já que em sua época (século V D. C.), assim como em boa parte da Idade Média, cantava-se apenas a uma voz; e mais recentemente, no período Barroco, surge a Doutrina dos Afetos, derivada das idéias clássicas de retórica, “sustentando que a música influenciava os afetos (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos, etc.) a estados emocionais específicos”. (GROVE, p. 9).

Pode-se observar ainda que, desde o Renascimento, encontra-se na literatura musical referências à tonalidade, quase como um sufixo de gênero ou de forma, incorporado ao título da própria obra: não por acaso se tem Minueto em Sol maior, Estudo em Mi menor, Prelúdio em Dó sustenido menor, Concerto em Ré menor para piano e orquestra, Sinfonia em Mi menor e etc.. A música popular não adota sistematicamente esses procedimentos pelo fato de o título da obra estar relacionado à letra da canção, não

significando, contudo, que quando a canção é composta não há essa preocupação com a cor característica de cada região tonal.

No caso específico do violão, além de envolver também a questão do *ethos* característico de cada região, a escolha da tonalidade está relacionada diretamente com o grau de dificuldade técnica que cada uma impõe ao instrumentista. Em outras palavras, o fato de ser, o violão, um instrumento tão peculiar, com seu conjunto de características físicas e sua constituição estrutural, faz com que algumas tonalidades sejam mais fáceis que outras.

## **O REPERTÓRIO TRADICIONAL**

Se nos ativermos por alguns momentos, no próprio repertório escrito (transcrito ou composto originalmente) para o instrumento ao longo dos séculos, já teremos aí um dado interessante a esse respeito. Assim, das obras escritas por Johann Sebastian Bach, para alaúde e depois transcritas para violão, observa-se que a Suite Nº 1 – BWV 996, foi composta originalmente em Mi menor e transcrita para a mesma tonalidade. A Suite Nº 2 – BWV 997, na versão para alaúde foi composta em Dó menor e a transcrição para violão é na tonalidade de Lá menor. A Suite Nº 3 – BWV 995, de cuja há uma versão para Violoncelo (Suite Nº 5) em Dó menor, foi composta na tonalidade de Sol menor, para alaúde e transcrita para violão na tonalidade de Lá menor. No caso da Suite Nº 4, assim como na número 1, a tonalidade original (Mi maior) também foi mantida.

No repertório clássico composto para violão, observa-se novamente a preferência por determinadas regiões que permitem maior fluência em muitos aspectos para a execução. Andres Segovia publica um álbum com Vinte Estudos de Fernando Sor, dos quais o I, o II e o XX são em Dó maior; os Estudos III, X, XII e XIV, em Lá maior; o IV e o VI na tonalidade de Ré maior; o V em Si menor; os Estudos VIII, XIII e XV em Ré menor; o IX em Lá menor; o XI em Mi maior; o XVI em Sol maior; o XVII em Mi menor e apenas o XVIII em Mi bemol maior, o XIX em Si bemol maior e o VII em Fá maior. Claro que esta escolha realizada pelo mestre Segovia é arbitrária, revelando critérios estéticos e didáticos. Não se pode desconsiderar, entretanto, todo o *corpus* da obra do compositor, onde se pode constatar que, para além da preocupação didática e mesmo a virtuosística, está presente também a preocupação com a exploração das tonalidades que evidenciam melhor os recursos do instrumento.

E em se tratando ainda de repertório composto originalmente para o violão, não se pode esquecer dos doze Estudos de Heitor Villa-Lobos. Mesmo utilizando uma linguagem composicional que permite maior liberdade, na segunda década do século XX, o compositor privilegia, no instrumento, as tonalidades de Mi menor (Estudos I, VI e XI); Lá maior (Estudo II); Ré maior (Estudo III); Sol maior (Estudo IV); Dó maior (Estudo V); Mi maior (Estudo VII); Si menor (Estudo X); Lá menor (Estudo XII); e as tonalidades de Dó sustenido menor para o Estudo VIII e Fá sustenido menor para o IX.

Estes dados devem ser considerados nos seus vários aspectos, pois a incidência de tais tonalidades, nestas escolhas, por parte dos compositores, demonstra uma preocupação digna de atenção. Em primeiro lugar, poder-se-ia afirmar que há uma preferência por tonalidades nas quais as funções harmônicas principais utilizem o maior número possível

de cordas soltas. É o caso, por exemplo, das tonalidades que têm como fundamental a nota Mi (Mi maior ou Mi menor) com a fundamental dos acordes de Tônica solta na 6ª corda e suas respectivas subdominantes (Lá maior e Lá menor) utilizando outra corda solta que é a 5ª. O caso das tonalidades de Lá maior e Lá menor é ainda mais interessante, pois, como já foi dito, sua fundamental dispõe da quinta corda solta, a fundamental de sua dominante dispõe da sexta corda solta e a fundamental de suas subdominantes também dispõe da quarta corda solta.

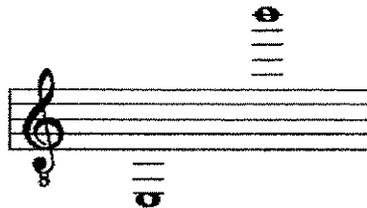
Por fim, em se tratando de utilizar o maior número possível de cordas soltas, as tonalidades de Ré maior e Ré menor, também dispõem de sua fundamental na quarta corda solta e sua dominante, a quinta corda solta.

Outras tonalidades que guardam elementos comuns às já citadas são Sol maior, Dó maior e Si menor, regiões que facilitam o emprego dos recursos técnicos do instrumento sem impor um grau de dificuldade técnica exagerado para o instrumentista. É importante ressaltar aqui que, 1º) aquelas tonalidades nas quais se têm um grande número de acordes utilizando-se de pestanas, oferecem maior dificuldade de execução pois, além de exigirem muita resistência física do instrumentista, o resultado geral em termos da realização do arranjo é de menos fluência digital; 2º) tonalidades nas quais se têm um grande número de acordes utilizando-se de pestanas encerram em si limitações de natureza textural, não permitindo ao arranjador a mesma liberdade em termos da tessitura geral explorada na realização do arranjo e 3º) tonalidades com um maior número de sinais de alteração (acidentes) na armadura de clave, dificultam a própria leitura musical para o instrumento, característica esta de natureza idiomática do violão.

A escolha da tonalidade está associada também à tessitura da obra que se deseja arranjar, à tessitura geral que se pretende explorar e obviamente, à textura escolhida para a elaboração do arranjo. Quanto à tessitura da obra, é necessário adaptá-la aos recursos expressivos do violão, seja em termos de região, seja em termos da própria tonalidade escolhida, de modo a que, de acordo com a textura idealizada, ela (a tessitura), esteja dentro da região de abrangência fornecida pela tonalidade. Conclui-se, portanto, que, em relação a tessitura, dependendo do caso, é necessário (senão apropriado), transpor a obra para uma tonalidade mais violonística, que seja mais adequada em termos de seu *ethos*, colorido, etc., e que ofereça mais possibilidades, quer se trate da tessitura geral, quer se trate da textura ou texturas adotadas.

## O VIOLÃO: CARACTERÍSTICAS DE SUA EXTENSÃO

A tessitura do violão é de três oitavas e uma quinta, abrangendo as notas a partir do Mi 1 (som real), até o Si 4 (som real).



Se dividirmos toda essa tessitura em três regiões – grave, média e aguda – podemos situar a região grave do Mi 1 da sexta corda até o Sol 2 da terceira corda solta; A região média estaria compreendida entre o Sol 2 da terceira corda solta e o Lá 3, da primeira corda na quinta casa; a região aguda começaria no Lá 3 e terminaria na Si4.



Mesmo que os sons equíssonos sejam uma característica marcante (e muitas vezes determinante para a elaboração do arranjo) do violão, é necessário levar em consideração alguns fatores estabelecidos pela tessitura do instrumento, a saber:

1º) em seu extremo agudo (acima do Mi 4 – casa XII), não se explora a textura polifônica – salvo em casos muito específicos – por não ser possível obter bons resultados nesse sentido. Limitações de natureza técnica tais como a acomodação da mão esquerda e a própria sustentação das durações impedem que esta região seja explorada com essa textura. Ademais, toda a literatura do alaúde está aí para nos mostrar que esta prática é evitada. O que se pode observar em relação às obras compostas para alaúde, inclusive, é que, explora-se, na polifonia entre vozes mais próximas entre si, uma tessitura que abrangeria uma parte da região grave, geralmente a partir do Lá da quinta corda, até o Si da primeira corda na

sétima casa, podendo variar para mais ou para menos, de acordo com as soluções encontradas para a digitação. De todo modo, já se tem aí uma enorme gama de sons que podem ser utilizados.

2º) Ainda em relação ao tratamento polifônico, é necessário um certo cuidado com o que se deseja sobrepor na região grave, uma vez que a riqueza de harmônicos desses sons, produzem, às vezes, uma sonoridade “embolada”, comprometendo assim a sua compreensão.

3º) Outro aspecto relacionado à utilização de regiões no tratamento polifônico é que, quando se toca uma nota em determinada altura, assume-se com essa nota um compromisso de plano melódico ou horizontal, fazendo com que essa nota cumpra uma função que será compreendida ao longo da audição de toda a obra. Assim é que cada nota tem um papel específico e uma direção bem clara no todo de uma obra.

4º) Sendo o violão um instrumento completo e independente, com uma tessitura relativamente grande, que permite a exploração de uma enorme quantidade de efeitos e resultados sonoros, há que se ter em mente um aspecto importante: sua região de maior brilho. Assim como todo instrumento tem sua região de melhor desempenho, determinada pela riqueza de harmônicos e pelas facilidades técnicas na execução, o violão apresenta como melhor região a que é compreendida entre o Si 3, da segunda corda solta, até o Mi 4 da primeira corda, na casa XII. Claro que tudo depende de como o arranjo é elaborado, pois, se a melodia estiver no grave, será uma questão de equilibrar a dinâmica para tornar compreensível a linha melódica.

5º) Para a realização do arranjo com a utilização da textura homofônica ou de melodia acompanhada, é necessário levar em consideração o que se acabou de expor em

relação à região de melhor desempenho do instrumento. Com a melodia na voz superior, sua tessitura deve estar contida entre o Si 3, da segunda corda solta (ou muito próxima dessa nota), e o Mi 4 da primeira corda, na casa XII, não somente pela questão do brilho, mas também por questões de natureza técnica: uma realização de arranjo com a utilização dessa textura, terá, necessariamente, baixo, acompanhamento e melodia, nesta ordem, do grave para o agudo. Portanto, é necessário “prever” o que será exigido ao longo da realização, em termos da atribuição de funções para cada um desses planos. No caso da melodia estar no grave, basta inverter essa disposição para tornar a realização funcional.

#### **UM ARRANJO DE ROSA DE PIXINGUINHA**

À guisa de ilustração, considere pertinente apresentar aqui uma análise de realização de arranjo da canção Rosa, de Pixinguinha, cuja melodia tem a tessitura total de uma sexta composta, ou seja, se considerarmos que a música está na tonalidade de Dó maior, podemos situar sua melodia principal no âmbito de um Lá bequadro 2 (observe que a escrita para violão soa oitava abaixo) até um Fá bequadro 4.



Esta obra de Pixinguinha consta formalmente de três partes, que o compositor organiza-as adotando a forma Rondó (A B A C A). Em gravação realizada com Orlando Silva e Regional, o cantor interpreta uma versão onde constam as partes A e B e em seguida novamente a parte A, apenas com o texto modificado. A adoção da forma rondó era uma característica presente e marcante na obra do mestre Pixinguinha, sempre com a finalidade de explorar diferentes regiões e no caso da Rosa não é uma exceção. O esquema que ele geralmente utiliza, quando a obra está em tonalidade maior, é a tonalidade relativa para a parte B e a tonalidade homônima da relativa para a parte C.

Neste caso específico, ou seja, da canção “Rosa”, se a tonalidade escolhida para a parte A for Dó maior, a parte B estará na tonalidade de Lá menor. Observe aqui uma necessária preocupação com a forma e as regiões nas quais as diversas partes são apresentadas. Estas informações fornecerão subsídios seguros para um bom planejamento da realização, pois além de considerar a tessitura da obra, é preciso levar em conta as regiões que nela são exploradas.

Partindo então para a escolha da tonalidade com vistas à realização do arranjo, podemos descartar, de princípio, aquelas tonalidades consideradas menos violonísticas, elegendo algumas possibilidades iniciais que seriam Sol maior, Ré maior, Dó maior, Lá maior, acrescentando talvez o Fá maior por ter, como relativo o Ré menor. Lembrando então que a parte B da melodia está na tonalidade relativa temos como resultado de regiões exploradas, na forma, o que se segue, para cada uma das tonalidades escolhidas enquanto possibilidades iniciais:

PARTE	TONALIDADE				
A	Sol maior	Ré maior	Dó maior	Lá maior	Fá maior
B	Mi menor	Si menor	Lá menor	Fá # menor	Ré menor

Na seqüência deste planejamento, é necessário considerar a tessitura da melodia em cada uma destas tonalidades. A figura abaixo, ilustra com bastante eficácia – pois permite a comparação – a tessitura total da melodia nas tonalidades escolhidas.



Em se tratando de escolha da tonalidade mais adequada a esta tessitura, as tonalidades de Sol maior, Ré maior e Fá maior, apresentariam problemas elementares para a realização do arranjo, tais como o fato de a melodia estar numa região grave (ou com longo trecho explorando a região média/grave), não permitindo uma clara definição dos planos (baixo, acompanhamento e melodia) na realização mesma. Neste caso, até a possibilidade da inversão, com a melodia na região grave estaria inviabilizada, pois, a constante transposição de oitava da melodia modificaria o caráter da obra. Não bastasse esse problema, teríamos ainda um outro, relacionado à região de melhor desempenho do instrumento, com um sub aproveitamento de seus recursos expressivos uma vez que

nenhuma das tonalidades ofereceria grandes possibilidades em termos de exploração da região aguda.

A tonalidade de Lá maior estaria a meio caminho de uma solução mais razoável, já que a melodia, nesta tonalidade, alcançaria a nota Ré da casa X. Contudo, a solução que se mostrou mais adequada à realização deste arranjo foi a tonalidade de Dó maior, por permitir um melhor uso daqueles citados recursos expressivos – notadamente os de brilho e região – do violão, além de possibilitar também a preservação dos distintos planos (baixo, acompanhamento e melodia) de tal maneira que sejam sempre compreensíveis em termos das partes. Claro que na realização privilegiou-se a textura polifônica, por se tratar de uma melodia que deixa espaço entre suas frases para a elaboração do contraponto. Além desse aspecto importante da obra em questão, há o fato de o estilo e o gênero suscitarem o emprego da polifonia, até para fazer uso das qualidades intrínsecas ao instrumento, resultando em algo que não seja um mero acompanhamento para uma obra que se tornou um clássico da música brasileira, seja pela música (forma, melodia e harmonia), seja por seu texto, verdadeira homenagem à mulher amada.

## **EXEMPLOS DA LITERATURA VIOLONÍSTICA**

Ainda em relação à escolha da tonalidade para a composição, transcrição ou realização de arranjo da obra, há alguns casos na literatura violonística que são dignos de nota, apenas a título de corroborar os argumentos aqui apresentados, no que diz respeito a privilegiar-se determinadas tonalidades. Quando uma obra é composta, transcrita, adaptada

ou arranjada para violão, numa dada tonalidade, o resultado em termos do todo que constitui a realização, apresenta-se de tal maneira que se se procedesse a uma transposição de tonalidade da realização em questão, mudar-se-ia praticamente tudo na constituição mesma do resultado obtido inicialmente. Tal fato decorre das próprias características físicas do instrumento, com sua constituição estabelecida como é, sua afinação, disposição de casas e cordas e a própria extensão natural, elementos determinantes para obter-se um resultado específico conforme a tonalidade escolhida.

Raros são os casos, portanto, de obras compostas para violão solo, numa determinada tonalidade, passíveis de transposição para uma outra tonalidade, em que sejam preservados todos os elementos que constituem o seu todo naquela tonalidade inicial. Para citar alguns desses poucos exemplos em que foi possível tal procedimento, recorrendo à literatura violonística escrita originalmente ou não, encontramos por exemplo, a Suite Nº 2, BWV 997, de Johann Sebastian Bach, obra esta composta para Alaúde em Dó menor e a maior parte das transcrições realizadas para violão estão na tonalidade de Lá menor. Victor van Puijembroeck, no entanto realiza uma transcrição desta obra na tonalidade de Ré menor. Outro caso é o da Chaconne da Partita Nº 2 (BWV 1004) para Violino solo, do mesmo compositor, em que a primeira transcrição realizada para violão por Antonio Sinopoli está na tonalidade de Mi menor; Andrés Segovia, posteriormente, realiza a sua célebre transcrição na tonalidade de Ré menor, que é a tonalidade original da versão para violino. Um outro caso é o da Sonata Dresden Nº 5, de Silvyus Leopold Weiss, em que se tem notícia de uma transcrição em Si menor, com a terceira corda afinada em Fá sustenido e a primeira corda em Ré, e uma outra versão na tonalidade de Mi menor. Caso mais recente, também de transcrição para violão de obra composta para outro instrumento, é o da

Suite Nº 1 para Violoncelo, de Johann Sebastian Bach, cuja tonalidade original é Sol maior, geralmente adaptada para violão em Ré maior, mas que o professor Jodacil Damaceno faz uma belíssima transcrição na tonalidade de Lá maior, resgatando ou evocando a sonoridade do instrumento para o qual a obra fora composta.

Em todos esses casos conseguiu-se preservar praticamente tudo da idéia original, levando-se em conta obviamente, serem adaptações; o que significa, portanto, ater-se às características e restrições (limitação do número de cordas em relação ao Alaúde, por exemplo), sem perda do que os compositores conceberam como sendo essencial enquanto idéia propriamente. É necessário levar também em conta que, no caso de Bach, diz-se habitualmente que sua obra geralmente funciona para qualquer instrumento ou grupo de instrumentos e no caso de Weiss, contemporâneo de Bach, as influências, sejam do próprio Bach, sejam do período em que viveram e do qual se imbuíram para estruturar sua linguagem composicional permitem essa aproximação e adaptação das obras para violão; tendo-se clareza, contudo, que em termos do resultado diretamente no instrumento, há as restrições de escolha da tonalidade no momento da realização.

Em termos da parte prática da realização (composição, transcrição ou arranjo), há uma experiência interessante que se pode fazer para testar sua eficácia, seja em termos da adequação e funcionalidade, seja em termos de fluência de execução: transpor a realização para outras tonalidades. Este procedimento permite uma análise mais minuciosa e precisa do resultado, por comparação com a realização inicial, e fornece parâmetros para avaliar em qual ou quais tonalidades a realização é passível de execução.

O que se pode constatar neste sentido, é que uma tonalidade, para o violão (e portanto também para o violonista), é constituída de um entorno muito particular, peculiar e

específico, estabelecido pelo conjunto de características próprias de cada região, conjunto este que vai determinar situações únicas em cada tonalidade, seja em termos de tessitura, textura ou do resultado que se configura em termos dos próprios movimentos e desenhos para as mãos.

Para ilustrar toda essa argumentação, incluiu-se nos anexos deste trabalho, dois arranjos da mesma obra (Vira virou de Kleiton e Ramil) em duas tonalidades diferentes (Lá menor e Mi menor), em que se pode observar vários aspectos resultantes desta experiência, em termos do emprego das regiões, tratamento dado ao acompanhamento, acomodação da mão esquerda nas diferentes posições do violão e grau de dificuldade técnica para a execução. A versão em Lá menor do arranjo tem menos brilho do que a versão em Mi menor por se situar numa região mais grave do instrumento: a nota mais aguda tocada nesta realização é o Sol 3 da primeira corda na terceira casa. Este fator determina também que a tessitura geral do arranjo esteja restrita ao âmbito Mi 1 – Sol 3, limitando, em decorrência disto, os recursos utilizados para o acompanhamento e a linha do baixo. Na versão em Mi menor a tessitura geral utilizada vai do mesmo Mi 1 até o Ré 4, ampliando as possibilidades de uso do instrumento no grave e no agudo, além de explorar uma região em que a melodia – apresentada na parte superior – destaca-se melhor. Como aspectos positivos da versão em Lá menor, cite-se que o grau de dificuldade técnica nesta versão é menor do que o da versão em Mi menor e a realização em Lá menor explora mais a polifonia (até como compensação do âmbito reduzido pela tessitura utilizada) do que a versão em Mi menor. Ressalte-se aqui que cada versão apresenta características bastante distintas no que diz respeito ao emprego do instrumento; com resultados completamente diferentes em termos da acomodação, sobretudo da mão esquerda; e soluções particulares, inerentes às

tonalidades escolhidas, determinando, por este conjunto de elementos, que cada versão se distinga uma da outra, quase como se fossem obras diferentes.

## **OUTROS ARRANJOS**

Dentre tantos outros casos específicos de arranjos para violão solo de canções populares que também corroboram a escolha das tonalidades citadas no presente trabalho, encontram-se ainda um álbum de obras de João Bosco, com arranjos de Marco Antonio Bertaglia, publicado pela Fermata do Brasil (s.d.), um álbum de obras de Toquinho, publicado pela Irmãos Vitale em 2001, e um álbum Valsas Brasileiras, de Marco Pereira, publicado em 1999, além dos arranjos realizados pelo próprio autor deste trabalho.

O álbum intitulado João Bosco apresenta sete obras arranjadas para violão solo por Marco Antonio Bertaglia. Em alguns desses arranjos encontra-se a data de realização (05/97) e em outros casos não há referência de quando foram realizados. Para esta publicação, o autor dos arranjos adotou o critério de apresentar, além da partitura para violão, um pentagrama acima com a versão para canto e abaixo a notação do arranjo em tablatura. Das tonalidades adotadas para os arranjos, dois estão em Mi menor (Dois pra lá, dois pra cá e O rancho da goiabada), três estão em Ré maior com a sexta afinada em Ré (Kid Cavaquinho, O mestre sala dos mares e De frente pro crime), uma em Lá maior (O bêbado e a equilibrista) e uma em Dó maior (Papel Marché)

Nesse caso em particular, as tonalidades escolhidas para a realização dos arranjos coincidem com a tonalidade original de cada obra interpretada por João Bosco. Essa

coincidência decorre, por um lado, do fato de tais tonalidades serem adequadas em termos de tessitura para o cantor e por outro lado, à busca consciente do compositor por tonalidades que ofereçam maior liberdade rítmica e melódica para a realização do acompanhamento.

O álbum com arranjos e transcrições de Ivan Paschoito, intitulado *A arte brasileira de Toquinho*, reúne dezesseis obras do compositor, das quais duas são transcrições de obras para violão solo (*Diálogo* e *Implorando*) e as outras quatorze são arranjos de canções para violão solo. Todos os arranjos são apresentados com a notação para tablatura abaixo da partitura para violão. As tonalidades escolhidas pelo arranjador são Mi menor (*Tarde em Itapuã* e *A carta que não foi mandada*), Lá menor (*Chorando pra Pixinguinha*, *Chuva na praia de Juqui*, *Como dizia o poeta*, *Maria vai com as outras* e *Regra três*), Sol maior (*Aquarela* e *à sombra de um Jatobá*), Lá maior (*Na boca da noite* e *Menininha*), Ré menor (*No colo da serra*) e Mi maior (*Ao que vai chegar*).

O álbum de *Valsas Brasileiras*, de Marco Pereira, apresenta doze obras de diferentes compositores, com arranjos para violão solo, duo, trio e quarteto de violões. Os casos de canções arranjadas para violão solo são *Beatriz* (Edu Lobo e Chico Buarque de Hollanda), na tonalidade de Sol maior com a sexta em corda em Ré, *Valsinha* (Chico Buarque de Hollanda e Vinícius de Moraes) em Mi menor e *Luíza* (Tom Jobim) também em Mi menor.

Dos arranjos realizados pelo autor do presente trabalho, há um álbum não publicado com dezessete arranjos de canções populares brasileiras para violão solo, dos quais três estão na tonalidade de Si menor (*Atrás da porta* de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime, *Insensatez* e *Luíza* de Tom Jobim); dois em Mi maior (*Carolina* de Chico Buarque e *Todo o sentimento* de Chico Buarque e Cristovão Bastos); quatro arranjos realizados em Lá

menor (Corcovado de Tom Jobim, João e Maria de Chico Buarque e Valsinha de Chico Buarque e Vinícius de Moraes e Vira virou de Kleiton e Ramil); três na tonalidade de Dó maior (Eu sei que vou te amar de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, Flor de lis de Djavan e Joana francesa de Chico Buarque de Hollanda); dois em Lá maior (Maninha de Chico Buarque e Valsa para uma menina de Toquinho); dois na tonalidade de Ré maior (Oceano de Djavan e Viagem de João Aquino e Paulo César Pinheiro), este último com a sexta corda afinada em Ré e Samba em Prelúdio, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, na tonalidade de Ré menor.

Como se pode concluir, a questão da escolha da tonalidade para a realização do arranjo para violão solo implica em lidar com aspectos que são intrínsecos ao instrumento, levando-se em consideração a sua natureza própria e compreendendo suas características físicas como elementos determinantes no resultado. Assim, a grande incidência de algumas tonalidades eleitas, seja para a composição de obras originais, seja para a composição de arranjos, é um indicador consistente de um elemento que, inerente ao instrumento, vem a contribuir para estabelecer o que é denominado habitualmente como sendo “o idioma do instrumento”. As implicações neste sentido são – para ser redundante – de tamanha importância que não é possível reproduzir, ao violão, experiências como as de Brahms, que, ao acompanhar ao piano, solistas em concertos pela Europa no século XIX, transpunha toda a parte destinada ao piano de acordo com a afinação que encontrava no instrumento, para cima ou para baixo, com o intuito de manter o brilho e a frequência para o instrumento solista, o violino.

Não pretendendo aqui desmerecer nenhum instrumento, é de conhecimento também que uma peça escrita para piano em uma dada tonalidade pode ser transposta para todas as

outras, preservando quase que integralmente seu grau de dificuldade técnica e, portanto, de exeqüibilidade, tendo modificado apenas o caráter determinado pelo colorido da região escolhida e as implicações relacionadas à tessitura.

Ainda estabelecendo um paralelo com outros exemplos históricos, Manuel Ponce, proeminente compositor mexicano com uma produção prolífica para violão no século XX, dedicou a Andres Segovia uma série de vinte e quatro Prelúdios que, analogamente ao Cravo bem temperado de Johann Sebastian Bach (à exceção, é claro, da questão do temperamento igual), têm o propósito de demonstrar a viabilidade de execução, no violão, em todas as tonalidades. Segovia, entretanto, procede a várias adaptações tais como a omissão e o acréscimo de notas ou em alguns casos, até de transposição da peça para outra tonalidade.



## 4. HARMONIZAÇÃO E RE-HARMONIZAÇÃO

### HARMONIA: CONCEITO

Conceituar o termo harmonia remete-nos em um primeiro momento à associação que fazemos dele com o estudo das relações entre os acordes, enquanto possibilidades de combinações, ou seja, pensamos imediatamente na disciplina “harmonia”, fazendo parte dos conteúdos relacionados com as “Linguagens e Estruturação Musicais”, compondo, portanto, o currículo do ensino em música como uma sub área do conhecimento musical.

Quando nos aproximamos um pouco mais de harmonia, em nosso processo de formação, atribuímos ao termo um significado mais específico, quer dizer, utilizamo-nos do termo para fazer referência ao conjunto de acordes empregados em determinada obra ou ainda, podemos mesmo utilizá-lo para comentar um trecho da obra ou mesmo um acorde em particular.<sup>7</sup>

À parte os equívocos conceituais que atribuem ao parâmetro “harmonia” uma propriedade meramente vertical na música, quando se sabe que ela pode ser explorada tanto verticalmente (como no caso da textura homofônica), quanto horizontalmente (casos da textura polifônica ou de melodia acompanhada), é necessário considerar que sua redução ao plano vertical apresenta-se tão somente como um artifício didático para o aprendizado do iniciante em música.

---

<sup>7</sup> Ouvimos com frequência expressões como “a harmonia daquela música tem tal ou tais características” ou “como é harmonia naquele compasso mesmo?”.

Não nos esqueçamos de que todos os tratados de harmonia propõem como exercícios preliminares a realização a três ou a quatro vezes com o emprego de semibreves (contraponto de primeira espécie), sem o uso de notas auxiliares<sup>8</sup>, de modo que o estudante é levado a compreender e a controlar inicialmente a movimentação das partes, tomando o cuidado de não praticar aqueles movimentos classificados como proibidos (oitavas e quintas), pois estes movimentos evocam uma estética vigente em um período anterior na história da música<sup>9</sup>.

A redução da harmonia ao aspecto vertical apresenta-se, portanto, como um recurso interessante quer para o seu estudo, normalmente realizado a quatro vezes, como também para efeitos de análise harmônica de um determinado trecho ou obra. Ressalta-se que no próprio processo de formação do estudante de harmonia tradicional, em um estágio mais avançado no qual ele se utiliza amplamente das notas auxiliares, o grau de complexidade de suas realizações é consideravelmente maior do que no início de seus estudos.

Aprofundando-nos um pouco mais no conceito de harmonia, vamos constatar que seu significado é modificado ao longo da história da música, conforme o que se deseja expressar em termos da estética vigente. Na Renascença há o predomínio do sistema modal. No Barroco e no Classicismo prevalece o sistema tonal com a convergência dos eventos sonoros para uma determinada tônica. O Romantismo lança as bases para a desintegração da tonalidade, através do uso de regiões cada vez mais afastadas e de acordes alterados.

---

<sup>8</sup> As notas reais são aquelas que pertencem à harmonia. As notas auxiliares, consideradas como estranhas ao acorde, são seis: passagem, bordadura, apojatura, antecipação, retardo e escapada.

<sup>9</sup> O estudo da harmonia tradicional, tal como chegou até nós, já aponta, portanto, para um pensamento horizontal, uma vez que manifesta a preocupação com o movimento entre as partes.

O século XX assiste a uma enorme riqueza de possibilidades nas combinações sonoras. O surgimento de acordes considerados inclassificáveis pelo sistema tonal e de aglomerados acordais que rompem completamente com os tratados antigos são sintomas de que já não mais se poderia pensar a harmonia da mesma maneira que antes. A interpretação de que “acorde é uma sobreposição de terças, de modo a conter, nessa sobreposição, fundamental, terça e quinta” soa, tão falsa quanto inadequada para uma perfeita compreensão do que é harmonia. De fato, essa definição mostra-se inadequada até para a compreensão da música mais antiga: os *organums* paralelos eram compostos empregando superposição de quartas, quintas e oitavas.

Em suma, se fossemos considerar todas as possibilidades de combinações sonoras já desenvolvidas e exploradas ao longo da história da música ocidental, qualificando-as como sistemas, dos quais os criadores lançaram mão para se expressar, poderíamos listar o sistema modal, o sistema tonal, o sistema atonal que oferece múltiplas soluções de combinações e o sistema dodecafônico.

Em se tratando dos acordes propriamente ditos, Vincent Persichetti, no livro *Armonia del siglo XX*, aborda acordes por terças, acordes por quartas, acordes com sons acrescentados, acordes por segundas, poliacordes e harmonia composta e em espelho, fundamentando sua obra com o emprego de conceitos extraídos das leis acústicas e classificando as relações intervalares de acordo com o grau de consonância (abertas ou brandas) ou dissonância (forte, suave, neutra ou instável). PERSICHETTI, V. *Armonia Del siglo XX*. Madrid: Real Musical Editores, 1985.

A música popular não permanece alheia a todo esse processo de evolução<sup>10</sup> na música ocidental. As contribuições resultantes do trânsito que compositores como Stravinsky, Gershwin, Ravel, Debussy e Villa-Lobos (para citar somente alguns) tiveram entre as linguagens erudita e a popular, propiciaram um grande intercâmbio de materiais assimilados de cada uma dessas linguagens e desenvolvidas às últimas conseqüências, consubstanciadas em obras que se tornaram verdadeiros ícones e referências da música no século XX.

É de senso comum que vários compositores do século XX, incluindo os já citados, absorveram muito do jazz, por exemplo, enquanto Villa-Lobos, por seu turno, nunca omitiu sua predileção pelo choro, tendo composto as séries de Choros e utilizando-se ostensivamente de materiais assimilados da música popular na composição de suas obras.

O termo harmonia assume, portanto, no século XX, uma multiplicidade de significados, abrindo caminho para toda sorte de combinações sonoras, conforme o que se queira expressar, permitindo experimentações as mais diversas no que diz respeito às sonoridades buscadas pelos criadores.

## **FUNÇÃO DA HARMONIA<sup>11</sup>**

Independentemente de época ou estilo, a função da harmonia na música, de um ponto de vista mais poético, é criar uma ambiência apropriada, em termos de clima, para

---

<sup>10</sup> O conceito de evolução aqui utilizado é aquele que considera o movimento ou deslocamento gradual e progressivo em determinada direção.

<sup>11</sup> O que se quer dizer aqui com “função da harmonia” distingue-se da função harmônica propriamente dita, fazendo referência ao papel que a harmonia cumpre na música.

descrever ou narrar adequadamente os elementos expressivos contidos no discurso musical. O jogo de tensões e distensões decorrentes das combinações dos sons e em seguida, dos acordes resultantes destas combinações, imprimem à música uma característica similar à noção de perspectiva, com a convergência dos eventos sonoros apontando para algum caminho ou algum lugar.

Quando há a associação de um texto à música, todos os parâmetros envolvidos (ritmo, melodia, harmonia, articulação, etc.) estão, de certo modo, intrinsecamente relacionados com o conteúdo do texto, contribuindo para que o significado literário seja ressaltado. O criador (compositor ou cancionista), de modo consciente ou inconsciente, utiliza-se desses parâmetros conforme o que deseja expressar, lançando mão dos recursos disponibilizados pela sintaxe musical para obter os resultados que almeja.<sup>12</sup>

Atendo-nos à música popular e mais especificamente à questão da harmonia enquanto elemento importante da sintaxe musical, podemos constatar uma grande diversidade de meios de explorar o material harmônico na composição de obras neste estilo, desdobrando-se aí nos mais variados gêneros conforme a necessidade de expressão de seus criadores.<sup>13</sup> Contudo, é necessário pontuar que a música popular tem uma forte referência tonal, fator este relacionado até mesmo com as intenções inerentes ao estilo, pois de outra forma não atingiria o público ou ainda, não comunicaria. Neste sentido vale citar aqui que “uma mensagem (a canção popular)<sup>14</sup> é elaborada (criada) pela fonte (o cancionista) com

---

<sup>12</sup> Ressalte-se que a obra musical, independentemente do estilo ou do gênero buscado pelo criador, pode valorizar qualquer ou quaisquer dos parâmetros em questão (harmonia, melodia, ritmo, etc.), dando ênfase a um determinado parâmetro em função do que se deseja obter como resultado. Um gênero como o rap, por exemplo, tem como característica predominante a exploração do canto falado e do ritmo, não valorizando a harmonia.

<sup>13</sup> Não faz parte do escopo do presente trabalho entrar no mérito mesmo quanto à qualidade da produção citada ou emitir um juízo de valor em relação a tais obras.

<sup>14</sup> As informações contidas entre parêntesis são do autor do presente trabalho.

elementos extraídos de um determinado repertório (a linguagem utilizada) e será decodificada (percebida) por um receptor (o ouvinte) que, nesse processo, utilizará elementos extraídos de um outro repertório (os códigos que ele conhece). Para que se estabeleça o fluxo da comunicação, para que a mensagem seja significativa para o receptor, é necessário que os repertórios (os códigos) da fonte (o cancionista) e o do receptor (o ouvinte) tenham algum setor (os códigos que se consubstanciam nos materiais utilizados) em comum”. (NETTO, J. Teixeira Coelho. P. 124).

Uma investigação mais minuciosa do emprego da harmonia na música popular nos permitiria elaborar uma espécie de inventário dos casos de maiores incidências no emprego dos tipos de acordes ou de outros procedimentos harmônicos (o repertório de acordes utilizados no estilo, os tipos de dissonâncias mais empregadas, o uso tonal de blocos de quartas, empréstimos modais, determinadas cadências, etc.), de maneira a caracterizar o próprio estilo ou o gênero (choro, canção, rock, etc.). Tal análise, contudo, extrapola o objeto de investigação do presente trabalho, restando-nos como alternativa para este momento, percorrer um caminho inverso à realização desse possível inventário e tratar de alguns casos específicos para observar a gama de possibilidades disponíveis para lidar com a questão da harmonia.

## **HARMONIA ORIGINAL E RE-HARMONIZAÇÃO**

Restringindo-nos à canção popular e observando especificamente o problema do uso da harmonia, podemos reduzir as possibilidades à basicamente duas: a harmonia original e

a re-harmonização, cada uma com suas implicações e significados diferentes em termos do resultado final da realização, de acordo com os resultados estéticos desejados pelo arranjador.

Entende-se como harmonia original de uma obra musical aquele conjunto de acordes empregados pelo cancionista ou criador quando da concepção da obra mesma, implicando por isto, em escolhas que o cancionista optou por tomar no ato da concepção da referida obra. Mesmo que essas escolhas não sejam totalmente conscientes, casos específicos daqueles cancionistas menos dotados do conhecimento necessário a uma utilização mais “elaborada” dos recursos musicais disponíveis, sabe-se que uma canção, até chegar a ser comunicada, quer dizer, disponibilizada no mercado fonográfico para a apreciação ou fruição, passa por um crivo natural nos próprios ensaios, onde se criam oportunidades de avaliação ou de reavaliação dos elementos musicais ali presentes. Além desses fatores, sabe-se também que todas as realizações de gravações de obras dessa natureza contam com um produtor e um arranjador para “aparar as possíveis arestas” decorrentes dessa eventual falta do conhecimento necessário para um resultado satisfatório.

Afastando-nos um pouco desse mérito no uso dos materiais harmônicos disponíveis, vamos constatar, por outro lado, que geralmente os cancionistas são dotados de grande habilidade para comunicar suas impressões, com a adequada associação de música e texto, mesmo que essa habilidade seja adquirida e até desenvolvida através de uma prática empírica, o que não invalida o resultado alcançado em termos da realização.

A re-harmonização consiste de modificações, que podem ser qualificadas também como variações, em relação à harmonia original; realizadas com o intuito de transformar a

concepção inicial da obra e imprimindo, por isto mesmo, as características pessoais daquele que re-harmoniza.

## **RE-HARMONIZAR: IMPLICAÇÕES**

As implicações inerentes ao ato de re-harmonizar são de ordem técnicas e estéticas, tornando-se importante avaliá-las para se ter clareza do que decorre das opções tomadas. As implicações de natureza técnica estão relacionadas, por um lado, às substituições de acordes com o emprego dos seus relativos, ou o uso de outros acordes (que não os originais) que contêm notas da melodia assumindo outra função dentro da harmonia e por outro lado, ao acréscimo de mais acordes em relação à harmonia original, resultando em mudanças de função da harmonia e o emprego de acordes que substituam os Dominantes e os Subdominantes originais.

As implicações de ordem estética dizem respeito ao estilo ou gênero da canção e estão estreitamente relacionadas com a própria evolução da música ocidental, ou seja: a escolha dos acordes e os momentos de cadências são determinantes para se estabelecer o estilo e o gênero da obra musical. A música dos períodos Barroco e Clássico continham um forte sentido tonal, estabelecido pela hierarquia do sistema, enquanto que a partir do Romantismo as possibilidades no uso da harmonia são ampliadas com o acréscimo de dissonâncias e o afastamento do centro tonal.

Para exemplificar os casos citados, considerei pertinente utilizar como exemplos algumas canções com a harmonia bastante simples, inicialmente, por razões didáticas: sua simplicidade permite identificar todas as alterações e acréscimos imediatamente. A primeira dessas canções, extraída do folclore brasileiro, é o “Marcha soldado”, cuja harmonia original emprega somente as funções de Tônica e Dominante, correspondendo, portanto, aos I e V graus.

A primeira realização apresentada traz a harmonia conforme a concepção original e em seguida, três outras possibilidades de harmonização são analisadas.

# Marcha soldado

## arranjo n° 1

Folclore brasileiro  
Arranjo: Fanuel de Lima

G G/B G D/F#

5 D7/A D/F# D7/A D7/F# G

9 G G/B G D/F#

13 D7/A D7/F# D7/A D7/F# G

Esta canção é constituída formalmente de duas frases, cada uma com oito compassos, sendo que a segunda frase é uma repetição variada da primeira. À exceção de seu início, onde o acorde de Tônica é empregado para os três primeiros compassos, há uma relação de simetria no ritmo harmônico, de modo a que cada função soe por quatro compassos. A realização apresentada acima levou em conta a expressão mais simples da canção, utilizando-se somente da alternância dos baixos (fundamental, terça e quinta) para imprimir um mínimo de variedade no resultado geral.

## **O ESTABELECIMENTO DA TONALIDADE: ENCADEAMENTOS**

É importante lembrar neste momento que uma tonalidade é estabelecida através de suas funções principais: Tônica (I grau), Subdominante (IV grau) e Dominante (V grau). Seus acordes contêm todas as notas da escala e as fundamentais de Subdominante e Dominante distam em uma quinta justa da fundamental do acorde de Tônica, com a Dominante situando-se quinta acima e a Subdominante quinta abaixo.

A função Tônica tem como prerrogativa a atribuição de repouso por razões óbvias: o significado de estabilidade tonal é inerente ao seu emprego e o próprio sistema tonal é estruturado de maneira a que todos os eventos sonoros, quer de natureza harmônica, melódica ou rítmica convirjam para ela. Sair da função Tônica para qualquer das duas outras (Subdominante ou Dominante) implica em movimento, sendo que para a Subdominante a qualidade desse movimento é o de afastamento e para a Dominante o de aproximação. A noção de aproximação é determinada pela presença da sensível no acorde de Dominante e pelo movimento de quinta ascendente de sua fundamental para a fundamental do acorde de Tônica. A noção de afastamento, da Tônica para a Subdominante é determinada pelos mesmos motivos, já que há entre I e IV a mesma relação intervalar que entre V e I.

Tais considerações acerca das funções harmônicas remetem-nos à questão da escolha dos acordes para a harmonização, ou ainda, à questão dos encadeamentos de acordes.

O discurso harmônico, para que tenha um sentido lógico e seja percebido como um todo orgânico e equilibrado, impõe como necessária a escolha de critérios para o encadeamento dos acordes. Estes critérios baseiam-se nas relações de equilíbrio das combinações harmônicas e na convergência dos eventos sonoros em direção a um eixo tonal, privilegiando uma tônica como sendo o pólo que representará ou será sentido como o centro de repouso. Claro está que estes conceitos, para que tenham significado, devem ser compreendidos tomando-se por referência o sistema tonal.

Partindo desses pressupostos, constatamos a necessidade de estabelecer hierarquias nos critérios de encadeamento entre os acordes, uma vez que, conforme o caminho escolhido, pode-se obter um ou outro resultado e o importante aqui é adquirir um controle na utilização da harmonia, seja para afirmar ou para negar a Tônica.

Tomando como paradigma as obras dos compositores do barroco e do classicismo, podemos observar que essa hierarquia das leis entre os encadeamentos divide-se basicamente em: “ENCADEAMENTOS FORTES” e “ENCADEAMENTOS FRACOS”, entendendo-se por FORTES aqueles encadeamentos que cumprem a função de confirmar a tonalidade e FRACOS os que não desempenham este papel de maneira clara.

Dividindo-os nestas categorias, temos como fortes todos aqueles encadeamentos por quartas ascendentes – por analogia ao V - I – e todos aqueles por sextas ascendentes – analogamente ao I - VI –, uma vez que, no caso do V-I, a afirmação tonal é determinada pelo próprio sentido de resolução da função dominante - tônica e no caso do I - VI, pela possibilidade de substituição da Tônica pelo Relativo, já que este é um representante daquele. Todos os outros encadeamentos são fracos, à exceção de:

VII - I (O VII é substituto do V).

III - IV (Pelo movimento de 2ª menor ascendente em direção à Subdominante).

IV - V (A cadência perfeita, quando constituída por IV - V - I, define de modo mais claro a tonalidade, uma vez que todos os acordes são do mesmo tipo).

Tais considerações nos mostram que se na harmonização tivermos a intenção de afirmar a tonalidade, devemos fazer uso desses princípios e se ao contrário, desejarmos contradizer o sistema tonal, basta utilizar aqueles encadeamentos que não lhe próprios ou característicos. Ademais, não é necessário tomar somente esses critérios como regras para a harmonização: a variedade na escolha dos encadeamentos é sempre bem vinda até para surpreender ou para obter-se o imprevisível como resultado.

## **OUTROS EXEMPLOS DE RE-HARMONIZAÇÃO**

A próxima realização emprega um ritmo harmônico de um acorde por compasso e é um bom exemplo de como se pode obter como resultado uma noção “vaga” de tonalidade, já que entre I e V, são utilizados quatro outros acordes. O acorde do V grau aqui aparece somente nos dois compassos que antecedem a conclusão de cada frase (compassos 6 e 7 e 14 e 15) e o acréscimo da sétima nos compassos 7 e 15 contribui para manter o ritmo harmônico, introduzindo um colorido distinto à harmonia.

Os critérios adotados para a escolha desses acordes levaram em conta o ritmo harmônico estabelecido e a existência das notas, como notas reais dentro do acorde.

# Marcha soldado

## arranjo n° 2

Folclore brasileiro  
Arranjo: Fanuel de Lima

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The first system (measures 1-4) has chords G, Em, Bm, and F#m. The second system (measures 5-8) has chords Am, D, D7, and G. The third system (measures 9-12) has chords G, Em, Bm, and F#m. The fourth system (measures 13-16) has chords Am, D, D7, and G. Roman numerals (I) and (V) are placed below the first and last notes of each system. The piece ends with a double bar line at the end of the fourth system.

Nos compassos 4 e 12, o acorde empregado (Fá sustenido menor) não faz parte do campo harmônico da tonalidade de Sol maior. Seu uso é justificado, entretanto, por ser o III grau de Ré maior (região da Dominante da tonalidade principal e por conter a nota Dó sustenido, sexto grau da escala menor melódica de Mi menor.

Observe que o passo harmônico do segundo para o terceiro compasso (VI grau para III) e do terceiro para o quarto (III para VII) imprime um “sabor” modal à harmonização.

Tal impressão resulta do encadeamento com um movimento de quinta ascendente entre as fundamentais desses acordes.

A realização seguinte apresenta-se como um exemplo mais arrojado no uso da harmonia. O ritmo harmônico de um acorde por tempo determina às vezes que a nota da melodia seja a nona aumentada (2º tempo do primeiro compasso), a nona maior (1º tempo do terceiro compasso) ou a quinta diminuta (2º tempo do terceiro compasso e quinto compasso) dentro do acorde.

# Marcha soldado

## arranjo n° 3

*Folclore brasileiro*  
*Arranjo: Emanuel de Lima*

The musical score consists of four staves of music in treble clef, 2/4 time signature, and key of D major. The chords are as follows:

- Staff 1: G/B, B7#9/F#, Em, Em7/D, C7M, G#°, Am, Am7/G
- Staff 2: F#m7(b5), Bm, C7M, D7/A, D7/F#, G, G/B
- Staff 3: G/B, B7/F#, Em, Em7/D, C7M, G#°, Am, Am7/G
- Staff 4: F#m7(b5), Bm, Bm7/A, D7/A, B7/F#, Em

A melodia que em sua versão original tinha as notas sempre como fundamental, terça e / ou quinta de algum dos dois acordes (I e V), perde muito de sua simplicidade em razão do emprego de um número tão grande de acordes. A característica mais marcante nesta realização é o uso de acordes com função de dominantes individuais ou secundários (2º tempo do primeiro compasso para o 1º tempo do segundo e 2º tempo do terceiro para o

4º compasso) e o Dominante principal com a quinta diminuta no baixo (1º tempo do sétimo compasso).

Alguns dos acordes da realização anterior foram mantidos, porém os finais das duas frases foram harmonizados de maneira diferente nesta realização: para a conclusão da primeira frase a harmonia é de Tônica e no final da canção há uma cadência de engano, com a resolução no acorde relativo (VI grau).

A próxima realização, ainda do *Marcha soldado*, imprime à canção um caráter completamente distinto das anteriores. Enquanto que nos três primeiros exemplos de arranjo privilegiou-se a melodia acompanhada como textura, neste arranjo há a utilização de um contraponto a duas vozes, com a exploração, portanto, da polifonia. Observe a mudança de métrica (de dois por quatro para quatro por quatro) e a indicação de andamento (*Largo*, semínima = a 40). Tais indicações fazem referência à sonoridade geral do arranjo, que está muito mais para Maurice Ravel<sup>15</sup> do que para um treinamento militar.

Aqui ocorrem substituições do I grau pelo III ou pelo VI – deslocando o pólo tonal, da Tônica para o seu anti-relativo – e o uso de empréstimo modal, com o emprego de um acorde de III grau (Sib bemol maior) do modo homônimo (Sol menor) no 1º tempo do sexto compasso.

---

<sup>15</sup> A sonoridade deste arranjo evoca explicitamente a *Pavane de la Belle au bois dormant* (Pavana para a bela adormecida) da *Suite Ma Mère L'oye* de Maurice Ravel.

# Marcha Soldado

## arranjo n° 4

Folclore Brasileiro  
Arranjo: Fanel de Lima

**Largo** ♩ = 40

Chords: Bm/F#, Em, Bm/F#, D/F#, C/E, D7, C9, D7/F#, G, Bb, G/B, Am/C, F, D7/F#, G, G#, Am, B7, Em

Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *p*, *f*, *mf*, *p*, *pp*

Tempo: *rall*, *a tempo*

Os acordes empregados para este arranjo advêm muito mais da condução das vozes que de um controle vertical da harmonização. Aqui a preocupação de estabelecer uma linha melódica com um sentido determinado ou com uma direção clara para a voz inferior define, em vários momentos, certas harmonias com uma relação mais distanciada da região de sol

maior; casos do já citado acorde de III grau de sol menor no primeiro tempo do 6º compasso e do VI grau de lá menor no primeiro tempo do 7º compasso.

Ressalte-se ainda que nos dois primeiros tempos do primeiro compasso o acorde utilizado para a harmonização é o do III grau com quarta e sexta<sup>16</sup>, ou seja: um acorde com a quinta (Fá #) na voz inferior. Tal procedimento não é recomendado pela harmonia tradicional, para iniciar ou concluir a música, por ter como implicação uma sensação de instabilidade harmônica, provocada pelo uso da quinta como nota do baixo<sup>17</sup>.

Em relação a essas realizações, há ainda dois aspectos importantes e que devem ser levados em consideração: o primeiro diz respeito à questão do estilo da canção, que como já foi comentado, conforme as escolhas que se fizer para a harmonização, altera-se completamente o caráter da obra, fazendo com que ela perca o seu sentido original ou mais, possibilitando uma re-leitura da obra. O segundo aspecto tem a ver com os critérios de escolha dos acordes empregados, pois, ao contrário do que se possa imaginar a esse respeito, não se trata somente de justapor acordes, uns após outros, apenas levando em conta a nota da melodia como nota real. Ainda que qualquer acorde possa ser seguido por qualquer acorde, é necessário pensar a harmonia de uma maneira orgânica, que aponta para uma determinada direção e que contenha, no seu todo, uma coerência em termos do próprio discurso. O que se pretende dizer com isto é que, a complexidade do processo de harmonização de uma melodia está justamente na preocupação em se observar um eixo tonal ou uma região determinada, pois, o contrário disto é escolher acordes aleatoriamente e

---

<sup>16</sup> A cifragem utilizada é uma interpretação pessoal do autor do arranjo. Tal interpretação está baseada, portanto, em suas impressões enquanto possibilidades de polarização numa determinada fundamental. Outras interpretações são possíveis.

<sup>17</sup> Os tratados de harmonia tradicional recomendam que, para o início e para o final de uma obra musical, o acorde deve soar com sua fundamental na voz do baixo. Este procedimento tem o propósito de estabelecer de maneira inequívoca a tonalidade.

aqui é importante lembrar que quando não se sabe onde se pretende chegar, pode-se chegar em qualquer lugar, até mesmo num lugar onde não se desejaria estar.

Os próximos exemplos de realização de arranjo e de reharmonizações são do baião “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Na versão original desta canção são utilizadas as funções principais da harmonia, I, IV e V7 e um V7 como Dominante individual da Subdominante.

O arranjo nº 1 da Asa branca é apresentado em sua forma mais simples, com o tratamento característico do gênero baião, trazendo na voz do baixo a sincopa que lhe é própria. Na seção A da peça (compassos 1 a 8), os acordes aparecem com as fundamentais no baixo e para a seção B (compassos 15 a 16) as inversões de acordes contribuem para imprimir à voz do baixo um interesse maior pelo desenho melódico utilizado, enfatizando as funções harmônicas através do emprego de notas importantes dentro da harmonia.

Desse modo, observa-se que no compasso 11 a nota atribuída ao baixo é um Si bemol, que é a sétima menor do acorde de Dominante da Subdominante. Esse Si bemol é resolvido na terça do acorde de Subdominante no compasso seguinte. No compasso 15 há a reprodução do mesmo procedimento, com a sétima do acorde de Dominante (principal), a nota Fá, resolvendo na terça do acorde de Tônica no compasso seguinte.

# Asa branca

arranjo n° 1

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira  
Arranjo: Faúel de Lima

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of several systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some triplet markings. The bass line consists of chords and single notes, often with a '3' indicating a triplet. The score includes various performance instructions such as '1ª vez' (1st time), '2ª vez' (2nd time), 'Para repetir' (to repeat), 'Ao S.' (Altogether), and 'Para terminar' (to finish). The piece concludes with a final chord and a double bar line.

Para o arranjo nº 2 de Asa branca foram utilizadas substituições de acordes que imprimem à harmonização um colorido modal. A primeira dessas substituições ocorre nos compassos 4 e 5, na seção A, onde no lugar do acorde de Subdominante (IV), os compassos são harmonizados com um acorde de Si bemol maior (Sib, Ré e Fá), correspondendo ao VII grau abaixado em Dó maior. Tal solução foi possível porque a nota fá, da melodia, é comum aos dois acordes, sendo que para o IV grau de Dó maior ela é a fundamental e para o acorde empregado ela é a quinta justa. Além dessa relação de VII grau abaixado para a tonalidade de Dó maior, o acorde em questão corresponde à função de Subdominante da Subdominante de Dó maior. Outro aspecto interessante na utilização do acorde em questão, tem relação com a forma, pois a própria canção, no refrão apresentado após cada estrofe, faz alusão ao modo mixolídio com seu início na sétima menor (si bemol) da tonalidade de Dó maior.

Outra substituição ocorre nos compassos 8 e 9, onde deveria soar o acorde de Tônica (I grau), foi empregado o acorde relativo ou seja: o VI grau da tonalidade. O fato de utilizar-se aqui, assim como em outros momentos do arranjo, o acorde sem terça contribui para realçar o colorido modal.

A terceira substituição de acorde se dá no compasso 13, onde se teria o acorde da Subdominante (IV), soando nos dois compassos (12 e 13), a harmonia empregada é a de Subdominante menor, ou seja: o IV da tonalidade homônima (Dó menor). Novamente tal substituição foi possível pelo fato da melodia não “tocar” a nota que corresponde à terça maior do acorde de Subdominante.

# Asa branca

arranjo n° 2

Lutz Gonzaga e Humberto Teixeira  
Arranjo: Faúel de Lima

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a measure number of 1. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 12 and includes a first ending bracket labeled "1ª vez" at the end. The fifth staff starts at measure 17 and includes a second ending bracket labeled "2ª vez" at the beginning. The sixth staff starts at measure 22. The seventh staff starts at measure 26 and is divided into three sections: "Para repetir" (measures 26-28), "Ao S." (measures 29-30), and "Para terminar" (measures 31-32). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4).

O arranjo nº 3 de Asa branca utiliza-se de um ritmo harmônico de um acorde por tempo; o que determina uma grande variedade nas harmonias empregadas. Dissonâncias como quarta, quinta diminuta, sétima maior, nona maior e menor, décima primeira, décima terceira menor ou maior, são acrescentadas aos acordes de modo a imprimir uma outra sonoridade à música.

Os critérios adotados para a escolha dos acordes novamente consideraram, do ponto de vista vertical, que a nota da melodia fizesse parte da harmonia como nota real (mesmo como uma dissonância forte) e do ponto de vista das sucessões, que houvesse uma lógica no discurso harmônico, de maneira a obter como resultado um todo orgânico.

Observa-se que para obter esses resultados ora acontecem substituições de IV grau pelo II grau (4º compasso e 11º compasso); de I grau pelo VI grau (7º compasso e 13º compasso), mas ocorre também a substituição do IV grau pelo I (9º compasso), determinando uma outra direção à harmonia da música. As funções utilizadas como substituição são sempre antecedidas de seus respectivos acordes com função de Dominante individual ou secundário.

Para harmonizar o refrão que soa ao final de cada estrofe da canção foram utilizados acordes resultantes da superposição de quartas, nos quais ocorrem às vezes a ausência da fundamental. Para analisá-los é necessário recorrer sempre ao bom senso e à percepção auditiva, levando em conta principalmente o acorde antecedente e o conseqüente. Neste sentido, vale ressaltar aqui que a harmonia por quartas pode estar inserida num contexto tonal (caso do arranjo em questão) ou num contexto atonal. O que determinará um caso ou outro é a relação dos blocos de quartas com as harmonias cujos blocos estão substituindo.

# Asa branca arranjo n° 3

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira  
Arranjo: Manuel de Lima

The musical score is written in 3/4 time and consists of seven staves of guitar notation. Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together in groups. Fingerings (1-4) are indicated above notes, and accents are placed over certain notes. Chord diagrams are placed above the staff lines, and some are enclosed in boxes with specific instructions.

**Staff 1:** Chords: C7M, G/B, Gm/Bb, A7, Dm, Dm7/C.

**Staff 2:** Chords: G/B, G7(11), C7M, G/B, E7, E7(5/Bb), Am9, Am9/G#.

**Staff 3:** Chords: Am9/G, C7/Gb, F7M, Em7(b5), A7/Bb, A7, Dm7, Dm7/C.

**Staff 4:** Chords: Bm7(b5), E7/Bb, A7(11), Am7/G, D/F#, G7/F. Boxed instruction: 1ª vez C7M/E.

**Staff 5:** Chords: C/G, C7/Gb, 2ª vez C7M/E, C7/E, G7(13)/F, Em7(b5), Dm4, C4(7M). Boxed instruction: 2ª vez C7M/E.

**Staff 6:** Chords: G6(9)/B, G7(9)/11, Ao S., Para repetir C7M, Para terminar C7M.

Um aspecto que deve ainda ser mencionado em relação ao arranjo nº 3 de Asa branca é a maneira através da qual se pôde manter o ritmo característico do baião, com a utilização das síncopes na linha do baixo. Em todos os casos de mudança de harmonia no segundo tempo de cada compasso foi necessário antecipar o baixo atribuído ao acorde seguinte, pois, de outra forma não teria sido possível caracterizar o gênero.

O próximo arranjo a ser analisado é o da canção Noite feliz. Como nos casos anteriores, a primeira realização apresenta a harmonia em sua versão original.

### Noite feliz arranjo nº 1

*Arranjo: Faúel de Lima*

The musical score for "Noite feliz" (arranjo nº 1) is presented in five staves. The first staff contains the melody, featuring a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody includes triplet rhythms and accents. The subsequent four staves show the bass line, which is characterized by syncopated rhythms and triplets. Chord symbols are placed above the bass line: A (measures 1-4), E (measures 5-8), D (measures 9-12), E (measures 13-16), and E4 (measures 17-20). The bass line also includes triplets and accents, mirroring the melodic structure.

Esta canção emprega as três funções harmônicas principais: Tônica (I grau), Dominante (V grau) e Subdominante (IV grau), com um ritmo harmônico em que predomina dois compassos por acorde.

Em sua primeira seção, que vai do compasso nº 1 até o oitavo, a harmonia predominante é a do acorde de Tônica, com o emprego da Dominante nos compassos 5 e 6. No compasso 9, o aparecimento da Subdominante concorre para realçar o caráter de afastamento próprio da melodia, que neste momento toca uma nota (Fá #) que não pertence nem ao acorde de Tônica, nem ao de Dominante.

O acorde do compasso 17 pode ser sentido como um quarta e sexta sobre a Dominante<sup>18</sup>, em que a quarta resolve na terça e a sexta resolve na quinta, ou seja, no caso em questão, a nota Dó sustenido, sexta do acorde, desce para a quinta, Si, e a quarta (Lá) resolve também descendentemente na terça (Sol #).

Para a re-harmonização dessa canção, o ritmo harmônico utilizado foi novamente o de um acorde por compasso. Os acordes são enriquecidos com dissonâncias acrescentadas, determinando uma sonoridade rica e variada em termos do colorido geral da peça.

A cifragem empregada para representar esses acordes fazem referência (como nos casos anteriores) à função que eles têm em relação ao eixo tonal. Neste sentido, é importante ressaltar novamente a preocupação no emprego de acordes que tenham sempre alguma relação com a região tonal escolhida, elegendo aqueles acordes que pertençam ao campo harmônico. Uma análise minuciosa dos acordes utilizados na re-harmonização permite tal constatação.

---

<sup>18</sup> O acorde de quarta e sexta aqui considerado é aquele clássico, cifrado e compreendido como V6/4 e V. Neste sentido não é possível analisar o V6/4 como I6/4, dado o caráter de apojatura dupla sobre a Dominante.

# Noite feliz arranjo n° 2

Tempo rubato sempre  
(J = 72)

Arranjo: Faniel de Lima

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six staves of music. Above the staves, guitar chords are indicated with numbers 1-4 for fingerings. The chords are: A7M, E13/G#, C#m7(+5)/G, F#m7, B7(13)/A, E7M, A9, A#°, Bm7, C°, C#m7, C#°/G, D7M, D#°, A7ME, C#7/F, Bm7/F#, F°, A7ME poco rall, D#m7(+5), D7M a tempo, E7, F7M, Dm7 rall, and A7ME. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *mp*. The piece concludes with a double bar line.

\* Arpejar os acordes sempre.

A preocupação com o enriquecimento da harmonia através do uso de notas acrescentadas decorre da própria linguagem harmônica explorada. Não seria muito apropriado empregar somente acordes perfeitos maiores e menores para uma harmonização (no caso, re-harmonização) tão ousada.

Assim, já no acorde do primeiro compasso, a função Tônica é observada, porém, com o acréscimo de uma 7ª maior à harmonia<sup>19</sup>. No segundo compasso a melodia toca a nota Dó sustenido como mínima pontuada. Lembrando que o acorde de Tônica deveria soar até o final do quarto compasso, o acorde escolhido para esse compasso foi o de Dominante com a 13ª acrescentada e a terça no baixo. A nota que corresponde à 13ª do acorde empregado é justamente o Dó sustenido da melodia.

O terceiro compasso traz um acorde ambíguo, que poderia ser cifrado tanto como um Dominante menor (Em/G), ou com a cifragem apresentada neste exemplo, que corresponde de fato, à função que o acorde tem, no caso a de II grau do relativo da Subdominante (Ré maior) de Lá maior. Na verdade este é um acorde bastante controvertido, ainda mais quando surge, também neste caso, sem a fundamental. Uma maneira muito eficaz de dirimir dúvidas dessa natureza sempre é tocar aquele acorde que acreditamos que pudesse soar ali. Tal procedimento permite a constatação do que de fato está acontecendo, com ou sem a fundamental do acorde.

Para o quarto compasso, onde deveria soar ainda o acorde de Tônica (I grau) a substituição é do I grau pelo VI, que é o seu relativo. Tal substituição é a mais comum de ocorrer ou ainda, a mais elementar de todas as formas de substituição de acordes. Dentro

---

<sup>19</sup> Note que a dissonância escolhida guarda uma relação de distância com a nota da melodia. Se a melodia tocasse, nesse momento, a fundamental do acorde, ou seja, a nota Lá, teria sido mais adequado utilizar outra dissonância no acorde, para evitar eventuais incompreensões.

daquela preocupação com o enriquecimento da harmonia, o acorde em questão tem a sétima menor acrescentada.

No quinto compasso aparece um acorde bastante interessante, enquanto sonoridade, e curioso de se analisar. Sua cifragem indica a presença da 7ª menor (Lá), da 9ª maior (Dó #) e da 13ª terceira menor (Sol) acrescentadas e com uma inversão, quer dizer, a 7ª menor (Lá) está no baixo. Sua função é de Dominante da Dominante ou ainda, o V grau do V grau e seu emprego aqui foi “facilitado” pelo fato de a nota da melodia corresponder à fundamental do acorde.

Na concepção inicial do arranjo a nota do baixo deveria ser um Fá bequadro, dando seqüência ao movimento descendente por cromatismo que ocorre desde o primeiro compasso, onde soa o Lá, no segundo o Sol sustenido, no terceiro o Sol bequadro e no quarto o Fá sustenido. A nota Fá, que corresponde à quinta diminuta do acorde em questão não pôde ser empregada por razões idiomáticas; o acorde com essa disposição de notas seria intocável, já que haveria como imposição de ordem digital, um dedo na casa 1 no Fá da sexta corda e um dedo na casa 7 no Si da primeira corda.

O acorde do sexto compasso é o próprio acorde de Dominante, com a décima terceira (Dó sustenido) e a sétima menor (Ré) acrescentadas, e um fragmento melódico que ressalta as duas dissonâncias e direciona, à maneira de contracanto, a voz intermediária para a dissonância (nona) do acorde seguinte, o de Tônica.

A harmonia do sétimo compasso é a de Tônica com a nona acrescentada. No compasso seguinte, o oitavo, onde ainda deveria soar o acorde de Tônica, conforme o original, a função empregada é a de Dominante do relativo da Subdominante, ou seja, o acorde empregado (de Lá sustenido diminuto), conduz a harmonia para um Si, Ré, Fá #

(relativo da subdominante). A noção de afastamento aqui permanece assegurada, já que neste momento deveria soar a função Subdominante e soa o seu relativo. Novamente aqui se observa a mais elementar das substituições, que no contexto em que aparece, apresenta-se de maneira muito eficaz na re-harmonização.

O acorde seguinte, do décimo compasso, tem a função de Dominante do anti-relativo (Dó suspenido menor), ou III grau de Lá maior. De acordo com a harmonia original, a nota Lá da melodia corresponde à quinta justa do acorde de Subdominante (IV grau). Esta nota, entretanto, também corresponde à sétima diminuta do acorde de Dominante de Dó suspenido menor, que soa no compasso seguinte. Por esta razão foi possível utilizar o referido acorde. Vale apontar aqui a dificuldade de notação na representação do acorde, já que a cifra correta deveria ser Si suspenido diminuto, com a função, portanto de Dominante de Dó suspenido e não Dó diminuto, como representado na partitura. Tal limitação decorre de deficiências no software utilizado para a editoração da partitura. Tenha-se em consideração, no entanto, que a notação correta seria Si suspenido diminuto.

No décimo primeiro compasso, onde deveria soar novamente o acorde de Tônica, a substituição praticada (de I pelo III grau) imprime um caráter de movimentação na harmonia, já anunciado no compasso anterior pela noção de afastamento. O compasso seguinte foi harmonizado com um acorde que cumpre a função de Dominante da Subdominante. A inversão empregada neste momento decorre da disposição das notas do acorde e a acomodação da mão direita, já que a nota da melodia é um Dó suspenido e todas as outras notas teriam que soar abaixo desta.

No décimo terceiro compasso, finalmente e pela primeira vez, soa o acorde de Subdominante. Observe que o fragmento melódico está se repetindo: a mesma linha que

soa do compasso 9 ao 12 é repetida do compasso 13 ao 16, só que com harmonias diferentes. Para o décimo quarto compasso, aproveitando a nota Lá, comum tanto ao acorde de Subdominante quanto para o acorde escolhido para a harmonização, foi possível utilizar um acorde de Dominante da Dominante, ou ainda, o seu substituto com a quinta diminuta. A expectativa criada pelo emprego deste acorde, no entanto, não é satisfeita no compasso seguinte, pois, ao contrário do que se espera, sua resolução não se dá sobre a Dominante e sim sobre o acorde de Tônica, no compasso 15. Tal encadeamento se justifica quer pela noção de interpolação, quando uma Dominante é deixada para ser resolvida depois, quer pelo cromatismo ascendente atribuído à linha do baixo, do compasso 13 ao 17, quando se lança mão de acordes alterados com função justificada dentro do eixo tonal, mesmo que a função não seja resolvida ou satisfeita.

O mesmo procedimento harmônico é adotado para os dois compassos seguintes (16 e 17), quando no compasso dezesseis a harmonia empregada é de Dominante da Dominante do relativo da Subdominante. O acorde em questão, Dó sustenido maior com sétima (C#7), deveria resolver no acorde de Fá sustenido maior com sétima (F#7), este com a função de Dominante do II grau de Lá maior, o Si menor. O caminho escolhido, contraria, novamente a expectativa com a reprodução do modelo anterior, saltando com a harmonia diretamente para o próprio acorde de II grau no compasso 17.

O acorde do décimo oitavo compasso, de Fá diminuto, tem a função de Mi sustenido diminuto e como tal deveria ser resolvido no relativo de Lá maior, o seu VI grau. Seu emprego aqui ocorre, no entanto, com função distinta, pois, sua resolução se dá no próprio acorde de Tônica, no compasso 19.

No compasso 20 o acorde utilizado é um meio diminuto, que faz alusão à região de Sol sustenido menor, como III grau de Mi maior. Sua utilização neste momento, novamente decorre do cromatismo descendente para a linha do baixo, que vai do compasso 17 (Fá sustenido) ao compasso 21 (Ré bequadro).

A harmonia escolhida para o compasso vinte e um, é a de Subdominante com a sétima maior e a nona maior acrescentadas. Conforme foi mostrado na análise da harmonia original, o acorde deste momento deveria ser o de Dominante com quarta e sexta. A escolha do acorde em questão imprime à harmonia, neste momento, uma sonoridade mais arrojada, pois todas as notas que soam acima da nota do baixo polarizam no acorde de Tônica. Além desse aspecto, a própria melodia toca notas que formam o arpejo do acorde de Tônica. Essa sonoridade deixa “anteouvir” um acorde de Tônica com a quarta (Ré) no baixo.

No compasso vinte e dois manteve-se a função de Dominante, de acordo com o original. Os últimos três compassos soam como *coda*, com o emprego, no compasso vinte e três, do acorde de VI grau do modo homônimo (Lá menor) com a sétima maior acrescentada e no compasso vinte e quatro o relativo deste, ou ainda a Subdominante menor, com quarta justa e sétima menor acrescentadas. O último acorde é o de Tônica com sétima maior e nona maior acrescentadas.

Ressalta-se neste arranjo, além das harmonias utilizadas, a preocupação em tratar a linha do baixo com função melódica, atribuindo-lhe uma importância maior que a habitual, quando o baixo toca somente as fundamentais dos acordes. Tal tratamento confere à voz do baixo um caráter distinto, pois sua participação deixa de ser a do mero baixo acompanhante para contribuir efetivamente na textura, que também deixa de ser uma melodia

acompanhada para se transformar em melodia acompanhada pela discreta polifonia que se estabelece a partir desse tratamento.

Desse modo vimos que do primeiro compasso até o quarto há um movimento cromático descendente partindo da nota Lá até um Fá sustenido. Do sétimo compasso até o décimo primeiro há um movimento ascendente, por cromatismo, partindo da nota Lá até o Dó sustenido. Do décimo terceiro compasso até o décimo sétimo, o movimento ascendente, também por cromatismo, vai da nota Ré até um Fá sustenido e do décimo sétimo ao vigésimo primeiro, novamente um movimento descendente por cromatismo, partindo do Fá sustenido e retornando para o Ré da quarta corda do violão.

### *CODA*

Como pudemos constatar ao longo das exposições, apresentações de arranjos e as respectivas análises harmônicas, re-harmonizar implica em fazer opção por uma nova ou novas harmonizações, utilização de substituições de funções harmônicas por funções diferentes e o emprego consciente dos acordes com uma clara noção da gama dos mesmos disponibilizados pelo campo harmônico.

Re-harmonizar implica ainda em alterar na essência a concepção inicial ou original do cancionista, revestindo a canção com uma nova roupagem que tanto pode enriquecê-la quanto pode descaracterizá-la completamente, conferindo-lhe uma sonoridade não correspondente com a idéia original. A importância de se compreender tais implicações torna-se útil ao arranjador para guiá-lo em sua tarefa, propiciando-lhe o controle do resultado que ele busca alcançar.

## 5. A ESCOLHA DA TEXTURA PARA A REALIZAÇÃO DO ARRANJO

### TEXTURA: CONCEITO

A compreensão do significado do termo “textura” é de fundamental importância na realização do arranjo, uma vez que dela dependem o caráter enquanto “clima”, como resultado do arranjo, a própria caracterização de gênero da obra escolhida, e a maneira como são explorados os recursos técnicos e tímbricos do instrumento. Importante ressaltar aqui que, lidar com problemas de textura é uma tarefa com a qual se deparam, tanto o arranjador, de uma maneira geral, quanto o compositor, já que trata-se de organizar verticalmente os materiais com os quais se trabalha.

Entretanto, assim como há controvérsias em relação a tantos outros termos nos tratados de análise musical e/ou dicionários de música, existe também essa dificuldade para se compreender o significado do termo. No Dicionário Grove de Música, encontramos que este é um “termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas; diz-se então que a textura é polifônica, homofônica ou mista”. (GROVE, 1994, P. 942). GRIFFITHS trata a textura como “designação livre, embora útil, para a qualidade de uma curta passagem musical”. E acrescenta ainda que “a textura pode ser homofônica, heterofônica ou contrapontística, ou pode ser tênue (poucos trechos) ou densa (muitos trechos), etc.” (GRIFFITHS, PAUL, 1995, p. 225).

Difícil associar palavras como “tênue” ou “densa” à qualidade da textura já que densidade e rarefação são conceitos surgidos na música do século XX para designar quantidade de eventos sonoros, seja quanto ao aspecto vertical ou na superposição desses eventos, seja no aspecto horizontal ou na justaposição dos mesmos.

ZAMACOIS, ora atribui ao termo textura a denominação de “concepção estética”, abordando a melodia acompanhada (p. 42) e destacando diferentes tipos de polifonia (págs. 45, 46 e 47), enquanto concepções estéticas, ora utiliza o termo gênero, classificando gênero monódico e gênero polifônico-contrapontístico (p. 64). (ZAMACOIS, JOAQUIN, 1984).

Na obra Fundamentos da Composição Musical, Arnold Schoenberg não utiliza o termo textura, especificamente, mas deixa entrever seu significado através do emprego de expressões como técnica ou tratamento homofônico, pseudo-contrapontístico, semi-contrapontístico e contrapontístico. (SCHOENBERG, ARNOLD, 1991).

COPLAND dedica um capítulo inteiro para abordar a textura em sua obra Como ouvir (e entender) música. No capítulo 8, denominado por textura musical, o autor considera três tipos de textura, quais sejam, a textura *monofônica*, a *homofônica* e a *polifônica*. Conforme sua descrição, a textura monofônica “é música com uma só linha melódica, desacompanhada” ( p. 77), a textura homofônica “consiste de uma melodia principal e de um acompanhamento em acordes” (p. 78), e a textura polifônica é constituída por “planos melódicos separados, cantados por vozes separadas”(p. 80). (COPLAND, AARON, 1974).

Parece haver um certo consenso de que o significado de textura está intimamente relacionado com a maneira de como o “tecido” sonoro é organizado em seu aspecto

vertical, ou ainda, de como o meio sonoro é explorado, determinando o que se pode denominar como trama sonora, teia sonora ou mesmo, tecido sonoro. É preciso levar em consideração, no entanto, que a obra musical é maleável, exigindo do compositor ou do arranjador, a percepção de que melhor tratamento textural adotar para um trecho, uma parte ou a obra inteira. Ademais, diferentes texturas podem figurar numa obra, conforme o que se deseje expressar.

Abordando a textura nesta perspectiva, podemos nos abstrair de questões estéticas e/ou estilísticas para generalizar um pouco, estabelecendo inicialmente três texturas básicas que podem adaptar-se, de uma maneira atemporal, à música considerada erudita ou à música considerada popular. Ressalte-se aqui que, a idéia de atemporalidade, neste caso é útil apenas para ater-se ao objeto em si mesmo, considerando as diferentes texturas enquanto possíveis tratamentos composicionais ou de arranjo para o tecido sonoro, pois o conceito de textura está vinculado, de modo inseparável, ao fluir da própria história da música e do desenvolvimento musical.

Assim é que a primeira textura seria a *monofônica* ou *monódica* (de acordo com a preferência de distintos teóricos), situação na qual se tem somente uma linha melódica soando. De acordo com o GROVE, a monofonia é “música para uma única voz ou parte, por exemplo, cantochão e canção solo sem acompanhamento. O termo contrasta com “polifonia” (música em duas ou mais vozes independentes), “homofonia” (que implica similaridade rítmica em várias vozes) e “heterofonia” (variações simultâneas de uma mesma melodia). (GROVE, 1994, P. 942).

## MONODIA

Para se ter uma idéia mais precisa do que isto significa, basta visualizar o exemplo abaixo, onde há somente uma linha melódica escrita, sem acompanhamento e sem qualquer outro elemento indicado para soar simultaneamente a ela.

Exemplo de Monofonia ou Monodia  
*Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: Asa Branca*



Este é um exemplo para ser cantado ou executado por instrumento solista, que emite apenas um som por vez, (flauta doce, flauta transversal, etc), não se prestando ao escopo do presente trabalho uma vez que se trata aqui de explorar as possibilidades do violão enquanto instrumento solista, não esquecendo suas propriedades intrínsecas, quais sejam: aquelas características que o tornam um instrumento harmônico e independente. Ademais, pretende-se abordar a elaboração de arranjos para violão solo, o que implica na utilização plena dos recursos que o instrumento oferece. Neste sentido, permita-se aqui uma pequena digressão no texto, vale acrescentar que, o violão é um instrumento que se presta a qualquer tipo de textura, com suas seis cordas e dezenove casas. O compositor ou arranjador que

pretenda escrever para ele, necessita conhecer com profundidade seus recursos. O repertório composto para o instrumento, desde o período clássico com obras de Fernando Sor, Matteo Carcassi, Dionisio Aguado, Mauro Giuliani, etc., até a contemporaneidade com obras de Leo Brouwer, passando por Francisco Tarrega, Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, etc., atestam sua eficácia em termos de expressão composicional enquanto instrumento solista. Manuel de Falla, na introdução da obra *Escuela Razonada de la Guitarra*, de Emilo Pujol, questiona: “E como não afirmar que, dentre os instrumentos de cordas com mastil, é o violão, o mais completo e rico por suas possibilidades harmônico-polifônicas?” (DE FALLA, MANUEL, citado em *Escuela Razonada de la Guitarra*, de Emilo Pujol, 1934).

## HOMOFONIA

A textura *homofônica* é caracterizada pela exploração vertical do tecido sonoro, à maneira coral, com a predominância do emprego de blocos de acordes. O termo origina-se do grego “mesma sonoridade” e significa vozes ou instrumentos soando juntos. Segundo o GROVE, “o termo, originalmente aplicado ao canto em uníssono (para o que hoje prefere-se MONOFONIA), significa escrita polifônica em que existe uma distinção clara entre melodia e harmonia de acompanhamento, ou em que todas as partes seguem no mesmo ritmo (“estilo de acorde”), em oposição ao tratamento polifônico no qual as partes podem seguir independentemente”. (GROVE, 1994, P. 438).

Observe-se aqui que a interpretação de vozes ou instrumentos soando juntos permite uma aproximação estreita com a textura denominada por *melodia acompanhada*. Há, de

fato, uma tendência em se considerar a textura denominada por *melodia acompanhada*, surgida na Renascença e que predominou no Classicismo, também como textura *homofônica*. Deve-se ter a clareza, entretanto, de que a melodia acompanhada soa bastante distintamente da textura homofônica.

Para ilustrar as diferentes texturas, adotar-se-á como exemplo a mesma melodia da *Asa Branca*, com os tratamentos próprios de cada uma delas.

Exemplo de Textura Homofônica

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: *Asa Branca*

Arranjo: *Fanuel de Lima*

The image displays a musical score for the piece 'Asa Branca' in a homophonic texture. The score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10, with a measure rest at the beginning. The third system contains measures 11 through 15, also with a measure rest at the beginning. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests. The accompaniment is a simple harmonic support consisting of chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line.

A própria notação do arranjo denuncia a predominância dos blocos de acordes. No caso específico, foi necessário, para manter-se o ritmo harmônico de um acorde por tempo, a utilização de uma harmonia mais rica, não significando abandono da região tonal escolhida. Questões afeitas ao estilo e ao gênero não foram observadas aqui, por tratar-se de um exemplo de realização. Todavia é importante lembrar que, para o gênero desta canção, o baião, este não é o tratamento textural mais adequado. Também é possível elaborar um arranjo mais simples empregando a mesma textura, bem como utilizá-la para caracterizar o gênero em questão. No capítulo em que se vai tratar da caracterização de gênero mostrar-se-á um exemplo de realização com tal propósito.

## **POLIFONIA**

A textura *polifônica*, como já foi citado anteriormente, consiste na superposição de duas ou mais linhas melódicas independentes entre si. Esta relação de independência entre as vozes ou partes, refere-se tanto ao movimento das vozes (os movimentos oblíquo e contrário são mais eficazes para a independência entre as partes que o paralelo), quanto ao parâmetro duração. Um trecho com partes que soam simultaneamente com a mesma duração provoca menos a idéia de independência e, portanto, de textura polifônica, que aquele constituído por partes com diferentes durações.

O exemplo que se segue apresenta a melodia de Asa branca soando simultaneamente a uma outra linha melódica, ou seja, um exemplo de realização polifônica da música. A opção por duas vozes aqui é apenas um artifício didático, pois, dependendo da

tonalidade escolhida ou das soluções melódicas utilizadas, pode-se sobrepor, no arranjo para violão, até quatro vozes.

Exemplo de Textura Polifônica

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: *Asa Branca*

Arranjo: *Fanuel de Lima*

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a polyphonic style, with multiple voices on each staff. The second staff starts at measure 6, and the third staff starts at measure 11. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The overall texture is dense and characteristic of Brazilian guitar music.

Para a elaboração deste exemplo, diferentemente do exemplo anterior, a harmonia original foi mantida. Para efeitos de análise, pode-se constatar que a voz inferior, em cada tempo de cada compasso, toca uma nota que faz parte do acorde que deveria soar ali. Tenha-se em mente, contudo, que, uma mesma harmonia oferece diferentes possibilidades melódicas, ou seja: a solução melódica adotada para soar junto à melodia principal poderia ter outro perfil, ou seguir outros caminhos. Se a melodia principal fosse harmonizada com outros acordes, como na realização homofônica, as possibilidades se ampliaram ainda mais.

Observe, portanto, nesta realização, que na melodia da voz inferior, há a predominância do uso de colcheias, compensando ritmicamente os “vazios” deixados pelos valores mais longos da voz principal e assegurando o movimento contínuo para o arranjo. Os momentos em que soam semínimas na voz inferior (compassos 8, 12 e 14), contribuem para manter o interesse sem perda de continuidade, uma vez que há a compensação de movimento na voz superior.

A questão de utilizar um movimento contínuo para o tratamento polifônico é uma escolha de ordem estética e pessoal. Não há nada determinando que um bom arranjo precise ser elaborado dessa maneira. Entretanto, deve-se tentar perceber o significado de tal procedimento em termos da própria movimentação interna da peça, pois um dos efeitos da polifonia é justamente impulsionar e imprimir movimento na textura, estabelecendo de maneira bastante eficaz o sentido de perspectiva ou de profundidade para a percepção da obra.

Em relação aos diferentes tratamentos texturais, no entanto, é preciso citar aqui novamente o compositor Copland, quando afirma que “nem toda peça musical, naturalmente, enquadra-se estritamente a essa divisão de texturas. Em qualquer peça de música, o compositor pode passar sem transição de um tipo para o outro.” (COPLAND, AARON, p. 82, 1974).

## TONALIDADE E TEXTURA

Como já foi abordado, a escolha da tonalidade para a realização do arranjo é determinante no que diz respeito ao grau de dificuldade técnica em termos do resultado obtido. Quando se trata de pensar a questão da textura, deve-se sempre ter em mente que, conforme o resultado desejado, é preciso levar em consideração novamente, aquelas tonalidades mais adequadas ou mais adaptáveis à realização e exploração das idéias.

A escolha da tonalidade está intimamente relacionada com o grau de dificuldade técnica, pois conforme o resultado desejado, é necessário levar-se novamente em conta que as tonalidades consideradas mais “violonísticas”, são aquelas nas quais se despende menos esforço físico. Pode-se afirmar, entretanto, que a rigor, qualquer tonalidade pode ser explorada para a realização do arranjo, mas quando se pretende utilizar aquelas tonalidades nas quais os acordes disponibilizados pelo campo harmônico não dispõem ou não empregam nenhuma corda solta do instrumento, tenha-se em mente que o resultado, do ponto de vista técnico, é um considerável dispêndio de força e energia para a execução, exigindo do instrumentista uma resistência física compatível com tal propósito.

Ademais, conforme também já foi citado e fundamentado com exemplos de composições para o alaúde ou o violão ao longo da história, para lidar, por exemplo, com a textura polifônica naquelas tonalidades consideradas menos violonísticas, é inevitável que o resultado da realização seja comprometido, uma vez que o uso excessivo de pestanas limita a tessitura geral e tolhe a fluência digital para a execução.

De todo modo, faz parte da natureza mesma do instrumento a imposição de certas limitações e restrições para o trabalho de realização da composição ou do arranjo. Todavia,

também é certo que, dependendo de como os recursos que o instrumento oferece sejam explorados, pode-se encontrar soluções interessantes e que resultem como eficientes mesmo nas tonalidades mais complexas. Lembremos que a abrangência do presente trabalho alcança aqueles procedimentos tangíveis e passíveis de previsão no processo de realização do arranjo.

Nesta perspectiva, podemos considerar como referências importantes as próprias escolhas feitas pelos compositores, que quando desejam explorar a textura polifônica a três ou a quatro vozes, elegem tonalidades como Mi maior, Sol maior, Lá maior, Ré maior e Dó maior, para os casos de obras em tonalidade maior e Mi menor, Lá menor e Ré menor, as obras em tonalidade menor.

Os casos de exploração da textura melodia acompanhada e da polifonia permitem uma maior liberdade, pois, como se verá nos exemplos apresentados, dependem de como se resolve o tratamento destinado ao plano de acompanhamento e da linha do baixo.

## **HOMOFONIA, MELODIA ACOMPANHADA E POLIFONIA: EXEMPLOS DE REALIZAÇÃO**

### **HOMOFONIA**

A textura homofônica, caracterizada pela exploração mais vertical dos acordes, com uma execução em que há o predomínio dos blocos de notas, apresenta-se como uma

solução mais densa para a realização do arranjo. É da natureza mesma desse tipo de textura uma certa “dureza” no resultado da realização, uma vez que neste tratamento o acorde fica muito evidenciado pela própria marcação inerente à sua execução.

Conforme já foi demonstrado com o exemplo de Asa branca, sua utilização como textura surge como possibilidade interessante para a realização quando se deseja explorar um ritmo harmônico mais acelerado, dando ênfase à condução das vozes nas mudanças de acordes e ressaltando as dissonâncias acrescentadas aos acordes pela própria maneira como eles são tocados.

Os instrumentos harmônicos dispõem de três maneiras de se executar um acorde, das quais a primeira é fazê-lo soar simultaneamente, maneira essa denominada como execução do acorde em *plaquet*. A segunda é arpejar o acorde rapidamente, tocando suas notas a partir da nota do baixo até a nota mais aguda e a terceira é distribuir as notas do acorde ao longo do tempo, à maneira do baixo de Alberti<sup>20</sup> ou outras fórmulas alternativas.

A execução do acorde em *plaquet* implica naquela dureza já citada, com uma densidade maior pelo peso resultante dessa densidade e da própria marcação rítmica que lhe é característica. Por outro lado, o acorde tocado em *plaquet* permite uma melhor percepção do bloco sonoro enquanto colorido resultante da superposição de suas notas. Os sons como que se fundem no todo sonoro revelando a entidade acordal com todas as nuances decorrentes da própria superposição: no caso de acordes perfeitos a sensação de estabilidade é mais ressaltada e no caso de acordes com dissonâncias acrescentadas, o colorido resultante dos “batimentos” é também mais evidenciado.

---

<sup>20</sup> Consiste em acordes arpejados que se seguem em um padrão rítmico regular e deve seu nome a Domenico Alberti (1710-1740), o primeiro compositor a usá-lo amplamente. (Dicionário de Música Zahar, P. 29).

O acorde arpejado rapidamente traz em si um certo abrandamento daquela dureza própria do *plaquet*, com uma sonoridade diluída no tempo. A maneira de indicar a execução do acorde arpejado é colocar na notação, à esquerda do bloco de notas, um símbolo que cumpre essa função.



Acorde executado  
em *plaquet*

Acorde arpejado  
rapidamente

Importante observar que na execução arpejada do acorde, para que a nota mais aguda soe na cabeça do tempo ou ainda, no momento exato do pulso, é necessário antecipar a execução de todas as notas que estão abaixo daquela. Uma forma alternativa de notar tal efeito é escrever os sons da maneira como são arpejados de fato.



Acorde executado  
em *plaquet*

Acorde arpejado  
rapidamente

Com relação à maneira como os blocos de acordes são tocados numa realização homofônica, se *plaquet* ou arpejado rapidamente, faz-se necessário algumas considerações finais que vão um pouco além dos assuntos já tratados e têm a ver com o próprio estilo da obra em questão, a saber: o emprego de um mesmo procedimento, neste sentido, resulta

sempre em algo monótono para a audição, algo que sugere um uso alternado das duas maneiras. Em segundo lugar, não se pode desconsiderar que a música popular explora toda a sorte de significados, dando ampla margem de escolha ao executante no que diz respeito à maneira como se deve tocar os acordes. O bom gosto e o bom senso devem prevalecer no momento de tais escolhas e é importante indicar para o intérprete a opção feita, pois, o caráter é totalmente modificado de uma maneira para outra.

## **MELODIA ACOMPANHADA**

A textura denominada como melodia acompanhada oferece uma gama mais variada, enquanto possibilidades de tratamentos do tecido sonoro, que a textura homofônica. A melodia acompanhada foi a textura predominante no classicismo da música do ocidente e seu uso decorre do estabelecimento de uma hierarquia nos diversos planos sonoros, colocando a melodia principal<sup>21</sup> em evidência, em oposição à textura polifônica, que predominou no período barroco.

Sabe-se que, em se tratando de violão, há dois aspectos dignos de menção neste momento, relacionados à melodia acompanhada: o primeiro tem a ver com a grande quantidade de obras compostas no período clássico, empregando essa textura, por compositores como Fernando Sor, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Antonio Cano, Dionísio Aguado e etc, só para citar alguns, e o segundo aspecto está relacionado com os

---

<sup>21</sup> A melodia principal pode “figurar” tanto na voz superior quanto na inferior.

recursos expressivos do instrumento e o desenvolvimento de sua técnica, conferindo-lhe uma autonomia pouco comum para a execução de obras que empregam essa textura.

O que se quer dizer aqui está associado tanto àquela afirmação de Berlioz, de que o violão é uma pequena orquestra, como também à concepção que o professor José Lucena Vaz tem do instrumento, neste sentido, comparando-o com um quarteto de cordas, onde o violoncelo estaria representado pelas cordas graves, o miolo ou recheio do acompanhamento representaria a viola e os violinos seriam contemplados nessa analogia, à melodia disposta na voz superior<sup>22</sup>. A disposição dos dedos em relação às cordas, com o dedo polegar atuando nos baixos dos acordes e o dedo anular destacando a melodia na voz superior são características idiomáticas que, intrínsecas à natureza do instrumento, aproximam-no muito daquela comparação com o quarteto de cordas.

Para exemplificar a utilização da textura melodia acompanhada, analisando as diversas maneiras de se tratar os diferentes planos sonoros, ou seja, baixo, acompanhamento e melodia, apresenta-se aqui fragmentos ou trechos de um arranjo de Luíza de Tom Jobim, onde os planos são distribuídos de maneira a que a melodia principal soe na voz superior, o acompanhamento no plano intermediário e a linha do baixo, obviamente, na região grave do instrumento.

O primeiro fragmento utilizado corresponde à primeira frase da obra. Como no arranjo em questão há uma introdução de sete compassos, procurou-se manter a numeração dos compassos de acordo com a realização utilizada para a análise. Por esta razão o primeiro compasso do fragmento tem o número 8

---

<sup>22</sup> José Lucena Vaz, notas de aulas do Curso de Instrumento, Violão, na Escola de Música da UFMG, entre 1992 e 1993.

*Arranjo: Fanuel de Lima*

Este fragmento já nos fornece um material para análise de como vários elementos são tratados na realização. Observe que no primeiro tempo dos compassos 8, 10, 11 e 12, os acordes são tocados com todas as suas notas. Este procedimento é adotado para a realização como um todo; ainda que em alguns momentos toque-se somente o baixo e a nota da melodia, como no compasso 9, há em todo o arranjo, o predomínio desse tratamento por sua eficácia na apresentação da harmonia logo no primeiro tempo. A indicação de *arpejo sempre* faz referência à maneira como o acorde deve soar: a execução em *plaquet* seria dura e pesada, inadequada, portanto para o gênero dessa obra. Com relação ao caráter da mesma, há inclusive, no início do arranjo uma indicação de *tempo rubato sempre*, sugerindo que sua execução seja destituída do rigor da marcação do pulso.

Como é usual na estruturação de uma linha melódica, a utilização de diferentes durações também ocorre nesta melodia. Assim, a frase que também é o tema, constitui-se de dois motivos distintos, dos quais o primeiro combina semínima pontuada e três colcheias e o segundo é constituído por colcheias.

No “vazio rítmico” resultante da duração de semínima pontuada da melodia soam outras notas do acorde, arpejadas ao longo do tempo. Há dois aspectos implícitos neste tratamento, que são dignos de atenção. O primeiro diz respeito ao parâmetro duração propriamente e está relacionado com a movimentação interna da obra. Como o menor valor utilizado na estruturação melódica é o de colcheia, a movimentação rítmica será assegurada e mantida quando se ouvir sempre uma colcheia em alguma altura. A ausência das colcheias que soam no prolongamento da nota da melodia colocaria o “vazio rítmico” em evidência, atraindo demasiadamente a atenção para algo que é secundário na superposição dos planos.

O segundo aspecto está relacionado à escolha das notas que devem soar neste momento da duração prolongada da melodia. Estas notas devem ser escolhidas de maneira a que a melodia principal seja preservada, evitando sempre que possível qualquer interferência que venha comprometer a compreensão da linha melódica. Na verdade esse procedimento visa estabelecer os próprios planos sonoros, definindo-os claramente como tais, baixo, acompanhamento e melodia, de modo a que o resultado seja percebido dessa maneira.

Com relação ainda ao tratamento rítmico destinado ao acompanhamento, uma outra possibilidade seria o de ocupar o citado vazio rítmico com semínima e não colcheias: a comparação mostra-se útil para a avaliação dos resultados.

No segundo caso o gênero valsa fica melhor caracterizado pelo emprego da semínima no segundo tempo dos compassos. Entretanto, o uso das colcheias, além de imprimir maior movimentação na realização, torna-a também mais fluente que o segundo exemplo.

O fragmento seguinte é um exemplo de como se pode explorar a variedade no tratamento dado ao acompanhamento. No compasso 18, ao invés de tocar as notas do acorde na primeira colcheia do compasso, elas são tocadas no terceiro tempo.

Esse tratamento dado ao acorde neste momento realça o caráter de leveza de que se reveste todo esse trecho, acentuado que é pelos acordes encadeados em quartas ascendentes.

No compasso 29 a linha do baixo assume uma importância maior, tocando em semínimas a fundamental, a quinta diminuta e a terça de um acorde que tem a função de

dominante da dominante de Si menor. O fragmento melódico construído sobre o arpejo, ao mesmo tempo em que enriquece a textura com um dobramento da melodia principal, direciona a voz do baixo para alcançar, no compasso 30, a fundamental do acorde de II grau da tonalidade.

Observe que no compasso 31 há uma mudança de métrica, com a fórmula indicando um compasso de cinco tempos. Esse procedimento foi adotado aqui para “forçar” uma situação de suspensão do pulso, preparando a volta ao A’ da música. A mudança para 5/4 obriga o intérprete a realizar um *rallentando* proporcional no momento de articulação formal da obra.

Outro aspecto importante dessa realização é que os acordes que acompanham a melodia principal ora têm quatro sons (considerando como quarto som o da melodia principal), ora são tocados com cinco sons. A necessidade de acrescentar um som a mais no acorde decorre das dissonâncias que se deseja explorar, enriquecendo desta forma o colorido harmônico e enfatizando a própria função do acorde no discurso musical.

A maneira como se distribuem as notas do acorde ao longo do compasso pode adotar um arpejo como fórmula fixa ou pode variar, de acordo com o gosto individual do arranjador. No caso de se desejar empregar uma fórmula fixa, é necessário que a melodia principal seja também estruturada de modo a permitir tal tratamento. Todavia, no mais das

vezes o que acontece é a obrigatoriedade de se alterar o tratamento, até pelas diferentes durações e incidência de notas da melodia principal em momentos diferentes do compasso.

O próximo caso para análise é um bom exemplo de como se pode variar o tratamento na textura de melodia acompanhada, empregando ora semínimas no compasso ternário, ora utilizando-se de colcheias distribuídas no tempo. A obra em questão é a Valsa para uma menina, de Vinicius de Moraes e Toquinho, constituída formalmente por duas partes, A e B, das quais a parte A está em tonalidade maior e a parte B, na tonalidade homônima. Sua melodia é caracterizada em boa parte, pelo gesto anacrúsico ascendente, constituído por duas colcheias e uma mínima nos dois primeiros tempos do compasso seguinte, dando margem à exploração de maneiras diferentes de se tratar o acompanhamento para definir a textura.

*Arranjo: Faúnel de Lima*

(♩ = 88)

**Violão**

The musical score is for guitar (Violão) in 3/4 time, with a tempo of quarter note = 88. It is arranged by Faúnel de Lima. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-3. The second system covers measures 4-6. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a melodic line with triplets and a bass line with chords and fingerings. The second system continues the melodic line with a 4-measure rest in the first measure, followed by a melodic line with a 3-measure rest in the first measure, and a bass line with chords and fingerings. Above the second system, there are labels 'C II', 'C I', and 'C II-' with arrows indicating harmonic changes.

Nos três primeiros compassos da realização o ritmo em semínimas utilizado para o acompanhamento enfatiza o gênero valsa. Nos compassos seguintes a utilização de colcheias imprime uma movimentação maior à obra, adequando a textura às mudanças de harmonia que ocorrem a partir do 5º compasso.

A apresentação do acorde no terceiro tempo do compasso reforça o início anacrúsico da obra, pois o peso atribuído a esse momento, pela execução do acorde junto com a nota da melodia ressalta e evidencia o tempo que antecede o compasso seguinte. De uma certa forma esse tratamento contraria um pouco o acento natural da melodia<sup>23</sup>, já que o procedimento mais comum seria apresentar o acorde no primeiro tempo do compasso.

O deslocamento da nota do baixo nos compassos 5 e 6 possibilita o arpejo de todas as notas do acorde sem nenhuma repetição, já que a tessitura neste momento emprega um âmbito reduzido.

À guisa de conclusão dos possíveis tratamentos na utilização da textura melodia acompanhada, pode-se enumerar alguns casos considerando-os como os que ocorrem com maior frequência. O primeiro e mais comum dentre esses casos, dá-se quando, no caso de melodia com maior quantidade de notas (repetidas ou em altura variada), em qualquer momento do compasso toca-se o bloco de notas do acorde. A nota da melodia é aqui considerada como nota real:

Eu sei que vou te amar (Vinícius de Moraes e Tom Jobim) Arranjo: *Fanuel de Lima*

The musical score consists of a single staff in treble clef. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest. The melody continues with quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass line continues with quarter notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B0, A0, G0. The score includes fingerings (1, 2, 3) and accents (⊕) for both the melody and the bass line.

<sup>23</sup> Há na música, basicamente, três tipos de acento, dos quais o primeiro, o acento métrico, ocorre no primeiro tempo do compasso. O segundo acento, o tônico, recai sobre a nota mais alta da melodia e o terceiro, o acento agógico, da nota de maior duração na linha melódica. (Informação verbal: notas de aula da disciplina História da Música IV, ministrada pelo professor Sergio Magnani no Curso de Graduação em Composição da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais em 1991. Não publicado).



Violão

Neste exemplo, o Fá sustenido tocado no quarto tempo do segundo compasso deveria soar apenas como um prolongamento do tempo anterior. O mesmo ocorre no compasso seguinte. Este procedimento visa a compensação rítmica naqueles casos em que, pela tessitura reduzida, não seja possível tocar outra nota do acorde.

Melodia principal começando na região média grave como voz intermediária e subindo para a voz superior em razão da tessitura assim o exigir.

Fragmento melódico como voz superior (ou no mesmo plano da melodia principal)  
para compensar a ausência dessa última ou momento de nota de longa duração:

Atrás da porta (Chico Buarque e Francis Hime)

Omissão do acorde em momento onde a harmonia já ficou estabelecida, pois, foi apresentada no compasso anterior:

Insensatez (Tom Jobim) Arranjo: Fausto de Lima

(♩ = 120)

Violão

Um último aspecto a ser considerado em relação à textura melodia acompanhada é relacionado a questões de ordem técnica e diz respeito à ênfase que se deve dar aos diversos planos do ponto de vista da dinâmica. Como é próprio dessa textura, a melodia principal

deve ser sempre destacada, seja através de uma maior dinâmica atribuída às suas notas, seja através da diferenciação do timbre pelo emprego de formas distintas de ataque às cordas. Nos casos em que a melodia principal deixa de soar pela duração mais longa de uma nota ou mesmo por alguma articulação formal em que ela momentaneamente é interrompida e um outro fragmento melódico é utilizado num plano secundário, à maneira de contracanto, destaca-se o fragmento melódico estabelecido como contracanto.

O problema da condução das vozes entre os acordes para a realização do arranjo é um assunto que merece um cuidado especial por colocar, em certos casos, dificuldades relacionadas às características idiomáticas do instrumento. Há duas maneiras distintas de tratar esta questão, das quais a primeira segue a recomendação tradicional, de observar a condução por graus conjuntos ou respeitando o caminho mais curto e a segunda é relacionada com as citadas características.

No primeiro caso, conforme os tratados de harmonia tradicional, as vozes são conduzidas de um acorde a outro se movendo preferentemente por graus conjuntos ou observando o caminho mais curto. Observando, neste caso, que as notas comuns entre os acordes devem ser mantidas para assegurar a homogeneidade no tratamento, a voz do baixo é a que tem maior liberdade, pois, em muitas situações a linha do baixo toca as fundamentais dos acordes e em razão disto, tem que saltar.

Um bom exemplo de realização de arranjo onde a condução das vozes observa as recomendações dos tratados de harmonia tradicional é o caso da obra *Insensatez*, de Tom Jobim, onde foi possível observar tais procedimentos em todo o arranjo. As vozes internas dessa realização são tratadas de modo a que as notas comuns entre os acordes sejam mantidas (quando há ocorrência de notas comuns), sempre que possível as vozes se

movimentam por graus conjuntos e onde não foi possível observar tais critérios as vozes se movimentam pelo caminho mais curto.

O segundo caso, quando não é possível manter nota ou notas comuns nem tampouco conduzir as vozes pelo caminho mais curto, ocorre onde se tem, na melodia principal, saltos de intervalos maiores (da primeira posição para a oitava, por exemplo), em que o acorde seguinte tem que ser construído em função do salto determinado pela melodia principal. Em tais circunstâncias, não sendo possível observar as recomendações já citadas, o mais adequado é minimizar o problema guiando-se pelo bom gosto e o bom senso, pois, tal limitação faz parte do instrumento e está relacionada tanto à sua tessitura quanto às características físicas como a afinação, a disposição de cordas ou a sua própria construção, determinando que os sons sejam ou possam ser obtidos da maneira como de fato o são.

## **POLIFONIA**

Denomina-se como polifonia a superposição de duas ou mais vozes com independência de durações e de direções entre si. Independência de durações porque no caso de durações iguais entre as partes a textura é caracterizada como homofônica e independência de direções porque na polifonia deve-se valorizar os movimentos oblíquo e contrário entre as vozes. Nos casos de durações iguais com independência de direções ocorre uma polifonia densa em que todas as partes cantam ao mesmo tempo.

O violão admite a superposição de até quatro vozes no tratamento utilizando a textura polifônica, contudo, os casos mais freqüentes são de sobreposição de duas ou de três

vozes, pois, pelas características do próprio instrumento, enquanto limitações físicas, técnicas e de tessitura, somente em circunstâncias muito especiais se obtém bons resultados na superposição a quatro vozes.

Para ilustrar o emprego de polifonia a quatro vozes, consta nos anexos a obra *Passacaglia*, do autor do presente trabalho, na qual há vários momentos de atuação das quatro partes com diferentes funções e relações de densidade. Consta-se no próprio exemplo utilizado a impossibilidade de se manter as quatro vozes soando em todo o tempo. Ademais, é próprio da forma em questão a variedade no tratamento temático e textural, articulando-a em seções que estabelecem os procedimentos composicionais determinados para a forma tema e variações.

Como é próprio da polifonia, as diferentes partes ou vozes podem ter função ativa simultaneamente ou, eventualmente, alguma das partes pode assumir uma função passiva em relação às outras, estabelecendo, no discurso musical, um diálogo interessante e rico em termos da variedade no tratamento textural.

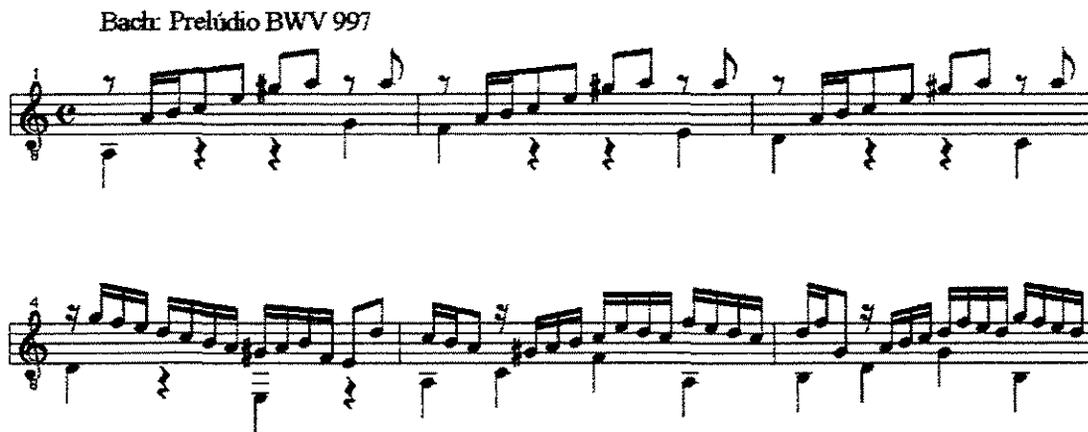
Um exemplo de realização de arranjo com polifonia a três vozes é o da obra *Rosa, de Pixinguinha*<sup>24</sup>, onde há um contraponto entre a voz do baixo e a melodia principal, apresentada na voz superior, com intervenções de maior ou menor importância para a voz intermediária, ora funcionando apenas como “recheio” na textura, ora participando como voz ou plano independente e com mais movimentação.

Dependendo de como é tratada, a polifonia pode se manifestar como polifonia real ou polifonia virtual (polifonia linear ou falsa polifonia). A polifonia real ocorre quando para

---

<sup>24</sup> O citado arranjo consta nos anexos do presente trabalho.

um número determinado de vozes ou partes há funções estabelecidas para cada uma dessas partes, de modo a se ter duas ou três vozes atuando de fato, com funções distintas. Um exemplo extraído da literatura violonística e que se presta a ilustrar tal procedimento é o Prelúdio da Suíte Nº 2 – BWV 997, de Joann Sebastian Bach, composta originalmente para alaúde e transcrita para violão. O fragmento aqui apresentado corresponde aos seis primeiros compassos do Prelúdio, onde se pode perceber claramente uma voz superior, com maior mobilidade pela predominância de semicolcheias e uma voz inferior em semínimas.



A polifonia virtual (polifonia linear ou ainda, falsa polifonia) ocorre quando uma voz é desmembrada em duas ou mais vozes, pelo estabelecimento de diferentes planos em termos de altura na horizontalidade da linha melódica. Mesmo que não haja, neste caso, a superposição de sons, percebe-se claramente os diversos planos, enquanto regiões tocadas pela melodia, estabelecidos como tais em função da maneira como a melodia é construída. O fragmento seguinte, extraído da obra BWV 998, Prelúdio, Fuga e Allegro, corresponde aos compassos de 30 a 33 do Prelúdio.



## **A ESCOLHA DA TEXTURA ASSOCIADA A DIFERENTES GRAUS DE DIFICULDADE TÉCNICA**

Sabe-se que na literatura violonística encontram-se obras que empregam diferentes texturas com diferentes graus de dificuldade técnica, quer dizer, empregando uma mesma textura é possível obter-se como resultado na composição ou no arranjo, graus diferentes de complexidade técnica para a execução. Tanto é possível realizar vários arranjos empregando somente a textura homofônica, por exemplo, de modo a que cada um desses arranjos apresente um resultado distinto, quanto também é possível explorar diferentes texturas determinando que uma dada realização seja mais complexa que outra.

Neste sentido, infere-se que em princípio, não há nada determinando que uma textura ofereça maior dificuldade de execução que outra, e também que esse grau de complexidade dependerá necessariamente de outros fatores, não relacionados à textura propriamente.

Cada uma das texturas apresenta certas características que as distinguem e impõem, ao instrumentista, situações muito particulares para a solução dos problemas envolvidos com a execução. Acrescente-se a isso o fato de que, ainda que obra traga em si uma exigência para a sua execução e interpretação, a dificuldade técnica é do instrumentista e não dela.

Será de certo modo fácil concluir, numa discussão dessa natureza, que tudo depende de como os materiais são explorados e também de como os recursos do instrumento são utilizados para a composição ou o arranjo. Contudo, não perdendo de vista

de imediato, aquelas já citadas diferenças que estabelecem cada uma das texturas e as distinguem uma das outras, tomemos, por exemplo, uma situação em que se tem três obras para violão solo, cada uma empregando uma textura diferente, as três apresentando o mesmo grau de dificuldade para a execução e também num mesmo andamento. Os elementos comuns aos três casos estão relacionados à exigência de uma boa técnica para a execução, quer dizer, o violonista já terá “resolvido” todas as questões afeitas às bases da técnica violonística, tais como arpejos, ligados, escalas, deslocamento da mão esquerda, ornamentações, trêmolo e etc, e terá suficiente habilidade e destreza para executá-las.

Os elementos diferentes nos mostram que a obra composta empregando como textura a homofonia, exigirá da mão esquerda uma grande capacidade de deslocar-se de um acorde a outro com velocidade e precisão, bem como a resistência física necessária para a obtenção de um som nítido naqueles acordes que se utilizam de pestanas e a velocidade adequada para a atuação da mão direita.

A obra composta empregando a melodia acompanhada apresentará como exigências as mesmas citadas para a homofonia, com duas diferenças em relação àquela: a habilidade em destacar os planos distintos do tecido sonoro (melodia principal, acompanhamento e baixo) e um maior tempo de permanência nos acordes que no caso anterior, pela própria natureza da textura em questão.

A obra composta empregando como textura a polifonia exigirá uma técnica apurada o bastante para a execução de diferentes partes simultâneas, com suas implicações de sustentação dos sons, distinção das vozes e velocidade de deslocamento para vozes com diferentes durações, quer dizer, permitindo-se aqui uma “licença poética”, haverá como

conseqüência da execução dessa polifonia, também uma polifonia de movimentos<sup>25</sup> dos dedos de ambas as mãos.

A textura polifônica apresenta, portanto, um maior grau de dificuldade técnica se considerarmos obras ou realizações equivalentes em nível, pela própria densidade decorrente da superposição dos eventos no tecido sonoro. A conclusão mais óbvia é a de que voltamo-nos novamente para a questão da densidade dos materiais explorados e da maneira como os recursos que o instrumento oferece são utilizados na composição ou realização.

## **A VALORIZAÇÃO DE ASPECTOS PRÓPRIOS DO INSTRUMENTO NA ELABORAÇÃO DO ARRANJO**

As propriedades do violão, enquanto conjunto de características determinadas pela maneira como é construído, conferem-lhe a autonomia de ser um instrumento harmônico, prestando-se por isso mesmo à execução de obras que empreguem a textura homofônica, de melodia acompanhada ou polifônica, com todas as implicações inerentes a escolha de qualquer dessas texturas.

Sua riqueza de recursos e efeitos possíveis e passíveis de serem obtidos abrangem desde aqueles já bastante conhecidos tais como *pizzicattos*, harmônicos naturais ou artificiais, tratamento em trêmolo, efeitos percutidos e todos os efeitos de ornamentação

---

<sup>25</sup> Quando uma obra é executada adequadamente, os movimentos realizados pelos dedos correspondem, em perfeita relação de sincronia, ao que soa de fato. É neste sentido que se alude aqui a uma “imagem” resultante da movimentação dos dedos, concluindo que para uma polifonia de vozes é necessário uma polifonia de movimentos desses dedos.

utilizados também em outros instrumentos de cordas pulsadas ou friccionadas a arco, até alguns recursos e efeitos bastante peculiares, particulares e próprios do instrumento.

## O BAIXO CANTANTE

O primeiro desses recursos é o baixo cantante, que apesar de ser obtido em qualquer instrumento harmônico, no violão ele se apresenta com um resultado bastante particular, pela possibilidade de se conduzir a melodia da voz do baixo mantendo-a na mesma corda por uma extensão relativamente ampla, de aproximadamente uma oitava. A particularidade que distingue o baixo cantante realizado ao violão, dos outros instrumentos, é justamente a possibilidade de explorar, ao longo dessa extensão, o timbre de uma mesma corda ou a mudança de timbre para uma mesma nota utilizando o recurso dos sons equíssonos<sup>26</sup>.

A realização seguinte ilustra a utilização do baixo cantante com a melodia sendo apresentada sobre a quinta e a quarta cordas. Tanto a harmonia quanto a métrica originais foram modificados neste exemplo, optando-se aqui por um ritmo harmônico de um acorde em cada tempo do compasso.

Caetano Veloso: Canto do povo de um lugar

Arranjo: Fanuel de Lima

$\text{♩} = 72$

*Ressaltar o baixo*

<sup>26</sup> Som equivalente a outro, em frequência, porém em cordas diferentes. (Pujol, Emilio, P. 50).

A realização do acompanhamento para o baixo cantante requer quase sempre o emprego de blocos de acordes tocados simultaneamente à nota do baixo ou em alternância rítmica com ela, dependendo, claro, das durações das notas da melodia.

## A HARMONIA POR QUARTAS

O violão, sendo um instrumento afinado em quartas (à exceção do intervalo entre as cordas terceira e segunda, que é de terça maior), presta-se com grande eficiência para a utilização de harmonias por quartas<sup>27</sup>. Os acordes derivados da utilização de tais intervalos tanto podem se inserir num contexto atonal quanto no tonal, dependendo do uso que se faz e, sobretudo, da polarização estabelecida pela notas da melodia<sup>28</sup>.

Assim, do mesmo modo que para a execução de um acorde por quartas justas, com sua nota mais grave na sexta corda, é necessário comprimir somente duas cordas (a segunda e a primeira), para transpor um acorde com a mesma constituição é preciso apenas utilizar uma pestana para a casa onde se deseja realiza-lo.



<sup>27</sup> Os acordes por quartas são construídos pela superposição de intervalos de quarta e derivam da ornamentação da tríade e das técnicas da polifonia medieval. (Persichetti, P. 95)

<sup>28</sup> A indiferença destas harmonias, que não têm fundamental, à tonalidade põem o peso da verificação tonal sobre a parte com a linha melódica mais ativa. (Persichetti, P. 96).

Um exemplo de harmonização de melodia tonal empregando acordes por quartas nos dá a idéia das possibilidades desse tipo de material harmônico. O exemplo aqui utilizado é o que de mais simples pode ser, tanto estruturalmente, quanto melodicamente; com suas notas evidenciando os acordes tríades de Tônica e Dominante.

Folclore brasileiro: Marcha soldado

*Arranjo: Fanuel Maciel*



Os acordes podem conter quartas justas e quartas aumentadas. Num contexto que se utiliza desse tipo de material harmônico, as quartas justas provocam a sensação de estabilidade e as aumentadas a de instabilidade. A disposição das notas do acorde pode observar a superposição de intervalos em sua ordem direta ascendente ou apresentar as notas do acorde com inversões quando no caso de duas quartas justas ou ainda, quando o acorde por quartas contiver três notas. O procedimento das inversões, nesse caso, contribui para evitar a monotonia provocada pela sonoridade uniforme dos acordes constituídos por duas quartas justas.



## **SONS EQUÍSSONOS, HETEROFONIA E *CAMPANELLA***

Produzidos pela equivalência de frequências de sons em diferentes cordas, os equíssonos estão presentes em todos os instrumentos de cordas e determinam que um mesmo fragmento melódico ou um mesmo acorde sejam digitados de maneira completamente diferente, conforme a região ou as cordas utilizadas.

Ao afinarmos as cordas do violão em intervalos de quartas justas (à exceção das cordas terceira e segunda que formam um intervalo de terça maior), encontramos os equíssonos a partir do Lá da quinta corda até o Fá sustenido da casa XII da primeira corda, alguns com apenas um equíssonos, outros com até cinco sons equivalentes, como é o caso do Mi, da primeira corda solta que pode ser encontrado nas cordas segunda, na casa V, terceira, na casa IX, quarta, na casa XII e quinta, na casa XIX.

Além das diferenças de digitação, é natural que haja também uma modificação no timbre, uma vez que o instrumento oferece como possibilidades de colorido sonoro, um timbre mais claro próximo às cordas soltas e uma sonoridade mais doce e aveludada na medida em que se ascende em sua escala. Um mesmo fragmento melódico pode, portanto, ser digitado de maneiras diferentes e ter uma sonoridade que, em termos de timbre, é também diferente, de acordo com a região explorada.

**1ª Posição**

① *mp* *mf* ② *p*

**5ª Posição**

② *mp* *mf* ③ *p*

**6ª Posição**

③ *mp* *mf* ③ *p*

**8ª Posição**

③ *mp* *mf* ④ *p*

Como se pode observar, em cada um dos fragmentos apresentados acima há uma digitação diferente. Estas diferentes digitações determinam também que os desenhos resultantes dos movimentos dos dedos da mão esquerda sejam diferentes. Quanto ao timbre, na medida em que se vai afastando das cordas, obtém-se, como já foi comentado, um timbre mais doce e aveludado.

Quando se emprega os sons equíssonos tocando duas ou mais notas, ou seja, dobrando as notas de mesma freqüência em duas ou em três cordas diferentes obtém-se um

aumento do volume na sonoridade, além da possibilidade de se resguardar os diferentes planos através dos diferentes timbres utilizados.

Carolina (Chico Buarque) Arranjo: Faniel de Lima

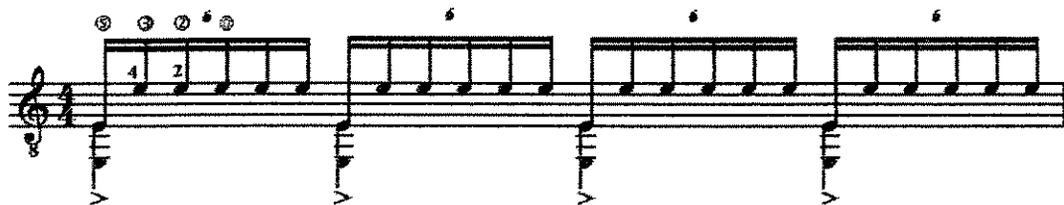
C IV

No exemplo acima houve um dobramento da nota si, de maneira que ela é tocada na terceira corda, presa na casa IV e na segunda corda solta. No exemplo seguinte também há a utilização do mesmo dobramento, porém com a intenção de separar o acompanhamento da melodia principal.

Francis Hime e Chico Buarque: Atrás da porta

Um dos casos mais conhecidos de utilização dos sons equíssonos, aqui resultando num efeito de trêmolo em cordas diferentes é o da parte B do Estudo Nº 11 de Heitor Villa-Lobos, onde uma nota Mi com a mesma frequência é tocada em três cordas diferentes.

Heitor Villa-Lobos: Estudo Nº 11



A mão direita realiza um arpejo de seis notas que do ponto de vista técnico é dos mais elementares (p, i, m, a, m, i). O resultado, entretanto, é o de um trêmolo, pela repetição da nota nas três cordas diferentes.

## HETEROFONIA

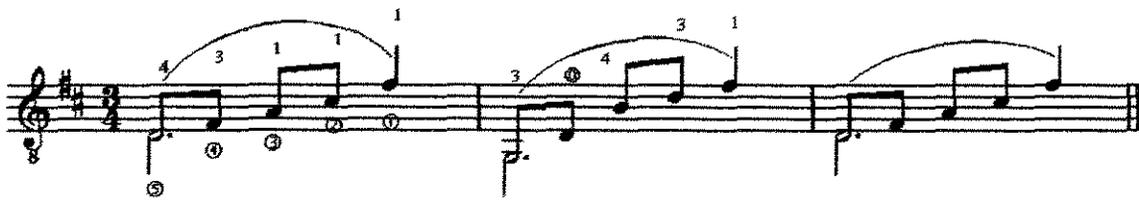
Segundo o GROVE, heterofonia é “palavra usada para descrever variações simultâneas de uma única melodia. Seu significado pode ir desde a referência a ínfimas discrepâncias na execução em uníssono, até uma escrita contrapontística complexa”. (GROVE, P. 427).

Essa forma de conceituar a heterofonia é muito apropriada para o violão, pois, uma vez que o conceito é abrangente o bastante para contemplar os diversos casos ou as distintas maneiras de se produzir a heterofonia, contempla o instrumento nas suas particularidades e características enquanto meio peculiar e interessante de se obter tais sonoridades.

Pode-se reduzir as muitas maneiras de se obter a heterofonia, no violão, a basicamente duas, a primeira denominada como heterofonia real, ocorre quando sons

tocados sucessivamente em cordas diferentes são prolongados e formam o que se pode perceber como um “halo” sonoro, resultante da permanência desses sons.

O fragmento apresentado a seguir traz um motivo constituído por duas partes ou vozes, com a nota do baixo mostrando sua haste para baixo, em oposição à parte superior, onde as hastes estão para cima. A notação da primeira colcheia do primeiro tempo do compasso é uma prática muito comum na escrita violonística e contribui para eliminar pausas desnecessárias.



O que acontece realmente neste fragmento não poderia ser representado apenas com um pentagrama, pois, conforme o que se interpreta da notação acima, após a execução de cada colcheia o som deixa de soar, o que não corresponde ao resultado obtido enquanto sonoridade geral do fragmento. Por essa razão, lanço mão aqui de notar o resultado sonoro real em cinco pentagramas, a fim de ilustrar o que de fato soa.



O resultado obtido, em termos de sonoridade, é semelhante ao que se obtém ao piano com a utilização do pedal para a sustentação dos sons.

Pode-se constatar o quão insuficiente é a notação da música para violão quando se trata de representar realmente o que soa. No caso específico, talvez uma solução que viesse minimizar o problema é a utilização de uma ligadura de expressão indicando o prolongamento dos sons.

Das muitas maneiras de se obter a heterofonia no violão, uma que resulta ser extremamente interessante é a que se obtém através do emprego da *campanella*. Entende-se por *campanella* o efeito resultante da combinação de sons tocados em cordas presas e soltas<sup>29</sup> e o prolongamento desses sons provocando um batimento de suas ondas quando no caso de fragmentos utilizando-se de graus conjuntos. *Campanella* lembra campana ou campânulas, que vem dos sons dos sinos e a “confusão” produzida pela riqueza dos sons

---

<sup>29</sup> O que se quer dizer com cordas soltas diz respeito também àqueles casos em que se transpõe o fragmento através do uso da pestana, modificando a sonoridade apenas nas relações de altura e mantendo, no entanto, o resultado em termos das combinações de cordas para produzir o efeito de *campanella*.

harmônicos contidos nestes. O fragmento seguinte ilustra o efeito da *campanella* realizado com as cordas primeira, segunda, terceira e quarta. Os batimentos ocorrem entre os sons tocados nas três primeiras cordas pela proximidade dos graus conjuntos.

Leo Brouwer: Estudio sencillo N° 6

The image shows two staves of musical notation for Leo Brouwer's 'Estudio sencillo N° 6'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The first staff contains two measures of music. The first measure has a quarter note on G4 (finger 1), a quarter note on A4 (finger 3), and a quarter note on B4 (finger 4). The second measure has a quarter note on G4 (finger 2), a quarter note on A4 (finger 3), and a quarter note on B4 (finger 4). The second staff also contains two measures. The first measure has a quarter note on G4 (finger 1), a quarter note on A4 (finger 3), and a quarter note on B4 (finger 2). The second measure has a quarter note on G4 (finger 1), a quarter note on A4 (finger 3), and a quarter note on B4 (finger 2). There are circled numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes, and circled numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes, indicating fingering. There are also circled numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes, indicating articulation. The notes are beamed together in groups of three.

Cada nota executada permanece soando até que a corda correspondente a essa nota seja tocada novamente. Essa permanência dos sons provoca os batimentos de ondas decorrentes dos sons combinados em graus conjuntos e resulta no efeito de *campanella*, lembrando os citados sons dos sinos ou ainda: uma heterofonia obtida através do uso da *campanella*.

Dentre as tantas obras que exploram em maior ou menor grau esse efeito, uma que não foi composta originalmente para violão e o emprega ostensivamente é a *Astúrias*, de Isaac Albéniz. Composta para piano na tonalidade de Ré menor, Andrés Segovia realizou a primeira transcrição para violão dessa obra adotando como tonalidade a de Mi menor. Há uma polarização sobre a nota Si que é mantida como nota pedal e os batimentos são provocados por suas bordaduras superior e inferior. Ressalte-se que nesse exemplo há ainda uma peculiaridade, a nota Si ora é tocada na segunda corda solta, ora na quarta corda, presa

na casa VII, produzindo um efeito adicional que pode ser denominado como uma melodia de timbres decorrente do uso das diferentes cordas para uma mesma nota. São os sons equisssonos explorados à maneira de *campanella*, gerando uma heterofonia pela permanência dos sons que formam o halo sonoro e uma melodia de timbres entre as cordas segunda e quarta.

Albéniz: Astúrias

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Astúrias' by Isaac Albéniz. The notation is in treble clef, 3/4 time, and D major. The first staff begins with a dynamic marking of *pp* and the tempo/mood marking *tranquillo y misterioso*. The notation includes various fingerings (1-4) and includes the letters 'm' and 'M' above some notes, likely indicating natural harmonics. The second staff continues the piece with similar notation and fingerings.

A segunda maneira de se obter como resultado a heterofonia, decorre dos sons harmônicos que soam por simpatia em cordas que contenham os sons tocados como reais. Significa que quando tocamos, ao violão, algum som em uma corda aguda que faça parte da série harmônica de um som situado numa corda mais grave, solta ou comprimida circunstancialmente por uma pestana, aquele harmônico soará na corda mais grave, em conformidade com a série harmônica desta.

O fragmento seguinte, constituído de cinco notas correspondentes aos cinco primeiros graus de uma escala de Lá menor, é utilizado com o propósito de elucidar, através da notação, como se processa tal fenômeno acústico.

O pentagrama superior corresponde à notação real do fragmento utilizado como exemplo, com seus sons identificados com letras de A a E, de acordo com a ordem em que são tocados. Os pentagramas 2º, 3º, 4º e 5º indicam, de acordo com a mesma ordem em que

os sons são tocados, o momento e a corda correspondente ao som harmônico do som real atacado, identificando-os através das mesmas letras do 1º pentagrama. O resultado sonoro obtido através desse tipo de heterofonia é representado no 6º pentagrama.

The musical score consists of six staves, labeled 1º through 6º. Above the first staff, the letters A, B, C, D, and E are positioned above the notes. The first staff (1º) shows a sequence of notes: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), and E (quarter). The second staff (2º) shows a single note A on the 5th string (circled 5). The third staff (3º) shows a single note B on the 6th string (circled 6). The fourth staff (4º) shows a single note D on the 4th string (circled 4). The fifth staff (5º) shows a single note E on the 5th string (circled 5) and the 6th string (circled 6). The sixth staff (6º) shows the final result, where all these notes are played simultaneously, creating a complex harmonic texture.

Ressalte-se a complexidade sonora contida num fragmento aparentemente bastante simples, que não exigiria, por isto mesmo, maiores preocupações quanto à sua execução. As implicações de tal resultado sonoro, do ponto de vista técnico, diz respeito ao que se deve deixar soar e o que se deve apagar para não comprometer a clareza na compreensão da

idéia, pois, dependendo do caso, pode ser interessante tirar proveito dessa sonoridade ou pode ser necessário apagar os sons indesejáveis.



## 6. O ACOMPANHAMENTO

O dicionário GROVE de Música define acompanhamento como “as partes secundárias (subordinadas) de uma textura musical. Também, o ato de acompanhar um solista, vocal ou instrumental”. (p. 5). Segundo o Dicionário de Música Zahar, acompanhamento é um “fundo musical para voz e instrumento solista, ou para coro. Embora o acompanhamento possa ser fornecido por orquestra, conjunto ou órgão, é mais freqüentemente suprido por piano. Ainda que o pianista, em tal papel, pareça ter importância menor que o solista, a arte do acompanhante requer grande perícia, tato e humildade musical; também pode ser tecnicamente muito exigente (como no caso de muitos *lieder* do século XIX)”. (p. 3).

Como se observa, tais definições mostram-se como descrições meramente técnicas do acompanhamento, já que não levam em consideração aspectos como organicidade ou homogeneidade, função específica do acompanhamento no todo musical do ponto de vista estético, e fazem referência a uma época ou a um estilo determinado quando o acompanhamento muitas vezes é condicionado a circunstâncias históricas e sociais conforme o contingente disponível e possível para a prática musical.

Os termos fundo e forma, bastante utilizados nas artes visuais por sua concretude e adaptabilidade podem nos fornecer uma compreensão mais apropriada do acompanhamento se fizermos uma analogia destes com a música, observando o fenômeno musical como um todo constituído de partes que, à maneira de uma *gestalt*, não podem ser desmembradas sob o risco do todo perder suas características mais essenciais e as partes isoladas não terem mais nenhum sentido, assim como também o próprio todo.

Desse modo, o que geralmente acontece em música é que a forma é estabelecida pela parte principal, que se movimenta mais e que oferece por este mesmo motivo, razões para que o ouvido humano a acompanhe como tendo um grau maior de importância na hierarquia do tecido sonoro. O fundo é definido como sendo um plano ou planos secundários à parte principal e tem seu papel estabelecido como fundo por estar numa relação de contraste com a forma.

Constata-se assim que, apesar da citada hierarquia existente entre esses planos, fundo e forma, um não existe sem o outro, ou ainda, não haveria forma sem fundo, assim como não há fundo sem forma. Infere-se, portanto, que o fundo tem o mesmo grau de importância que a forma, justamente por ser fundo. Um bom exemplo do que se quer dizer aqui é o da síncopa, que só existe como parte principal porque há um baixo estabelecendo acentos como pontos de apoio. Se esses baixos não fossem tocados nos momentos de acento, ou seja, na cabeça de cada tempo do compasso, a idéia de síncopa seria diluída no tempo e o deslocamento do acento passaria a se dar no momento de articulação de cada nota.

Acrescente-se a toda essa argumentação o fato de que, ainda que a parte principal estabeleça a forma, em muitos casos os eventos sonoros de importância chamada secundária concorrem para a articulação dessa mesma forma, de maneira a se perceber que houve uma articulação formal não pela parte principal e sim pelo que é considerado secundário.

Na obra *Fundamentos de Composição Musical*, Schoenberg argumenta que “o acompanhamento não deve ser uma mera adição à melodia. Deve ser o mais funcional possível e, nos melhores dos casos, atuar como complemento às essências de seu assunto:

tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente do tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer as necessidades e explorar os recursos instrumentais”. (p. 107).

Ainda que o autor aborde a questão do acompanhamento com um enfoque predominante na música instrumental, os conceitos e as recomendações são válidos quer para a música cantada ou para a música arranjada para instrumento, pois, o papel do acompanhamento é o mesmo em todos os casos. Claro que no caso de música popular composta originalmente com texto e que, portanto, para ser cantada, o arranjador que realiza um arranjo dessa obra para instrumento solista tem maior liberdade por não correr o risco de “atrapalhar” o cantor. Contudo, lembremo-nos de que melodia principal é sempre melodia principal tanto num caso quanto noutro.

Acompanhar requer uma grande habilidade de estabelecer um “clima” ou uma ambiência sonora apropriada à parte principal, criando nessa ambiência um colorido adequado aos meios expressivos conforme o caráter da obra. Como já foi exemplificado no capítulo que trata das diferentes texturas e na re-harmonização, a possibilidade de se criar, neste sentido, “climas” ou ambiências sonoras distintas de acordo com o material empregado sempre existe e novamente podemos comparar a atividade do arranjador com a do compositor, que dentre as várias opções disponíveis, escolhe aquela que melhor se adapta às características da obra.

## TIPOS DE ACOMPANHAMENTO

Schoenberg distingue, na obra *Fundamentos da Composição Musical*, quatro tipos de acompanhamento, classificando-os de acordo com a maneira como os recursos do instrumento são explorados ou de como o tecido sonoro, em termos de textura, é organizado na obra.

Para o autor, portanto, os tipos de acompanhamento podem ser à maneira coral, figuração, intermitente e complementar. O acompanhamento à maneira coral ocorre “na música coral homofônica, em que todas as vozes cantam o mesmo ritmo de acordo com o texto e raramente é utilizado na música instrumental”. (Schoenberg P. 108). Os exemplos já adotados para ilustrar diferentes texturas ou reharmonizações podem novamente ser empregados para ilustrar também casos de acompanhamentos à maneira coral. O exemplo a seguir ilustra a utilização do acompanhamento à maneira coral numa harmonização com acordes por quartas.

Folclore brasileiro: Marcha soldado



Caetano Veloso: Canto do povo de um lugar

$\text{♩} = 72$

*Ressaltar o baixo*

Neste último exemplo a maior mobilidade da linha do baixo deve-se ao fato de que ele está cantando a melodia principal.

Exemplo de Textura Homofônica  
Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: Asa Branca

No acompanhamento à maneira coral não significa que todas as vozes devam cantar sempre o mesmo ritmo e sim, que haverá o predomínio do tratamento homofônico na realização.

O acompanhamento tipo figuração ocorre quando “os requisitos do estilo instrumental são melhor preenchidos através do uso de acordes arpejados. Nesse caso, um acompanhamento arpejado utiliza uma ou mais figuras especiais de maneira sistemática: o motivo de acompanhamento<sup>30</sup>”. (Schoenberg P. 109). No exemplo seguinte a figuração ocorre em compassos alternados em função das durações regulares da melodia (semínima e mínima).

Cleiton e Ramil: Vira virou Arranjo de Faniel de Lima

(♩ = 112)

**Violão** ①

*arpejo sempre*

O próximo exemplo utiliza-se da figuração na parte superior, com a melodia principal atribuída à voz do baixo e é um caso em que foi possível manter a figuração inalterada em toda a variação.

<sup>30</sup>cc Consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia e é organizado de maneira similar àquela de um tema, devendo ser estruturada em tal ordem que ela possa ser modificada, liquidada ou abandonada, em conformidade com a natureza do tema”. (Schoenberg, p. 108).

Variações sobre um tema de Brahms

Tempo primo

Varição V

Arranjo de Emanuel de Lima

Musical score for Variation V, measures 77-92. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Tempo primo'. The variation is titled 'Varição V' and is an arrangement by Emanuel de Lima. The score consists of eight staves of music. The first staff starts at measure 77 and ends at measure 80. The second staff starts at measure 80 and ends at measure 82. The third staff starts at measure 82 and ends at measure 84. The fourth staff starts at measure 84 and ends at measure 86. The fifth staff starts at measure 86 and ends at measure 88. The sixth staff starts at measure 88 and ends at measure 90. The seventh staff starts at measure 90 and ends at measure 92. The eighth staff starts at measure 92 and ends at measure 94. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are also several circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific notes or measures. The score ends with a double bar line at measure 94.

Com relação ainda ao acompanhamento tipo figuração, nos casos de arranjos para violão solo, é preciso considerar que nem sempre é possível manter um mesmo motivo de acompanhamento ao longo de toda a realização. O que ocorre com mais frequência é o emprego de um ritmo determinado pela menor subdivisão do compasso, e que varia conforme necessidades de acomodação das mãos, adaptação à harmonia e condução das vozes nos encadeamentos dos acordes. Tal fenômeno se dá tanto pela limitação de tessitura que é característica do instrumento, quanto pela forma como a melodia principal é estruturada. A utilização de um procedimento que adota um motivo rítmico, variando internamente as notas que soam dentro do compasso com “organizações” de altura em momentos distintos não traz, no entanto, nenhum prejuízo para a realização e sim, ao contrário, só enriquece a trama sonora destinada ao plano atribuído ao acompanhamento.

Schoenberg comenta ainda que “em geral o acompanhamento utiliza notas mais curtas do que a melodia”, acrescentando que “o inverso também pode ocorrer”. (P.109). Essa observação nos remete ao problema da escolha de repertório apropriado ao violão, no qual, na maior parte dos casos tem-se a ocorrência do acompanhamento utilizando notas mais curtas uma vez que é da natureza do instrumento a limitação para sustentar notas longas.

Diversos casos de emprego do acompanhamento tipo figuração podem ser encontrados nos exemplos de realização de arranjos incluídos nos anexos do presente trabalho. Ressalta-se, contudo, que nas realizações os tipos de acompanhamento não se apresentam da mesma maneira ao longo de toda uma obra e sim, diferentes tipos são utilizados em cada arranjo.

No acompanhamento do tipo intermitente “a harmonia pode aparecer uma só vez em um, ou em vários compassos. Ela pode estar sustentada ou se apresentar no início do compasso como um acorde, ou, então, um acorde curto pode ocorrer durante uma pausa, ou sobre uma nota sustentada da melodia”. (Schoenberg P. 109).

Esse tipo de acompanhamento, interpretado num sentido estrito, não se mostra muito apropriado para um instrumento em que as notas deixam de soar logo após seu ataque. O que ocorre de fato é que sempre se faz a opção por uma combinação dos tipos intermitente, com o acorde sendo apresentado em momentos de acento métrico e em seguida, a utilização do tipo figuração ou do tipo complementar.

O acompanhamento do tipo complementar “é dado pela relação entre as vozes, uma preenchendo os vazios da outra, e mantendo assim o movimento (isto é, a subdivisão regular do compasso). O acompanhamento é freqüentemente aderido como um complemento ao ritmo básico da parte principal”. (Schoenberg P. 110).

Na relação de complementaridade do acompanhamento pode-se distinguir ainda algumas “subcategorias” conforme o tratamento dado a este, isto é, de acordo com que os materiais são explorados para a realização do acompanhamento do tipo complementar, pode-se obter diferentes resultados. Assim, observa-se que essa relação de complementaridade pode apresentar um ritmo menos movido ou mais movido, o que se mostra útil para reservar a maior movimentação para momentos de maior densidade da obra.

Os primeiros compassos do exemplo que se segue ilustram essa alternância de menos e mais movimento do acompanhamento tipo complementar, ora utilizando semínimas, ora colcheias.

Menininha (Virícius de Moraes e Toquinho)

(♩ = 88)

**Violão**

Chord changes: C II, C I, C II

O acompanhamento do tipo complementar pode se apresentar também combinado com o intermitente, pela alternância de blocos de acordes tocados em algum momento do compasso com as notas do acorde sendo arpejadas antes e / ou depois do bloco.

Todo o sentimento (Chico Buarque e Cristovão Bastos)

**Violão**

Chord changes: C IV, C I, C II

As notas complementares desse tipo de acompanhamento podem soar arpejadas, distribuídas ao longo dos tempos do compasso, ou podem soar em blocos, caracterizando assim o gênero da canção de acordo com o ritmo utilizado.

Carolina (Chico Buarque)

(♩ = 60)

Violão

C IV

Na relação de complementaridade pode ocorrer ainda o emprego de diferentes texturas, ou seja, o acompanhamento pode se apresentar com a textura melodia acompanhada ou com a textura polifônica.

Complementar utilizando a textura melodia acompanhada:

Luíza (Tom Jobim)

*a tempo*

arpejo sempre

C II

Complementar utilizando a textura polifônica:

Pixinguinha: Rosa

Arranjo de Faúnel de Lima

CV

CV

CVII

A eficácia na utilização do acompanhamento do tipo complementar reside na maneira como se pode obter bons resultados em termos de se estabelecer os diversos planos sonoros (baixo, acompanhamento e melodia ou melodia no baixo e o acompanhamento soando na parte superior), sem que haja interferência entre os planos. Quando a obra é composta ou arranjada para instrumentos diferentes e que, portanto, o resultado é de timbres diferentes sendo explorados, não há tanto problema em relação a tais interferências, pois, a diferença de timbres permite a compreensão dos planos. Quando se trata, no entanto, de compor ou arranjar para um instrumento harmônico, explorado como solista, a necessidade de se observar esses critérios implicados que são na hierarquia dos diferentes planos é importante para não comprometer a clareza de compreensão.

## **A CARACTERIZAÇÃO DO GÊNERO DA OBRA ATRAVÉS DO ACOMPANHAMENTO**

No que pese as divergências encontradas quanto ao termo, é de senso comum que baião, modinha, toada, samba, balada, choro, etc, são distintos gêneros da música brasileira popular, cada um com suas características inerentes.

O acompanhamento cumpre, além daquelas funções já citadas, um papel extremamente importante no que diz respeito ao gênero da canção, caracterizando-o conforme a maneira como o material é trabalhado na realização através de parâmetros como ritmo, harmonia e melodia. Ressalte-se que em qualquer dos gêneros é possível

arranjar uma obra utilizando-se de qualquer das texturas disponíveis, seja melodia acompanhada, homofonia ou polifonia, assim como também é possível caracterizar um gênero determinado independentemente da textura empregada.

O gênero da canção popular é, portanto, estabelecido de acordo com a maneira como os parâmetros já citados são organizados, enquanto meios expressivos assimilados e determinantes do próprio estilo.

## **A VALSA**

Desse modo, se pretendemos caracterizar, através do acompanhamento, um gênero como a valsa, por exemplo, teremos que observar suas características de compasso ternário, além da própria maneira como a obra é composta em termos de melodia. É também próprio desse gênero, em sua expressão mais simples quanto ao acompanhamento, uma distribuição de funções de tal modo que o baixo é tocado geralmente na cabeça do compasso, com duração de mínima pontuada e duas outras semínimas em bloco de acordes nos tempos segundo e terceiro do compasso. Uma realização para acompanhamento não necessita limitar-se, entretanto, a uma fórmula fixa apresentada do início ao final da obra. Tanto a melodia com sua variedade rítmica quanto à harmonia, oferecem possibilidades de variações inúmeras ao longo da realização. Variantes podem ser criadas tanto num acompanhamento simples como também se pode elaborar melhor o acompanhamento através do uso de inversões de baixos dos acordes e intervenções melódicas para a linha do baixo estabelecendo contracantos com a melodia principal. O fragmento seguinte é um

exemplo de realização de arranjo para o gênero valsa onde se pode encontrar tanto aquela maneira mais simples de acompanhamento, como também o uso de variantes empregando colcheias, imprimindo uma maior movimentação ao resultado sonoro.

Menininha (Vinícius de Moraes e Toquinho)

(♩ = 88)

**Violão**

The musical score for guitar (Violão) is presented in two staves. The first staff covers measures 1 to 4, and the second staff covers measures 5 to 8. The piece is in 3/4 time with a tempo of 88 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Chord changes are marked as 'C II' and 'C I'. Fingering numbers (1-4) are indicated for many notes to guide the performer.

Os deslocamentos do baixo nos compassos 5 e 6 decorrem da limitação da tessitura do acorde e são usados para evitar a repetição de notas da mesma harmonia dentro do compasso. A utilização de variantes para o acompanhamento é estabelecida pelo próprio movimento da obra, isto é, em trechos de maior tensão harmônica ou rítmica, é importante intensificar também o acompanhamento, criando com isto um maior adensamento e proporcionando situações de clímax na realização. Também pode ocorrer o contrário, ou seja: num momento de tensão melódica gerado pela repetição insistente de um mesmo motivo sobre harmonias que vão se modificando, pode-se adotar um procedimento mais econômico para o acompanhamento de modo a ressaltar as alterações da harmonia.

Menininha (Vinícius de Moraes e Toquinho)

*poco rall*      *a tempo*

2ª vez

28 29 30 31 32

Quando a melodia pára pode-se imprimir movimento através de uma intervenção melódica na linha do baixo, unindo melodicamente as harmonias. (Compasso 33).

Menininha (Vinícius de Moraes e Toquinho)

32 33 34 35 36 37

Pode-se criar situações de tensão através do deslocamento do baixo com dobramento de notas da harmonia com a melodia principal. (Compassos 36 e 37).

Menininha (Vinícius de Moraes e Toquinho)

The image shows two systems of musical notation for the piece "Menininha". The first system starts at measure 35 and includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with various note values and rests. The bass line is written on a second staff with chords and fingerings. Above the first staff, there are markings for "rit." (ritardando) and "a tempo". A circled 'V' is placed above the final measure of the first system. The second system starts at measure 38 and continues the melody and bass line. It includes markings for "Rall....." (rallentando) and "C I" and "C II" (likely indicating chord changes or specific techniques). The score concludes with a double bar line.

O fragmento seguinte traz situações em que o baixo atua, preenchendo “vazios” deixados pela melodia principal (compassos 10 e 12) e melodias são criadas, à maneira de contracanto no plano reservado ao acompanhamento.

Maninha (Chico Buarque) Arranjo de Faniel de Lima

The musical score is presented in three systems, each with a measure number in the left margin (10, 13, 16) and a system label above the staff (C II, C IV, C II). The notation includes treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/8 time signature. The melody is primarily composed of eighth notes and quarter notes, often with slurs. The bass line consists of dotted quarter notes and eighth notes. Fingerings (1-4) and articulation marks (circled numbers) are clearly indicated for both hands.

Quando a melodia é estruturada de tal modo a conter uma movimentação maior, com a predominância de colcheias, por exemplo, pode-se “dispensar” o acompanhamento de notas que interfeririam na melodia principal (nos casos de tessitura maior), e tratar a linha do baixo em mínima pontuada (compassos 1 a 5) ou mínima e semínima (18 a 22 e subseqüentes), ressaltando notas da harmonia.

Valsinha (Chico Buarque) Arranjo de Fausto de Lima

**Violão** (♩ = 88)

The first system of music is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 88. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The first measure has a circled '1' below it. The second measure has a circled '4' above it, followed by a circled '3' below it. The third measure has a circled '2' above it. The fourth measure has a circled '1' above it. The bass line consists of a half note chord G2-B2-D3 in the first measure, and a half note chord G2-B2-D3 in the second measure.

The second system of music continues the melody and bass line. The melody starts with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4. The first measure has a circled '4' above it. The second measure has a circled '3' above it. The third measure has a circled '1' above it. The fourth measure has a circled '1' above it. The bass line consists of a half note chord G2-B2-D3 in the first measure, and a half note chord G2-B2-D3 in the second measure. The third measure has a circled '4' above it, and the fourth measure has a circled '2' above it.

Valsinha (Chico Buarque)  
C I *a tempo*

The third system of music begins at measure 17. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The first measure has a circled '4' above it. The second measure has a circled '1' above it. The third measure has a circled '2' above it. The fourth measure has a circled '4' above it. The fifth measure has a circled '3' above it. The sixth measure has a circled '2' above it. The seventh measure has a circled '2' above it. The eighth measure has a circled '1' above it. The bass line consists of a half note chord G2-B2-D3 in the first measure, and a half note chord G2-B2-D3 in the second measure. The third measure has a circled '1' above it. The fourth measure has a circled '3' above it. The fifth measure has a circled '1' above it. The sixth measure has a circled '3' above it. The seventh measure has a circled '1' above it. The eighth measure has a circled '4' above it.

The fourth system of music continues the melody and bass line. The melody starts with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4. The first measure has a circled '2' above it. The second measure has a circled '1' above it. The third measure has a circled '2' above it. The fourth measure has a circled '1' above it. The fifth measure has a circled '2' above it. The sixth measure has a circled '1' above it. The seventh measure has a circled '2' above it. The eighth measure has a circled '1' above it. The bass line consists of a half note chord G2-B2-D3 in the first measure, and a half note chord G2-B2-D3 in the second measure. The third measure has a circled '3' above it. The fourth measure has a circled '1' above it. The fifth measure has a circled '4' above it. The sixth measure has a circled '1' above it. The seventh measure has a circled '4' above it. The eighth measure has a circled '1' above it.

## A BOSSA-NOVA

Não se limitando a um gênero específico, a bossa-nova comporta vários tipos de gêneros que estiveram inseridos nesse movimento musical surgido na música brasileira

popular ao final da década de cinquenta. Estabelecendo um recorte dentre os possíveis gêneros existentes no movimento, abordar-se-á aqui o chamado samba-canção, de andamento mais lento, como um dos gêneros marcantes do estilo ou do movimento musical.

As características de acompanhamento deste gênero advêm dos próprios elementos constitutivos do estilo enquanto movimento surgido ao final da década de 50 e com os quais ele se firmou. Segundo Brasil Rocha Brito, citado em Augusto de Campos, na obra *Balanço da bossa* “na bossa-nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais,... (Augusto de Campos P. 22). Especificamente em relação ao acompanhamento o autor comenta que “desenvolveu-se muito mais a estrutura rítmica, que deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto; deixou de ser repetitiva, não sendo paralela ao canto e sempre se antecedendo um mínimo ao tempo forte do compasso” (Júlio Medaglia, citado em Augusto de Campos p. 77), utilizando-se do fragmento a seguir para ilustrar a base rítmica do acompanhamento.



É evidente que toda estrutura rítmica ao funcionar como base de acompanhamento para um gênero admite inúmeras variações com a utilização dos próprios elementos que a constituem. Essas variações são obtidas através da recombinação dos valores presentes na fórmula original, guardando com esta seus elementos essenciais.

O despojamento decorrente de uma maneira discreta de interpretar; da não “valorização de um determinado parâmetro musical sobre os demais” (Augusto de Campos p. 21), determinam que o tratamento destinado ao acompanhamento contenha também aquela discrição própria do estilo, destituída de arroubos instrumentais que descaracterizariam a obra. Essa tão citada discrição, presente no gênero, resulta de uma “economia de meios” destinados a cada parte ou participante de modo a valorizar o todo sonoro. O exemplo seguinte ilustra tal “economia de meios” no tratamento destinado ao acompanhamento.

**Insensatez (Tom Jobim)**  
(♩ = 120)

**Violão**

**CV**

**C IV**

A valorização do silêncio é outro recurso importante no estilo. “Consiste na utilização da pausa considerada como elemento estrutural, como sendo um aspecto de som: som-zero”. (Augusto de Campos, p. 26).

Com relação ao parâmetro harmonia, “as obras para instrumentos como o piano ou o violão (“solistas ou acompanhantes”) podem apresentar uma estrutura harmônica realizada por acordes (ou melhor, complexos sonoros) que desempenham duas funções: a) função harmônica, acordes como sustentações harmônicas da composição; b) função “percutiva”, acordes para sublinhar as batidas (*beats*) rítmicas”. (Augusto de Campos p. 23). Tais características são encontradas na realização a seguir, onde são explorados blocos de acordes apresentados em síncopes soando simultaneamente à nota sincopada da melodia principal, alternância de blocos com acordes arpejados numa relação de compensação resultando no emprego do acompanhamento do tipo complementar naqueles momentos de duração mais longa da nota da melodia principal, condução das vozes dos acordes por graus conjuntos buscando homogeneidade e discrição no plano destinado ao acompanhamento e baixo em semínimas conduzidos predominantemente por graus conjuntos pela utilização de inversões das harmonias.

Corcovado (Tom Jobim) Arranjo de Fanuel de Lima

C III

C I

A noção de equilíbrio na elaboração do acompanhamento é estabelecida a partir da observação das exigências instrumentais, em termos do seu idioma, resultando ao mesmo tempo em algo que se assemelha àquela observação já citada, sobre o acompanhamento ser defasado da melodia principal, porém, ao mesmo tempo, fundindo-se com ela de tal maneira que o resultado geral seja um todo orgânico, onde cada uma das partes seja imprescindível, cumprindo sua função de parte nesse todo. No caso da bossa-nova, há momentos em que se deve tocar o acorde arpejado na cabeça do tempo. Tal recurso, além de explorar uma característica própria e rica que o instrumento oferece, contribui também para quebrar a monotonia e ressaltar a harmonia em questão, colocando a função harmônica com suas dissonâncias acrescentadas em evidência.

## **O CHORO**

A utilização tradicional do violão no gênero choro é a de instrumento acompanhante, realizando o que se denomina como “centro” na formação habitual, cumprindo ao mesmo tempo a função harmônica e a percussiva. Entretanto, como é característico do instrumento pelos recursos que ele oferece, é possível elaborar arranjos em que se obtém como resultado uma espécie de síntese do tradicional grupo regional de choro, de modo a que a melodia soe na parte superior, o acompanhamento denominado como centro, com função harmônica e percussiva no plano intermediário e a linha do baixo alterne, ao longo da obra, o papel do violão de seis cordas, sustentando notas da harmonia e

a tarefa do violão de sete cordas com suas baixarias<sup>31</sup> em contraponto com a melodia principal.

Uma das referências importantes desse tipo de tratamento e emprego do violão é da gravação do choro Cristal, de Jacob do Bandolim, pelo violonista paulista Celso Machado em 1981 interpretando um arranjo próprio, onde se pode ter uma idéia, ao mesmo tempo, desse caráter de síntese, obtido no uso do instrumento e da exploração plena de seus recursos em função do gênero da obra<sup>32</sup>.

O padrão rítmico destinado ao acompanhamento predominante neste gênero é o de semicolcheia, colcheia, semicolcheia, constituindo-se como base harmônico / rítmica. Essa fórmula pode ser encontrada tanto em instrumentos como o bandolim e o cavaquinho, quanto no próprio violão.



Suas variantes admitem desde as síncopes até as semicolcheias tocadas em bloco de acordes ou notas do acorde arpejadas em semicolcheias ao longo do compasso. O exemplo a seguir é um fragmento do Lamentos, de Pixinguinha, onde se utiliza tanto os blocos de acorde com a fórmula padrão como também os acordes arpejados em semicolcheia.

---

<sup>31</sup> No choro, o termo baixaria faz referência àquelas melodias elaboradas na região grave, em contraponto com a melodia principal e apresentadas pelo violão de 7 cordas.

<sup>32</sup> A partitura do arranjo em questão encontra-se nos anexos do presente trabalho.

## Lamentos (Pixinguinha)

*Arranjo de Faúnel de Lima*

Observa-se neste fragmento, especificamente na parte destinada ao baixo, que a nota do acorde tanto pode ser repetida dentro do compasso ou do tempo, quanto pode ser tocada na cabeça do tempo ou do compasso e permanecer soando até que a harmonia seja modificada. Destaca-se no gênero choro a grande incidência de acordes invertidos, resultando na predominância de graus conjuntos nos encadeamentos entre os acordes. Este procedimento é assimilado do emprego do violão de sete cordas e contribui para a valorização da linha do baixo através do contraponto estabelecido entre esta e a melodia principal. Ainda em relação à linha do baixo, quando é possível explorar a baixaria ligando um acorde a outro, obtém-se um enriquecimento ainda maior no contraponto. O fragmento a seguir ilustra os dois casos citados, onde a partir do compasso 48, o baixo toca um Mi sustenido, alcançando um Si no compasso 51. No compasso 51 há o emprego de um fragmento melódico unindo esta nota (terça do acorde de Tônica), até a sétima do acorde de Dominante de Subdominante no compasso 52. A partir deste compasso retoma-se novamente o tratamento de graus conjuntos até o 58.

The image displays three staves of musical notation. The first staff begins at measure 48 and features several triplet markings over groups of notes. The second staff starts at measure 52 and continues with triplet markings. The third staff begins at measure 56 and includes a first ending bracket labeled "1ª VEZ" and a "rall." (rallentando) marking.

## OUTROS GÊNEROS

Os procedimentos aqui apresentados e exemplificados nos gêneros que foram escolhidos para ilustração são igualmente válidos para a realização de arranjos de quaisquer outros gêneros de canção popular. Pontue-se apenas, em relação a isso, que é necessário levar em conta os elementos determinantes do gênero em questão para, a partir da compreensão destas características, ressaltá-las na realização, colocando-as em evidência para que sejam percebidas como tais.

## *FINALE*

Os caminhos aqui apontados como necessários à realização de arranjo da canção popular para violão pretendem ser, antes de uma sistematização possível, uma orientação de alguma ordem a quem deseja abraçar uma tarefa desta natureza, fornecendo um material que, para além da discussão do mérito mesmo, lança uma série de questões tentando problematizar de maneira adequada a atividade do arranjador.

Um aspecto digno de menção neste momento é a necessidade de um cabedal teórico, amparado pelos preceitos da harmonia, do contraponto e da análise musical, além de um profundo conhecimento do instrumento para obter-se um resultado satisfatório na realização do arranjo.

Dentre os ganhos mais contundentes advindos do presente trabalho, haveria que se apontar a experiência de relatar e organizar uma prática que até então, manifestava-se mais como empírica, desenvolvida ao longo dos últimos vinte e dois anos, consubstanciada em arranjos que resultam ser interessantes para o violão; eficazes tanto do ponto de escuta musical quanto do ponto de vista didático e que de um certo modo impunha-se como algo latente em termos de criação.

À parte dessas considerações de natureza mais pessoal quanto a realização do trabalho, ressalto como contribuições importantes, além da própria sistematização dos processos implicados na elaboração do arranjo, o aprofundamento no conceito de arranjo, a abordagem da questão do ethos, extrapolando o âmbito musical específico e fazendo uma breve incursão pela estética e pela filosofia e a atenção dedicada a alguns dos recursos importantes do instrumento.

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO. In GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria Lisboa, Gradiva, 1994.

ARISTOTELES. In GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria Lisboa, Gradiva, 1994.

AUTORES DIVERSOS *Cadernos de Estudo - Análise Musical*. São Paulo: Através. (Diversos números).

BARBEITAS, F. T. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. In: Per Musi, vol. 1. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, s. d.

BASS, J. *Tratado de la Forma musical*. B. Aires: Ricordi, 1958.

BERTAGLIA, M. A. *João Bosco*. São Paulo: Fermata do Brasil, sd.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didactica para Guitarra - Cuaderno N° 1*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1975.

\_\_\_\_\_ *Serie Didactica para Guitarra - Cuaderno N° 2*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1967.

\_\_\_\_\_ *Serie Didactica para Guitarra - Cuaderno N° 3*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1975.

\_\_\_\_\_ *Serie Didactica para Guitarra - Cuaderno N° 4*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.

\_\_\_\_\_ *Exposición de la Teoria Instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

COPLAND, A. *Como ouvir e entender música*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Editora Artenova S. A. 1974.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI*. Rio de Janeiro: Lexikon Informática Ltda., 1999.

GRIFFITHS, P. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- \_\_\_\_\_ *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- GUEST, I. *Arranjo – Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria Lisboa, Gradiva, 1994.
- GROUT, D. J. *Historia de la música occidental*, 1º e 2º volumes. Madrid: Alianz Editorial, 1984/1986.
- HINDEMITH, P. *Harmonia Tradicional*. 1º volume. São Paulo: Vitale, 1949.
- HORTA, L. P. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- HUISMAN, Denis. *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- KNELLER, G. F. *Arte e Ciência da Criatividade*. Trad. De José Reis. São Paulo: Ibrasa, 1990.
- KOELLREUTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980.
- KOONCE, F. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. California, 1989.
- LANA, O. J. *Apostila e notas de aula das disciplinas de Contraponto e Fuga do Curso de Composição e Regência da Escola de Música da UFMG*. Não publicado. Belo Horizonte: UFMG, entre 1989 e 1991.
- MAGNANI, S. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- MAGNANI, S. *Informação verbal: notas de aula da disciplina História da Música IV, ministrada no Curso de Graduação em Composição da Escola de Música da U. F. M. G.* Não publicado. Belo Horizonte, 1991.).
- MEDAGLIA, J. In CAMPOS, A. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- NETTO, J. T. C. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo, Editora Perspectiva S. A. 1999.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, sd.
- PASCHOITO, I. *A Arte Brasileira de Toquinho*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 2000.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.

- \_\_\_\_\_ *Valsas Brasileiras*. Rio de Janeiro: S. E., 1999.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Buenos Aires: Ricordi, sd.
- PIRES, F. *Elementos Teóricos de Contraponto e Canon*. Lisboa: Fundação Lacouste Gulbenkian, 1968.
- PITÁGORAS. In GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria Lisboa, Gradiva, 1994.
- PUJOL, E. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires; Ricordi Americana, 1933.
- REGER, M. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978.
- RIEMANN, H. *Composición Musical, Teoría de las formas Musicales*. Buenos Aires: Editorial Labor, 1929.
- ROCHA BRITO, B. In CAMPOS, A. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- ROCHA, D. *Apostila e notas de aula das disciplinas de Harmonia do curso de Composição e Regência da UFMG*. Não publicado. Belo Horizonte: UFMG, entre 1988 e 1993.
- SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- SCHOENBERG, A. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1920.
- \_\_\_\_\_ *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- SEGOVIA, A. *Twenty Studies for the Guitar by Fernando Sor*. Edward B. Marks Music Company, 1945.
- SILVA, P. *Curso de contraponto*, Rio de Janeiro. Ed. COOMUSA, 1983.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.
- TRAGTENBERG, L. *Contraponto*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VAZ, J. L. *Notas de aula das disciplinas do Bacharelado em Instrumento – Violão da Escola de Música da UFMG*. Não publicado. Belo Horizonte: UFMG, entre 1992 e 1993.
- VILLA-LOBOS, H. *Douze Études pour guitare*. Paris: Ed. Max Eschig, 1953.

ZAMACOIS, J. *Curso de Formas musicais*. Barcelona: Labor, 1945.

\_\_\_\_\_ *Tratado de armonia*. 1º, 2º e 3º volumes. Barcelona: Labor, 1945.

ZAMPRONHA, E. S. *Notação, Representação e Composição – Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.



Variações sobre um tema de Brahms

The image displays a musical score for a piece titled "Variações sobre um tema de Brahms". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music, each containing a single melodic line with various ornaments and fingerings. The first staff begins at measure 25 and ends with a *rit.* marking. The second staff starts at measure 28. The third staff is labeled "Meno" and "Variação II" and begins at measure 33. The fourth staff starts at measure 37. The fifth staff begins at measure 41 and also ends with a *rit.* marking. The sixth and final staff starts at measure 45. The notation includes numerous fingerings (1-4) and accents (circled numbers) throughout the piece.

Variações sobre um tema de Brahms

Tempo primo

Variation III

48

53

57

61

rit. Minore

Variation IV

65

71

78

Variações sobre um tema de Brahms

73 *rall.*

77 **Tempo primo** **Variação V**

80

83

86

89

92 *rall.*

93

# Se ela perguntar

Tempo de valsa lenta  
Poco rubato e sempre espressivo  
In relieve sempre

Dilermando Reis e João Amorim  
Arranjo\* de Fausto de Lina

Piano

1

*mf*

5

*mf*

9

*f* *mf*

*poco accel*

13

*a tempo*

*poco rit*

\*Dedicado a Odette Carvalho de Camargos.

Dilermando Reis: Se Ela Perguntar - Arranjo de Fausto Maciel de Lima Júnior

Musical notation for measures 17-20. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure numbers 17 and 20 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. A dynamic marking of *mf* is present in measure 18, and a tempo marking of *a tempo* is located below the bass staff in measure 18.

Musical notation for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure numbers 21 and 24 are indicated at the beginning of their respective staves. The music continues with a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Dynamic markings of *poco rall* and *cresc* are present in measure 24.

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure numbers 25 and 28 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Dynamic markings of *mf* and *pizzicato* are present in measure 25, and a tempo marking of *a tempo* is located below the bass staff in measure 25. A *simile* marking is present above the treble staff in measure 26.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure numbers 29 and 32 are indicated at the beginning of their respective staves. The music continues with a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. A dynamic marking of *poco rall* is present in measure 32.

Dilermando Reis: Se Ela Perguntar - Arranjo de Fausto Maciel de Lima Júnior

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 33-36):** Measure 33 is marked *1ª vez*. Measure 34 is marked *2ª vez*. Measures 35 and 36 are marked *Fine*. Measure 36 also includes the instruction *a tempo*. Measure 37 (the first measure of the second system) is marked *ff* and *grandioso*.
- System 2 (Measures 37-40):** Measure 37 is marked *mf*. Measure 38 is marked *mf*. Measure 39 is marked *mf*. Measure 40 is marked *ff* and *ritard.*
- System 3 (Measures 41-44):** Measure 41 is marked *mf*. Measure 42 is marked *mf*. Measure 43 is marked *f*. Measure 44 is marked *f* and *ritard.*
- System 4 (Measures 45-46):** Measure 45 is marked *f*. Measure 46 is marked *f* and *cresc.* The instruction *poco accel.* spans across measures 45 and 46.

Dilermando Reis: Se Ela Perguntar - Arranjo de Fausto Maciel de Lima Júnior

Musical notation for measures 48-52. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is for piano, with a treble and bass clef. Measure 48 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *ff*. Performance instructions include *rall* (ritardando) and *a tempo* (return to original tempo).

Musical notation for measures 53-57. The notation continues with a treble and bass clef. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff*. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Musical notation for measures 58-62. The notation continues with a treble and bass clef. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Musical notation for measures 63-67. The notation continues with a treble and bass clef. Dynamics include *poco rall* (poco ritardando). The piece concludes with a first ending (*1ª vez*) and a second ending (*2ª vez D.S. al Fine*).

# Se ela perguntar

Dilermando Reis e Jair Amorim

Arranjo e digitação de Faniel de Lima

Se ela perguntar

Dilermando Reis e Jair Amorim

Arranjo e digitação de Faniel de Lima

*Se ela perguntar - Dilermando Reis*

The musical score consists of six staves of piano accompaniment. The first staff begins at measure 21. The second staff includes a 'C V' marking above measure 25. The third staff continues the accompaniment. The fourth staff features a first ending labeled '1ª vez Intermez. Rit.' and a second ending labeled '2ª vez Intermez. Rit.', followed by a 'Fine' instruction and a section marked 'CH'. The fifth staff includes a 'CH' marking and a section marked 'CIV'. The sixth staff includes a 'CVII' marking and continues the accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

*Se ela perguntar - Dilermando Reis*

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music. The first system (measures 45-56) is labeled 'C VII' and 'C IX'. The second system (measures 57-60) continues the melody. The third system (measures 61-64) is labeled 'C VIII'. The fourth system (measures 65-70) continues the piece. The fifth system (measures 71-74) includes a first ending ('1ª vez harmon. São') and a second ending ('2ª vez harmon. São'). The sixth system (measures 75-84) concludes with a 'D.S. al Fine' instruction.

# Nascente

Flávio Venturini e Murilo Antunes  
*Arranjo: Fausto de Lima*

The musical score for 'Nascente' is presented in six staves, each beginning with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11). The music is written in treble clef and features a complex, rhythmic pattern characterized by frequent sixteenth-note runs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all set against a background of a consistent, intricate rhythmic accompaniment. The overall style is that of a contemporary instrumental piece, likely for a saxophone or flute.

Flávio Venturini e Murilo Antunes: Nascente

Musical staff 13, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, with a complex rhythmic pattern.

Musical staff 15, continuing the piece with similar rhythmic and melodic elements.

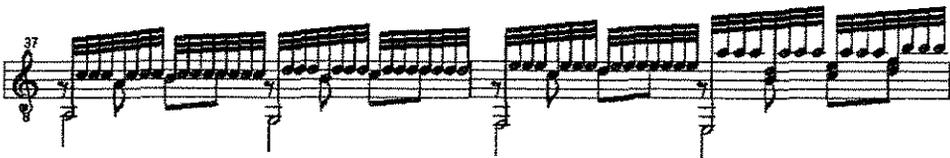
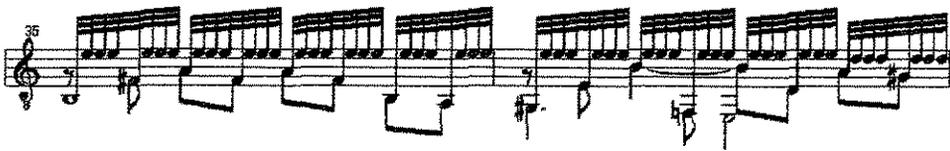
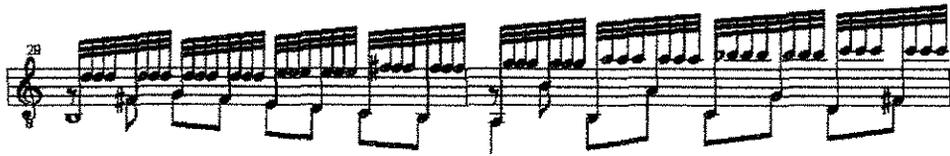
Musical staff 17, featuring a continuation of the eighth-note patterns.

Musical staff 19, showing further development of the musical theme.

Musical staff 21, maintaining the intricate rhythmic structure.

Musical staff 23, concluding the section with a final series of eighth-note chords.

Flávio Venturini e Murilo Antunes: Nascente



Flávio Venturini e Murilo Antunes: Nascente

39

Musical staff 39: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth-note chords and single notes, starting with a half rest followed by a quarter note. The melody is characterized by dense, rhythmic patterns.

41

Musical staff 41: Treble clef, 3/4 time signature. Continuation of the musical piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

43

Musical staff 43: Treble clef, 3/4 time signature. Continuation of the musical piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

45

Musical staff 45: Treble clef, 3/4 time signature. Continuation of the musical piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

47

Musical staff 47: Treble clef, 3/4 time signature. Continuation of the musical piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

49

Musical staff 49: Treble clef, 3/4 time signature. Continuation of the musical piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.

51

Musical staff 51: Treble clef, 3/4 time signature. Continuation of the musical piece with similar rhythmic patterns and chordal structures.



*Vira virou*

21

1 3 2 1 3 2 4 1 2 1 3 2 3 2 4 2

25

3 1 4 4 1 2 1 3 2 1 i m i 3 2 3

29

3 2 3 2 1 4 1 4 1 2 1 3 2 1 1

32

4 1 2 1 3 2 4 1 2 1 3 2 4 1 2 1 3 2

36

1 3 2 1 1 e 3 2 4 2 e D.C. 2 4 1 3 1 2 3

# Vira virou

Música de Cleiton e Ramil  
Arranjo de Faúel de Lima

Violão

The musical score for guitar (Violão) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of five systems of music, each containing four measures. The notation includes a melodic line on the upper staff and a bass line on the lower staff. The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with a dotted eighth note followed by a sixteenth note. The melodic line consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic. Measure numbers 5, 8, 13, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

*Viva virou*

21

25

29

CI

32

1 e 3

2 e D.C.

36

# Rosa

*Picuinha*  
Arranjo \* de Faniel de Lima

The musical score for "Rosa" consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. There are also circled numbers, possibly indicating specific fingerings or techniques. The second staff continues the melody with similar notation. The third staff includes a measure with a fermata. The fourth staff starts with a measure marked "CV" (Crescendo) and features a long note with a slur. The fifth staff includes measures marked "CV" and "CVII" (Crescendo). The sixth staff continues the piece, ending with a final chord. The score is a single melodic line with a bass line accompaniment.

\*Dedicado a Ivana Martins Rosa

Pixinguinha - Rosa

The image displays a musical score for the piece "Rosa" by Pixinguinha. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. It consists of six staves of music, each beginning with a measure number: 25, 29, 33, 37, 41, and 45. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4) scattered throughout the score, likely indicating specific notes or techniques. The score is divided into sections labeled "CX", "CVII", and "CVIII". The piece concludes with a final cadence in the sixth staff.

Pixinguinha - Rosa

The musical score for 'Rosa' by Pixinguinha is presented in two systems. The first system contains measures 49 through 56, and the second system contains measures 57 through 64. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 49, 53, 57, 61, and 65 are placed at the beginning of their respective lines. The piano part is written in bass clef and consists of chords and single notes. The score is divided into sections labeled CV, CIV, CVI, and CVII. The final measure (65) ends with a double bar line.

# Cristal

*Jacob do Bandolim*  
*Arranjo de Celso Machado*  
*Revisão e Edição de Fausto de Lima*

Violão

Measures 1-4 of the Violão part. The notation is in treble clef, one sharp (F#), and 2/4 time. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 4.

Measures 5-8 of the Violão part. The notation continues with a melodic line and a bass line with chords. Measure 5 starts with a '5' above the staff, indicating a fifth fret position.

Measures 9-12 of the Violão part. The notation continues with a melodic line and a bass line with chords. Measure 9 starts with a '9' above the staff, indicating a ninth fret position.

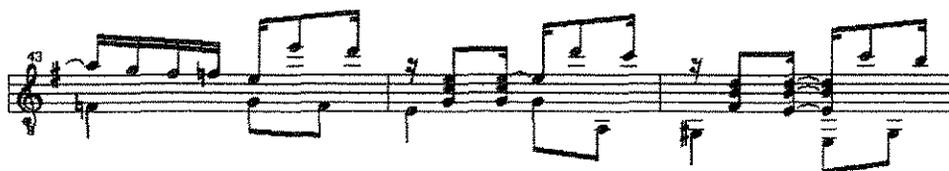
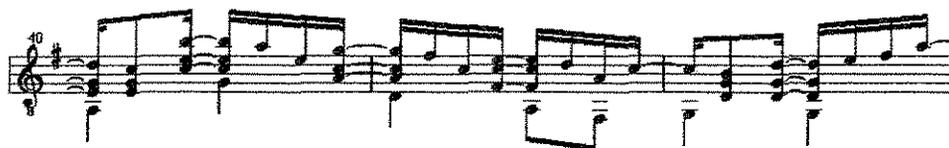
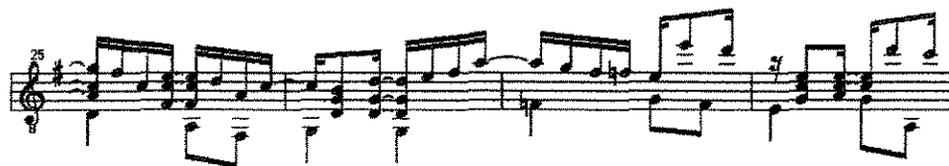
Measures 13-16 of the Violão part. The notation continues with a melodic line and a bass line with chords. Measure 13 starts with a '13' above the staff, indicating a thirteenth fret position.

Semente para final

Measures 17-20 of the Violão part, labeled 'Semente para final'. The notation continues with a melodic line and a bass line with chords. Measure 17 starts with a '17' above the staff, indicating a seventeenth fret position.

Measures 21-24 of the Violão part. The notation continues with a melodic line and a bass line with chords. Measure 21 starts with a '21' above the staff, indicating a twenty-first fret position.

*Cristal - Jacob do Bandolim*



*Cristal - Jacob do Bandolim*

46

49 *D.S. al Coda*

52

56

58

61

64 *D.C. al Fine*

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins at measure 46. The second staff is marked '49 D.S. al Coda' and includes a diamond-shaped Coda symbol. The third staff begins at measure 52, the fourth at 56, the fifth at 58, and the sixth at 61. The final staff begins at measure 64 and is marked 'D.C. al Fine', ending with a double bar line and a fermata. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

# Lamentos

Pixinguinha

Arranjo: Faniel de Lima

(♩ = 76)  
Andante espressivo  
Como un recitativo

(♩ = 44) *cresc.* **ff**

*molto rall.* (♩ = 44)

*rall.*

(♩ = 56)

*poco accel.*

*rall.* **Molto espressivo a tempo**

19

22

25

28

31

*rall.*

34

36

42

46

50

54

58

3<sup>ª</sup> VEZ AO ◊

2<sup>ª</sup> VEZ

*rall.*

G

62

66

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Measures 66-69. Melody consists of eighth-note runs. Bass line has chords and rests.

70

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Measures 70-73. Includes triplets and first ending markings.

74

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Measures 74-77. Includes chords and eighth-note runs.

78

*rall.* **Meno**

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Measures 78-82. Includes triplets, first ending markings, and a fermata.

83

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Measures 83-87. Includes chords and eighth-note runs.

88

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. Measures 88-91. Includes chords and eighth-note runs.