

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes
Mestrado em Música

***“Técnicas contrapontísticas aplicadas
em arranjos de canções da
música popular brasileira”***

Andrea dos Guimarães Alvim Nunes

Campinas/2004

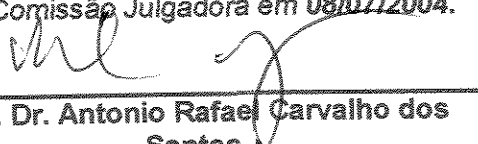
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes
Mestrado em Música

***“Técnicas contrapontísticas aplicadas
em arranjos de canções da
música popular brasileira”***

Andrea dos Guimarães Alvim Nunes

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. **Andréa
dos Guimarães Alvim Nunes** e aprovado
pela Comissão Julgadora em **08/07/2004**.



**Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos
Santos**
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música, do Instituto de
Artes da UNICAMP, como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música, sob a orientação do Prof.
Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Campinas/2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	+1 UNICAMP
	N922t
V	EX
TOMBO BC/	62740
PROC.	16-86.05
C	☐
D	☒
PREÇO	11.000
DATA	11-3-05
Nº CPD	

BIB ID-343501

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA - UNICAMP

N922t Nunes, Andrea dos Guimarães Alvim.
Técnicas contrapontísticas aplicadas em arranjos de canções da música popular brasileira. / Andrea dos Guimarães Alvim Nunes. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular brasileira. 2. Arranjo (Música). 3. Canções. 4. Contraponto. I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Resumo

“Técnicas contrapontísticas aplicadas em arranjos de canções da música popular brasileira”

Esta Dissertação tem como objetivo principal a discussão sobre o processo de criação desenvolvido na elaboração de seis arranjos para canções da música popular brasileira, utilizando uma linguagem polifônica de caráter bachiano aplicada em formações instrumentais camerísticas. Algumas das técnicas contrapontísticas usadas nesta elaboração foram identificadas através da análise dos arranjos de quatro canções populares brasileiras que apresentam uma textura similar.

Abstract

“Counterpointal techniques applied in Brazilian popular songs arrangements”

The main purpose of this Dissertation is to discuss about the creative process involved in the elaboration of six arrangements for small groups of Brazilian popular songs, using a polyphonic texture in the style of J. S. Bach. Some of the counterpointal techniques applied in these arrangements were identified through an analysis of four Brazilian popular songs that have a similar texture.

agradeço

a Rafael dos Santos pela orientação,
apoio, compreensão,
profissionalismo e amizade.
A Arno Roberto von Buettner
por suas aulas de harmonia,
pelas discussões sobre estética,
por sua música.
A Sérgio Freitas por seu incentivo,
por sua impressionante capacidade de ensinar,
por ter me despertado para os corais e
para a polifonia de Bach,
para a música popular e para o arranjo.
A Maurício Florence por sua sabedoria,
por suas aulas de instrumentação e orquestração.
À Universidade Estadual de Campinas e à Capes
por tornarem possível esta pesquisa.
Ao Adriano por seu carinho e companheirismo.
A todos os meus amigos e professores.
Aos cancionistas brasileiros.
A Johann Sebastian Bach.
A meus pais, Alcides e Vera Lúcia,
por terem me mostrado desde criança
a importância da música em nossas vidas,
às minhas irmãs Viviane, Cristiane e Liliane
por terem sempre uma palavra de conforto e
à minha irmã Thais pela amizade e paciência.
A Deus por minha família musical
e por me dar forças pra chegar até o fim.

*dedico aos artesãos da música,
à canção, à harmonia, ao arranjo, ao contraponto...
em algum lugar há de se achar um som que
expresse os sentimentos da humanidade...*

ÍNDICE

Introdução	19
Primeiro Capítulo: Contraponto aplicado à música popular	
1. Contraponto aplicado à música popular	27
1.1. Elementos essenciais para a construção de uma linha contrapontística	27
a. A melodia principal e o ritmo	27
b. A harmonia	31
b.1. Notas auxiliares	
b.2. Ritmo harmônico	
c. A letra	35
1.2. Relação e distância entre as partes	36
Segundo Capítulo: Análise das linhas melódicas de canções arranjadas	
1. Análises das linhas melódicas de canções arranjadas	39
1.1. VALSA BRASILEIRA	41
1.1.1. Melodia principal	42
a. Características gerais	
b. Frases e motivos	
c. Funções da melodia em relação à harmonia	
d. Ritmo	
1.1.2. Contraponto (clarineta)	47
a. Características gerais	
b. Frases e motivos	
c. Funções da melodia em relação à harmonia	
d. Ritmo	
1.1.3. Inter-relação entre contraponto (cp) e melodia principal (mp)	50
a. Textura	51
a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2. Espaçamento	
b. Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto	53
1.1.4. Conclusão	53
1.2. ODARA	54
1.2.1. Melodia principal	56
a. Características gerais	
b. Frases e motivos	
c. Funções da melodia em relação à harmonia	
d. Ritmo	
1.2.2. Contraponto 1 (cordas e coro)	59
a. Características gerais	
b. Frases e motivos	
c. Funções da melodia em relação à harmonia	
d. Ritmo	

1.2.3.	Inter-relação entre contraponto 1 (cp1) e melodia principal (mp)	61
a.	Textura	62
a.1.	Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2.	Espaçamento	
b.	Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto	64
1.2.4.	Conclusão	65
1.2.5.	Contraponto 2 (cordas)	65
a.	Características gerais	
b.	Frases e motivos	
c.	Funções da melodia em relação à harmonia	
d.	Ritmo	
1.2.6.	Inter-relação entre contraponto 2 (cp2) e melodia principal (mp)	68
a.	Textura	69
a.1.	Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2.	Espaçamento	
b.	Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto	70
1.2.7.	Conclusão	70
1.3.	MORRO VELHO	71
1.3.1	Melodia principal	72
a.	Características gerais	
b.	Frases e motivos	
c.	Funções da melodia em relação à harmonia	
d.	Ritmo	
1.3.2.	Contraponto (violoncelo)	79
a.	Características gerais	
b.	Frases e motivos	
c.	Funções da melodia em relação à harmonia	
d.	Ritmo	
1.3.3.	Inter-relação entre contraponto (cp) e melodia principal (mp)	83
a.	Textura	84
a.1.	Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2.	Espaçamento	
b.	Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto	86
1.3.4.	Conclusão	86
1.4.	QUALQUER CANÇÃO	87
1.4.1.	Melodia principal	88
a.	Características gerais	
b.	Frases e motivos	
c.	Funções da melodia em relação à harmonia	
d.	Ritmo	
1.4.2.	Contraponto 1 (cp1)	92
a.	Características gerais	
b.	Frases e motivos	
c.	Funções da melodia em relação à harmonia	
d.	Ritmo	
1.4.3.	Inter-relação entre contraponto 1 (cp1) e melodia principal (mp)	96
a.	Textura	97
a.1.	Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2.	Espaçamento	

b. Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto 1	97
1.4.4. Contraponto 2 (cp2)	97
a. Características gerais	
b. Frases e motivos	
c. Funções da melodia em relação à harmonia	
d. Ritmo	
1.4.5. Inter-relação entre contraponto 2 (cp2) e melodia principal (mp)	101
a. Textura	101
a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2. Espaçamento	
b. Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto 2	102
1.4.6. Contraponto 3 (cp3)	103
a. Características gerais	
b. Frases e motivos	
c. Funções da melodia em relação à harmonia	
d. Ritmo	
1.4.7. Inter-relação entre contraponto 3 (cp3) e melodia principal (mp)	107
a. Textura	107
a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas	
a.2. Espaçamento	
b. Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto 2	109
1.4.8. Conclusão	109

Terceiro Capítulo: Seleção das canções e criação dos arranjos

1. Seleção das canções e criação dos arranjos	113
1.1. MORA NA FILOSOFIA	113
a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Lá menor	114
I. Processo de criação do arranjo	
1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal	116
2. A Introdução	117
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
3. Primeira seção – exposição do A	119
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
4. Segunda seção – re-exposição do A (ou A')	122
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
5. Terceira seção – exposição do B	124
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
1.2. VIDA	127
a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Sol menor	129
II. Processo de criação do arranjo	
1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal	131
2. A Introdução	132
a. Características gerais	
3. Primeira seção – exposição do A	134

a. Características gerais	
4. Segunda seção – primeira re-exposição do A (ou A')	136
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
5. Terceira e quinta seções – exposição do B e B'	138
a. Características gerais	
6. Quarta seção – terceira exposição do A (ou A'')	140
a. Características gerais	
7. Coda	142
a. Características gerais	
1.3. MAL ME QUER	142
a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Lá menor	143
III. Processo de criação do arranjo	
1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal	145
2. A Introdução	145
a. Características gerais	
3. Primeira seção – exposição do A	147
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
4. Segunda seção - exposição do B	149
a. Características gerais	
5. A ponte	150
a. Características gerais	
6. Terceira seção – re-exposição do A (ou A')	151
a. Características gerais	
7. Quarta seção – re-exposição do B (ou B')	152
a. Características gerais	
8. Coda	154
a. Características gerais	
1.4. DORA	156
a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Si Maior	157
IV. Processo de criação do arranjo	
1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal	159
2. A Introdução	159
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
3. Primeira seção – exposição do A	163
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
4. Ponte 1	169
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
5. Segunda seção – exposição do B	172
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
6. A ponte 2	175
a. Características gerais	
7. Coda	176
a. Características gerais	

1.5. NOITE CHEIA DE ESTRELAS	177
a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Si menor	178
V. Processo de criação do arranjo	
1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal	179
2. Primeira seção – exposição do A	180
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
3. Segunda seção – exposição do B	182
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
4. Terceira seção – re-exposição do A (ou A')	186
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
5. Quarta seção – re-exposição do B (ou B')	189
a. Características gerais	
1.6. ACALANTO	191
a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Si menor	192
VI. Processo de criação do arranjo	
1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal	194
2. Primeira seção – exposição do A	194
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
3. Segunda seção – re-exposição do A (ou A')	196
a. Características gerais	
b. Inter-relação entre as linhas melódicas	
4. Terceira seção – exposição do B	198
a. Características gerais	
Conclusão	203
Referências Bibliográficas	209
Apêndice	215
Índice dos anexos	221
arranjos analisados	
1. anexo 1 - Valsa Brasileira (Edu Lobo/Chico Buarque)	223
2. anexo 2 - Odara (Caetano Veloso)	225
3. anexo 3 - Morro Velho (Milton Nascimento/Fernando Brant)	228
4. anexo 4 - Qualquer canção (Chico Buarque)	233
arranjos compostos	
5. anexo 5 - Mora na filosofia (Monsueto Menezes/Arnaldo Passos)	236
6. anexo 6 - Vida (Chico Buarque)	240
7. anexo 7 - Mal me quer (Cristóvão de Alencar/Newton Teixeira)	252
8. anexo 8 - Dora (Dorival Caymmi)	260
9. anexo 9 - Noite cheia de estrelas (Cândido das Neves)	270
10. anexo 10 - Acalanto (Edu Lobo/Chico Buarque)	278

introdução

Introdução

Ao longo da história da canção popular brasileira, podemos perceber a coexistência de diferentes formas de interpretá-la, onde o próprio canto tem se alternado, o tempo todo, entre o cantar falado e o cantar musicado, o que influencia diretamente no arranjo, instrumentação e estilo que devem ser utilizados para o acompanhamento.

Dessa forma, encontramos, na década de 1920, cantores que, vindos de uma tradição operística, utilizavam a voz de uma forma lírica e o acompanhamento destes era feito por uma orquestra, em sua maioria, com arranjos extremamente densos¹.

Se ouvirmos gravações dos anos de 1930 e 1940², alguns arranjos ainda eram executados por orquestra, mas já havia surgido uma outra formação instrumental, os conjuntos regionais, que vindos do choro começaram a acompanhar os grandes cantores da época. O cantar havia se modificado para uma expressão menos operística e com “pinceladas” de falas observadas, principalmente no samba de breque e nas canções com temática cômica³.

No fim da década de 40, houve uma ascensão de compositores que tocavam piano e guitarra, provocando transformações harmônicas e melódicas na forma de arranjar. A influência norte americana estava cada vez mais presente, e os compositores-arranjadores apontavam-na como uma busca pela modernidade⁴. Porém, na década de 1950, ainda era

¹ Ouvir gravações de canções interpretadas por Vicente Celestino, Araci Cortes e Francisco Alves.

² Para um maior aprofundamento sobre o estilo de arranjar deste período ver ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical (1929 a 1935)*. Unirio: Rio de Janeiro, 2001. Dissertação de mestrado não publicada.

³ Dentre os cantores desta época podemos observar a flexibilidade rítmica já encontrada em Carmem Miranda, Mário Reis, Araci de Almeida, Orlando Silva, Sílvio Caldas dentre outros.

⁴ “(...) considerando que alguns compositores, arranjadores e regentes que atuavam na música popular tivessem uma certa formação erudita, a maneira através da qual eles aplicavam seus conhecimentos musicais

comum a grande densidade sonora, além da dramaticidade exagerada na interpretação vocal expressada no samba-canção.

A notável mudança na forma de arranjar aconteceu no fim dos anos 50 e início dos 60, com a bossa nova. Neste período, o acompanhamento se limitava a três ou quatro instrumentos que formavam a base harmônica e rítmica (piano ou/e guitarra/ou violão), baixo e bateria – (quase sempre tocada com vassourinha) e o cantar era pequeno, articulado e muito próximo da fala, com a finalidade de se ter mais clareza. Poderia existir um instrumento melódico (mais comumente de sopro) que desenvolveria um papel de preenchimento, enquanto o cantor não executava a melodia, ou uma linha contrapontística extremamente simples, que normalmente acompanhava o ritmo harmônico⁵.

É certo que os arranjos foram sendo modificados após a bossa nova. O movimento tropicalista lançou uma fase de experimentação com instrumentos eletrônicos e ruídos; os anos 70 e 80 incorporaram cada vez mais elementos da música pop americana e os anos 90, novamente, passaram por períodos de experimentação, agora com instrumentos tipicamente regionais misturados aos eletrônicos. Podemos ainda observar que a liberdade para a realização dos arranjos foi se mostrando cada vez maior com o passar dos anos. Essas variações na forma de acompanhar encontram-se presentes na canção brasileira que é executada atualmente, onde podemos ouvir todas as formas diferentes de arranjo: orquestral, camerístico, apenas um instrumento acompanhando voz, somente uma base harmônica e rítmica, etc. Porém, uma técnica de escrita não foi muito explorada pelos músicos populares: a polifonia. Existem ainda poucos exemplos onde todos os instrumentos

guardava uma correspondência muito maior com a música popular norte-americana, do que com a música erudita nacional. É bom lembrar que Benny Goodman e George Gershwin foram muitas vezes lembrados como parâmetros para músicos como Radamés Gnatalli, Ary Barroso e Tom Jobim (...). Zan. p. 93

⁵ Ouvir o LP *Chega de Saudade* de João Gilberto lançado em 1959 pela Odeon com direção musical de Antônio Carlos Jobim e produção de Aloysio de Oliveira.

utilizados no arranjo apresentam linhas melódicas independentes que se relacionam com o canto. Pode-se dizer que geralmente dentro de um número X de instrumentos, apenas um sobressai fazendo uma linha contrapontística com a voz, enquanto os outros executam a base harmônica e rítmica do arranjo (não estou levando em consideração as formações orquestrais onde há uma diversidade de textura muito maior, podendo um mesmo arranjo apresentar escritas diferentes como a homofônica e a polifônica).

A decisão de se fazer esta pesquisa partiu da consideração de que harmonia e contraponto são áreas da música essenciais ao desenvolvimento de um músico e carregam complexidade e beleza dignas de uma obra de arte: as combinações intervalares, a escolha dos instrumentos, a relação e independência entre as linhas melódicas, o sentimento que cada voz remete ao ouvinte, enfim, o trabalho de um artesão - cada nota não é um mero detalhe e revela uma profundidade ímpar no contexto musical.

Além disso, há correlação entre a polifonia de Bach e a música popular. Em sua linguagem harmônica, Bach utiliza acordes com tensões, que se tornaram comuns na música popular do século XX, camufladas pelas conduções das linhas melódicas e explicadas como notas de passagens ou appoggiaturas. Apesar disso, nota-se que há poucos estudos de contraponto livre aplicado à música popular. Os estudantes-arranjadores são obrigados a utilizar suas intuições para compor contrapontos em seus arranjos. Em certos casos, por ausência de informações ou excesso delas (dificultando o entendimento do aluno sobre o assunto), não conseguem organizar no papel as idéias que surgem à sua cabeça.

Como o contraponto trata de inter-relações entre linhas melódicas, tornou-se indispensável um esclarecimento inicial sobre a forma de construção de uma linha contrapontística. Desta forma, o Primeiro Capítulo vem elucidar justamente o que deve ser

levado em consideração ao se compor esta linha: frases e motivos, clímax e anticlímax, uso de tensões disponíveis dos acordes utilizados, notas auxiliares, ritmo harmônico, relações com a letra da canção, unidade com a melodia principal e distanciamento desta.

A fim de se entender a utilização desta técnica em arranjos, foram selecionados, para o Segundo Capítulo, quatro canções de expressivos compositores da música popular brasileira: Edu Lobo, Chico Buarque, Milton Nascimento e Caetano Veloso, para análise sistemática e minuciosa, definida através da adaptação de três livros que abordam a música erudita: Jan LaRue - *Análisis del estilo musical* e Arnold Schoenberg - *Fundamentos da composição musical*, observando os seguintes pontos:

- construção da melodia principal e da linha contrapontística – utilização de graus conjuntos, disjuntos e saltos, tessitura, classificação das notas (passagem, bordadura, appoggiatura, etc), frases e motivos, funções das notas em relação à harmonia (Fundamental, 3ª, 5ª, etc), grupos rítmicos e derivados;

e Thomas Benjamin - *Counterpoint in the style of J. S. Bach* ressaltando a:

- inter-relação entre melodia principal e contraponto – textura, movimento das linhas, espaçamento, importância da harmonia na construção do contraponto.

Tendo como objetivo primordial a composição de arranjos de canções da música popular brasileira utilizando esta linguagem polifônica em uma formação instrumental camerística, sem no entanto uma base harmônica e rítmica convencional (piano e/ou guitarra/violão, contrabaixo e bateria), julguei indispensável a leitura de livros de instrumentação para o esclarecimento sobre as características sonoras de cada instrumento utilizado: a flauta, a clarineta, o violino, a viola, o violoncelo, o piano e o violão.

Além disso, frente à carência de livros de arranjo em música popular que expliquem esta linguagem polifônica com profundidade, considerei como conhecimento fundamental para a composição dos arranjos, um maior entendimento sobre a utilização do contraponto tonal por Johann Sebastian Bach, através do estudo dos livros de Thomas Benjamin, *Counterpoint in the style of J. S. Bach* e de Lívio Tragtenberg, *Contraponto*, e transportando-os para a música popular decidi criar o apêndice como base complementar para as análises dos contrapontos e composição dos arranjos.

Para a escolha das canções, ouvi o repertório de diversas fases da história da música popular brasileira, como por exemplo, Época de ouro (1929 a 1945), samba-canção, bossa nova, além de discos de compositores como Djavan, Gonzaguinha, Dorival Caymmi, Ivan Lins, Caetano Veloso, Edu Lobo, Chico Buarque, Tom Jobim, Milton Nascimento, e uma infinidade de intérpretes. A triagem inicial foi feita pelo gosto e identificação com o gênero musical ouvido, e logo após, pela possibilidade de utilizar canções de compositores e épocas diferentes, através da consulta aos livros de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo – *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol 1: 1901-1957 e vol 2: 1958-1985)*.

Além da confecção dos arranjos e aplicação da técnica contrapontística estudada, tornou-se essencial a análise do processo de criação. Para tanto, foram utilizados os mesmos parâmetros do Segundo Capítulo, através da exemplificação com figuras que defino como imprescindíveis para o entendimento dos pontos abordados.

primeiro capítulo:

contraponto aplicado à música popular

1. Contraponto aplicado à música popular

O contraponto aplicado à música popular apresenta um estilo livre, podendo a melodia contrapontística apresentar arpejos, saltos, seqüências e cromatismos, pois ocorre principalmente em formações instrumentais e não mais vocais como observadas no contraponto modal, estando, deste modo, diretamente relacionado à sonoridade utilizada nos acordes de uma canção. Desta forma, o termo **dissonância** não é mais usado e as notas que antes (no contraponto modal) eram assim denominadas, atualmente, são consideradas extensões daqueles acordes.

Sabe-se também que, todos os elementos de uma canção têm influência sobre a construção do contraponto: a melodia principal, o ritmo, a harmonia (incluindo o ritmo harmônico) e a letra. É nestas fontes que a linha contrapontística vai se basear para ser construída, possibilitando assim a fluência e o seu inter-relacionamento com o todo.

1.1. Elementos essenciais para a construção de uma linha contrapontística

a. A melodia¹ principal e o ritmo

A melodia principal (voz), com seus saltos intervalares, norteia o caminho da linha contrapontística. Os saltos melódicos antes considerados dissonantes, como 4^a aum, 5^a dim,

¹ No livro *Fundamentos da composição musical*, Schoenberg aborda as diferenças entre uma melodia e um tema. Segundo este autor, “cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas”. Desta forma, a melodia seria um elemento bidimensional compreendida por intervalos e uma harmonia latente, tendo assim, características rítmicas menos decisivas. Ainda, uma melodia restabelece o repouso através do equilíbrio, não necessitando intensificar o conflito, e, auxiliando a “compreensibilidade através da limitação” e a “transparência mediante a subdivisão”. Portanto, ela se amplia “antes pela continuação do que pela elaboração ou desenvolvimento utilizando formas-motivo ligeiramente transformadas, que adquirem variedade devido à apresentação dos elementos em situações diferentes, permanecendo, deste modo, no âmbito de relações harmônicas vizinhas (...) Uma melodia tende à regularidade, à simetria e à simples repetição”. Por outro lado, “a formulação de um tema implica “aventuras” e “transes” subseqüentes, que buscam uma solução, uma elaboração, um desenvolvimento, um contraste. A harmonia de um tema é, em geral, ativa, “vagueante”, instável”. pp.130 e 131. Desta forma, o termo melodia é o que melhor define a seqüência de notas e ritmos executada pelo intérprete.

7^a e 9^a, não são mais evitados, pois estão inseridos numa textura melódica que se revelará mais (ou menos) densa, de acordo com a presença destes. A melodia de uma canção popular pode apresentar uma série de seqüências, cromatismos e quaisquer saltos maiores que 5^aJ (no contraponto modal só eram permitidos saltos de 8^{as} justas ascendentes ou descendentes e 6^{as} menores ascendentes), como apresentados abaixo na canção de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, *Canto Triste*.

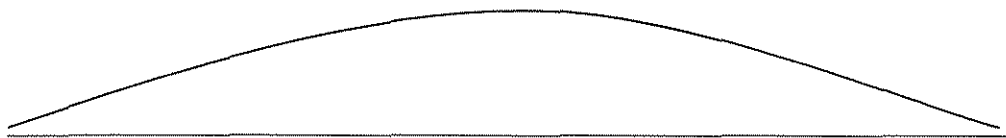
The image displays two staves of musical notation for the song 'Canto Triste'. The first staff shows a melodic line with various chords and intervals. Chords indicated above the staff include Dm, Dm/F, Bb6, A7(b9), Dm(7M), Gm7/F, and C7sus4. A circled interval is labeled 'cromatismo' (chromaticism). A large interval is labeled 'salto de 7m desc.' (7th minor descending leap). The second staff is divided into sections labeled 'sequências' (sequences). The first sequence starts with F#m7/E and includes chords C dim and Bb6, with the word 'arpejo' (arpeggio) written below. The second sequence includes A/C# and Dm7, also with 'arpejo' below. The third sequence includes Dm7/F, E13, E7(b13), and A7(b9), with 'arpejo' below. A large interval in the third sequence is labeled 'salto de 7M asc.' (7th major ascending leap).

Fundamentalmente, a melodia principal mostra ao arranjador opções de combinação intervalar a serem apresentadas entre as linhas do acompanhamento contrapontístico que será construído, de acordo com a instrumentação escolhida. Como por exemplo, tem-se que o arranjo será mais funcional se entre as linhas (contraponto x contraponto e contrapontos x melodia principal) forem formados intervalos como os de 3^{as} M e m, 6^{as} M e m (ou se estes intervalos estiverem intercalados com aqueles considerados instáveis como as 2^{as}, 4^{as}, 7^{as}, 9^{as} e o alterados) que por serem mais fáceis de afinar, darão maior segurança e estabilidade à interpretação do cantor durante a execução da mesma.

Além das combinações intervalares, o contorno melódico da melodia principal é de extrema importância para que a linha contrapontística tenha coerência e se inter-relacione

com o mesmo. Sabe-se que uma melodia é composta por motivos rítmico-melódicos², frases³, seqüências etc. Uma frase melódica é um processo dinâmico e se apresenta alternando momentos de maior ou menor tensão. O *clímax*⁴ de uma melodia é o ponto mais agudo que esta pode alcançar, e conseqüentemente, o *anticlímax*, o ponto mais grave. Segundo Forner e Wilbrandt, clímax e anticlímax têm para a melodia uma importância primordial, pois, sem eles o discurso melódico pode resultar indeciso. Preferencialmente, eles estão próximos do centro da frase melódica, mas podem aparecer também, no início ou fim. Sob este aspecto, existem três formas básicas de construção de uma frase melódica, podendo ocorrer, a partir delas, um grande número de variações:

Tipo 1. Uma linha pode começar de um ponto de partida, subir até o *clímax* e descer, logo em seguida, ao ponto inicial.

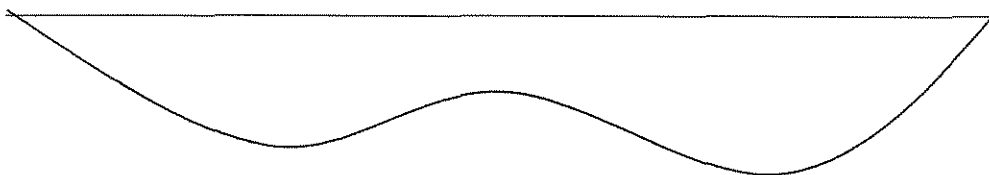


² O motivo é qualquer sucessão rítmica de notas que não apresente uma diversidade muito grande de elementos, sendo repetido ao longo da música, com ou sem variação. As suas características rítmicas podem ser muito simples e não precisa haver grande variedade de intervalos. “O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida. As *repetições literais* preservam todos os elementos e relações internas. Transposições a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuições e aumentações são repetições exatas se elas preservam rigorosamente os traços e as relações intervalares. As *repetições modificadas*, criadas através da variação, geram variedade e produzem novos materiais (formas-motivo) para utilização subsequente. (...) Convém recordar que a variação é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado. Todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações. (...) No curso de uma peça, uma forma-motivo pode ser mais profundamente desenvolvida através da variação sucessiva (...)”. SCHOENBERG, *Fundamentos da composição musical*. p. 37.

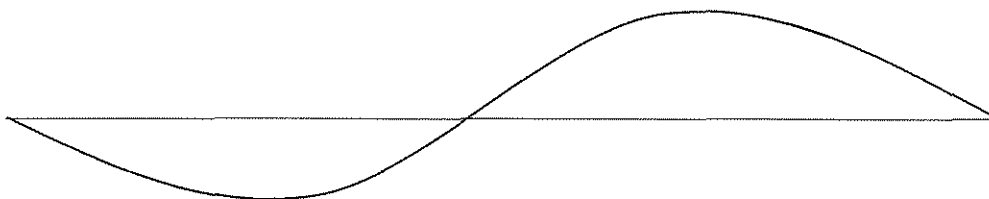
³ Segundo SCHOENBERG, “o termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula (...) O comprimento de uma frase pode variar em amplos limites, sendo que o compasso e o tempo influem diretamente em sua extensão (...)”. *Fundamentos da composição musical*. pp. 29 e 30.

⁴ FORNER & WILBRANDT, pp.78-82. Diferentemente do conceito de clímax utilizado na música popular, estes termos dizem respeito apenas à nota mais aguda ou grave de uma melodia, não fazendo, portanto, referência a características composicionais e interpretativas como: densidade, tensionamento e dinâmica.

Tipo 2. Uma linha começa de um ponto de partida, desce ao ponto mais grave (*anticlímax*) e volta ao ponto de partida.



Tipo 3. Uma frase melódica mais longa pode apresentar tanto o *clímax* quanto o *anticlímax*.



De acordo com Schoenberg, “uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro central⁵”.

Em relação ao aspecto rítmico, as variações rítmicas utilizadas na melodia principal definem que tipo de linha contrapontística se relacionará melhor com a mesma. Por exemplo: se a melodia principal apresenta-se sincopada, uma linha contrapontística mais simples, com abundância de notas longas, terá mais clareza e não prejudicará a fluência

⁵ Schoenberg, *Fundamentos da composição*, p. 44.

daquele. Por outro lado, a utilização de grupos rítmicos pertencentes ou derivados da melodia principal na construção do contraponto dará maior unidade ao arranjo.

b. A harmonia⁶

A harmonia, como parte fundamental na elaboração da linha contrapontística, apresenta grandes possibilidades de combinação intervalar, pois os cinco acordes básicos utilizados na música popular tem quatro sons ($X7M$, Xm^7 , X^7 , $Xm^{7(b5)}$, X^o) e podem oferecer uma série de tensões disponíveis de acordo com a função que estes desenvolvem.

O termo tensão disponível trata de sons que foram absorvidos e aceitos na harmonia da música popular e que apresentam qualidades consonantes ao acorde. A tensão não modifica a função do acorde, apenas o intensifica e destaca, possibilitando diferentes configurações para um mesmo acorde apresentado. Combinações intervalares que no contraponto modal eram consideradas extremamente dissonantes são, do mesmo modo, essenciais para a sonoridade da música popular, como por exemplo, as 2^{as}, 4^{as}, 7^{as}, 9^{as} e suas alterações. Portanto, no contraponto tonal aplicado à música popular a ocorrência de tensões torna-se muito mais importante para a qualidade do contorno melódico que a relação intervalar entre as vozes. Estando preservada a clareza do desenvolvimento harmônico, a tensão é considerada uma possibilidade a mais na construção da linha melódica, além de proporcionar-lhe conduções por caminhos pouco comuns e às vezes inesperados.

A tabela 1⁷ mostra as tensões disponíveis para cada acorde aplicado:

⁶ FREITAS, *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*.

⁷ FREITAS, p. 18.

Acordes Básicos	Tensões Disponíveis
X7M	7M, 6, 9, #11, #5
X7 (quando prepara acorde maior)	7, 9, 13, #11 (=b5) e em empréstimo da preparação para menor b9, #9, b13 (=5)
X7 (quando prepara acorde menor)	7, b9, #9, b13 (=5), #11 (=b5)
Xm7 (quando não é o III grau do modo maior)	7, 9, 11, 6
Xm7(b5)	7, 11, b13, 9 (diatônica), b9 (não diatônica)
Xº	Qualquer nota um tom acima das notas do acorde

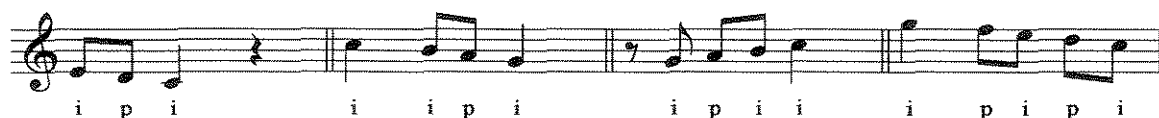
Tabela 1

b.1. Notas auxiliares

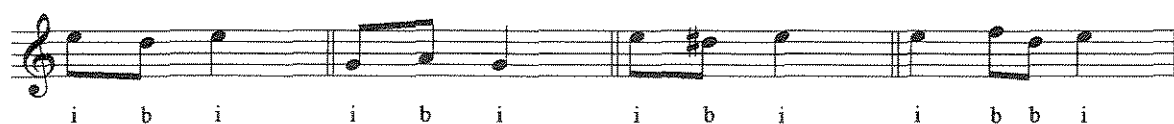
Segundo Freitas, as notas auxiliares (notas de passagem, bordadura, *appoggiaturas*, antecipação, retardo, escapada, etc...) são importantes recursos técnicos que possibilitam o desdobramento destes cinco acordes básicos em um ilimitado número de texturas e ocorrências musicais⁸.

1. Notas de passagem (p) – preenchem os saltos entre as notas da melodia com passos.

Normalmente não são acentuadas, podendo ser diatônicas ou cromáticas e ocorrer livremente numa melodia ascendente ou descendente. Exemplos sobre o acorde de C7M. (As notas pertencentes ao acorde serão chamadas de i).

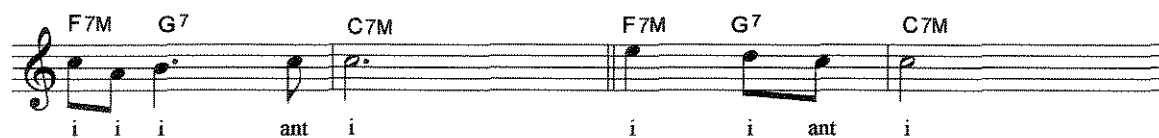


2. Bordadura (b) – Como as notas de passagem, normalmente possuem curta duração e não são acentuadas. Exemplos sobre o acorde de C7M.

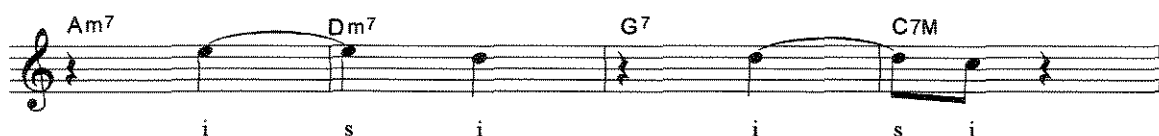


⁸ FREITAS, p. 17.

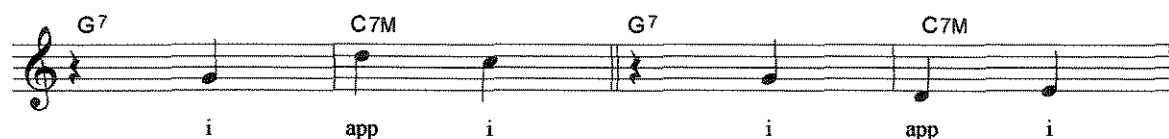
3. Antecipações (**ant**) – São típicas de uma cadência.



4. Suspensões (**s**) – São notas sustentadas para serem resolvidas no próximo tempo.



5. *Appoggiaturas* (**app**) – São freqüentemente diatônicas e raramente demoram mais que um tempo.



6. Escapada (**e**) – Possuem curta duração e são sempre diatônicas.



b.2. Ritmo harmônico

O ritmo harmônico define o caminho melódico da parte executada pelo contrabaixo¹⁰ e orienta o desenvolvimento melódico da linha contrapontística composta pelo arranjador, ou seja, sugere a opção mais adequada a seguir de acordo com as

⁹ Definições e exemplos baseados em BENJAMIN, pp. 31-33.

¹⁰ Quanto à textura, a linha do contrabaixo baseia-se no ritmo harmônico (as progressões), mas geralmente se dá de uma forma livre (improvisada pelo contrabaixista) em relação ao contorno melódico e rítmico, sendo assim, uma mesma canção poderá apresentar infinitas possibilidades de variação desta linha. É essencial lembrar que, o ritmo harmônico define os pontos de partida e chegada da linha, deixando livre para o instrumentista apenas a elaboração do preenchimento de um acorde para outro.

alterações sonoras ocorridas nos acordes e a posição em que estes aparecem na harmonia (posição fundamental, primeira, segunda e terceira inversão, etc)¹¹.

Vejamos o exemplo de *Bastidores*, de Chico Buarque:

20 Dm7(9) G7(b13) **B** C6 Bm7/E E7(b9) Am7 Gm7 C7(b9)

cl

vlns

voz

bx

20 tei mepin-tei can - lei can- lei co-mo é cru - el can-tar as - sim

25 F6 E7(b9) Am7 B7(b9) E7M(9) F#m7/B E7M(9) G7

cl

vlns

voz

bx

25 e num ins-tan - te de i-lusão te vi pe-lo sa-fão a ca-ço-ar de mim

Neste exemplo, a linha do baixo se movimenta de acordo com a mudança dos acordes e a linha dos violinos está construída baseada nas notas dos acordes e nas tensões disponíveis para cada um deles. Notamos, ainda, a ausência de acordes invertidos, o que gera uma linha de contrabaixo repleta de saltos, dificultando, com isso, a sua fluência¹². Observe que no segundo tempo do compasso 26 há um enfraquecimento na combinação

¹¹ Se o contraponto é mais agudo que a melodia principal, a posição do acorde auxilia na escolha das notas daquele, pois é importante que a nota mais grave do arranjo seja diferente da mais aguda, a fim de obter uma maior densidade sonora. Segundo Zamacois, o ouvido percebe mais facilmente o que afeta as vozes exteriores que as interiores tornando mais rigoroso o tratamento melódico e os efeitos harmônicos que recaem sobre as vozes extremas que sobre as intermediárias. p. 40.

¹² Neste caso, para torná-la mais fluente, o contrabaixista poderia inserir grande quantidade de notas auxiliares entre um acorde e outro.

intervalar, pois as notas do baixo e do contraponto são iguais, provocando um “esvaziamento” sonoro¹³.

c. A Letra

A letra da canção tem a propriedade de influenciar a construção do arranjo, pois através dela, o arranjador identifica o caráter da canção e qual acompanhamento relacionar-se-á adequadamente com a mesma. Por exemplo, se uma canção apresenta uma letra melancólica, o arranjador poderá construir linhas contrapontísticas que intensifiquem esta característica, através de recursos técnicos como: a combinação intervalar com a melodia, uma maior movimentação rítmica, saltos como 6ª menor ascendente, 7ª menor descendente, 4ª aumentada ou diminuta, além de uma linha cromática ascendente que poderá proporcionar um tensionamento maior ao arranjo.

Para exemplificar, a linha das cordas no arranjo de *Canto de Ossanha* (Baden Powell e Vinícius de Moraes), gravado por Elis Regina em 1969, apresenta-se cromática ascendente, em andamento lento (com mínimas) e em dinâmica crescente em um dos momentos mais tensos da letra¹⁴, que repete: “vai, vai, não vou, vai, vai, não vou...” (uma discussão insistente que precisa ser resolvida) conduzindo à parte B da música, onde o arranjo transforma-se em bossa nova, com uma característica menos densa que a parte A, tendo resolvido, portanto, a questão: “Não vou, que eu não sou ninguém de ir em conversa de esquecer a tristeza de um amor que passou...”.

¹³ Esta capacidade de maior ou menor densidade harmônica é causada pelas combinações intervalares formadas entre as vozes. Segundo Wisnik, a oitava é “um espacializador neutro dos sons”. A quinta, por sua vez, é um elemento dinamizador e somado com a quarta recompõe a oitava. O intercâmbio entre esses intervalos cria uma estabilidade, que faz deles o “eixo mais simples para o estabelecimento de trocas harmônicas”. p. 58.

¹⁴ Neste caso, a progressão harmônica, o timbre das cordas e a interpretação da cantora têm contribuições fundamentais para este tensionamento do arranjo.

Não se pode, porém, generalizar o uso destes recursos. Esta utilização terá resultados muito específicos e próprios em cada canção arranjada. (Como por exemplo, uma linha cromática ascendente pode perfeitamente ter um caráter cômico se tocada em andamento rápido e dependendo de qual instrumento a executa).

1.2. Relação e distância entre as partes

Nos arranjos de canções populares brasileiras, a existência de uma parte principal e duas subordinadas é comum: a melodia da canção apresenta-se como a parte principal, sendo a linha do contraponto e o acompanhamento partes subordinadas a ela. Pode-se destacar ainda, a coexistência de duas partes principais, como nas canções *Sem Fantasia* e *Biscate* (de Chico Buarque) e *Samba em prelúdio* (de Baden Powell e Vinícius de Moraes), onde existem duas melodias e letras diferentes cantadas ao mesmo tempo, nestes casos, ambas têm igual importância.

Quando se faz um arranjo contrapontístico instrumental, ou seja, com várias linhas diferentes para serem executadas por instrumentos é fundamental que haja uma preocupação com a distância entre eles. Neste caso, a melodia principal cantada pelo intérprete será a referência para a elaboração dos contrapontos. Se em um arranjo dois instrumentos ou mais fazem linhas diferentes e simultaneamente com a voz, é importante que as distâncias entre eles não sejam muito grandes, porém a voz pode apresentar-se mais afastada do conjunto. O espaçamento mais comum é uma menor distância entre as vozes superiores, podendo a linha inferior estar mais ou menos distante da linha intermediária (caso existam três linhas melódicas).

segundo capítulo:

análises das linhas melódicas de canções gravadas

1. Análises das linhas melódicas de arranjos de canções gravadas

Antes de se iniciar o processo de criação dos seis arranjos propostos, tornou-se necessária a análise de alguns arranjos da música popular brasileira que apresentam, em algum momento, linguagem contrapontística. Desta forma, foram selecionados quatro deles: *Valsa Brasileira* (arr. Luís Cláudio Ramos), *Odara* (arr. sem referência), *Morro Velho* (arr. César Camargo Mariano) e *Qualquer Canção* (arr. Francis Hime). Em todos eles, a linha contrapontística se apresenta timidamente e aparece apenas para dar um colorido sonoro ao arranjo. Ainda assim, as análises desta linha contrapontística, bem como da melodia principal de cada arranjo, foram essenciais para que se pudesse entender e sistematizar as suas construções.

Em *Valsa Brasileira*, o contraponto alterna com a melodia principal o princípio do movimento e repouso, além de utilizar motivos encontrados na melodia principal e seqüências. Em *Odara*, há dois contrapontos executados separadamente: o primeiro feito por um vocal e o segundo por cordas. No primeiro há quatro repetições de um mesmo motivo, deixando a linha contrapontística mais previsível e fácil de entoar (visto que ela é executada também por voz). No segundo contraponto, que se apresenta bem distante da voz, o motivo encontrado forma seqüências ao longo da linha. Em *Morro Velho*, o contraponto preenche, em alguns momentos, espaços vazios (movimento x repouso) e evidencia uma linha bastante angular. Já em *Qualquer Canção*, podemos notar a presença de três contrapontos diferentes ao longo das seções da canção, alternando registro sonoros e densidade rítmica distintos (médio-grave-agudo, respectivamente // grupos rítmicos x ritmo harmônico).

Para que fosse possível a notação de todos os recursos utilizados, as notas das linhas melódicas foram analisadas de duas formas diferentes a fim de facilitar a percepção do

relacionamento entre as vozes. Através da classificação em *notas do acorde, notas de passagem, bordadura, antecipação, escapada, appoggiatura e suspensões*, pôde-se perceber quais eram fundamentais na construção das linhas melódicas. Por outro lado, ao classificar as notas de acordo com a função que apresentam em relação à harmonia, notou-se a frequência das tensões dos acordes na estrutura das linhas melódicas.

As linhas da melodia principal (voz) e do contraponto (executada por um instrumento melódico ou harmônico) foram analisadas separadamente para que fosse possível a percepção de todos os elementos fundamentais para suas elaborações: motivos rítmico-melódicos, frases, aspectos específicos (seqüências, imitação, inversão, cromatismo, etc.), ritmo, tessitura.

Em seguida, analisou-se o inter-relacionamento entre melodia principal e contraponto observando os itens de textura (importância, atividade rítmica e movimento das linhas, espaçamento entre elas) e, ainda, a importância da harmonia da canção para a construção do contraponto. As análises seguiram o esquema proposto a seguir:

- I. Ficha técnica da canção
Compositor, disco/ano, intérprete, arranjador
- II. Arranjo
Tonalidade, instrumentação e estrutura formal
 1. Melodia principal
 - a) Características gerais (graus conjuntos, disjuntos e saltos, clímax e anticlímax, tessitura, classificação das notas em: bordadura, appoggiatura, do acorde, de passagem, de antecipação, de aproximação, de suspensão e tensão)
 - b) Frases e motivos
 - c) Funções das notas da melodia em relação à harmonia (classificação das notas em fundamental, 3ª, 5ª, 7ª, etc)
 - d) Ritmo (principais grupos rítmicos e derivados)
 2. Contraponto
 - a) Características gerais
 - b) Frases e motivos
 - c) Funções das notas da melodia em relação à harmonia
 - d) Ritmo
 3. Inter-relação entre contraponto e melodia principal
 - a) Textura (importância, atividade rítmica (movimento x repouso) e movimento das linhas (obliquo, paralelo, contrário))
 - b) Espaçamento (distância entre as linhas, cruzamentos, uníssonos)
 - c) Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto (acordes na posição fundamental, invertidos, observação da linha do baixo e da utilização das tensões)
- III. Conclusão

1.1. VALSA BRASILEIRA

Música de Edu Lobo e Chico Buarque

Disco: Álbum de Teatro – 1997

Intérprete: Chico Buarque

Arranjador: Luis Cláudio Ramos

Tonalidade: Ré Menor

Instrumentação: Clarineta, cordas, violão, piano e contrabaixo

Estrutura formal do arranjo:

Tabela 2

Introdução			
			Frase 1
1	2	3	4
			Vivia a te bus-
-	-	-	Voz (anacruse)
-	-	Clarineta	
Cordas			
-	Violão		

Seção 1																		
A																		
Frase 1 (continuação)			Frase 2				Frase 3 (começa no c. 12)					Frase 4			Frase 5			
5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19				
car...			eu descartava...				rodava as		horas pra trás...		E aceitava...		Subia na mon-					
							Voz											
							-				Clarineta (começa no c. 18)							
							-											
							Violão											
							-											
							Contrabaixo											

Seção 2																		
A'																		
Frase 5			Frase 6				Frase 7				Frase 8				Frase 9			
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
tanha...			eu surpreendia o sol...		e pela	porta...					Eu ingressaria...				chegando assim...			
							Voz											
							Clarineta											
-							-											
							Violão											
-							Piano											
							Contrabaixo											

Ponte										
										Frase 10
39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
										Subia na mon-
										Voz
Clarinetas										
Cordas (começam no c. 38)										
Violão										
Piano										
Contrabaixo										

Seção 3																		
A'																		
Frase 10			Frase 11				Frase 12				Frase 13				Frase 14			
50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68
tanha...			eu surpreendia o sol...				e pela porta...				Eu ingressaria...				chegando assim...			
Voz																		
-			-															
-			Cordas															
Violão																		
Piano																		
Contrabaixo																		

Coda					
69	70	71	72	73	74
-					
-		Clarinetas			
Cordas					
Violão					
Piano					
Contrabaixo					

1.1.1. Melodia principal (voz)

fig. 1

arpejos
 cromatismos
 graus disjuntos
 saltos

A7(b9) A Dm7(9) A7(b9)/C# Dm7(9) D7(b9) Bb7M/D Ebdim Bb7M/D A7(b9)/C#
 Vi via_a_te bus carpor que pensando_em ti cor ri a contra_o tempo eu des-car-ta-va_os di-as em que não te vi co-mo de_um filme_ação que não va-leu ro-da-va_as

ho-ras pra trás rou-ba-va_um pou - quinho e a / fei - ta-va_o - meu ca - mi-nho pra_en-cos-tar no teu eu - bi - a na mon - ta-nha não co-mo_an-da_um

cor-po mas um sen-ti-men - to eu sur-preen-di-a_o soi an-tes do sol rai - ar sal-tava_as noi-tes sem me re-la-zar e pe-la por-ta de-trás

da ca-sa va - zi - a eu in-gressa - ri - a e te ve - ri - a con-tu - sa por me ver che-gan-do_as-sim mil di-as an-tes de te co-nhe - cer

a. Características gerais

A melodia caminha, basicamente, por graus conjuntos e disjuntos¹, apresentando apenas cinco saltos (c. 16, 19 e de 11 para 12, na seção A e c. 31 e de 26 para 27, na seção A'). Os graus disjuntos assinalados com um quadrado na fig. 1, 4dim, 2aum², 5dim, 2aum, 5dim, 4dim (seção A, c. 4, 6, 8, 10 e 14, respectivamente; apresentando os mesmos intervalos na seção A' nos c. 19, 21, 23, 25 e 29), cromatismos com elipse (c. 7, 8, 12, 25, 26, 27, 32, 36 e 37), os saltos de 7ª maior (em A, c. 11 para 12 e em A', c. 26 para 27), 6ª menor (c.16 e 31) e 6ª maior (c.19) assinalados com losango e os arpejos marcados com retângulo (c. 16,17, 31, 32 e 33) provocam o tensionamento da melodia, além de apresentarem dificuldades para a interpretação vocal.

Segundo Schoenberg, “a melodiosidade (ele se refere ao termo melodioso como algo intimamente relacionado ao que é cantado), em um sentido mais corrente, implica a

¹ Segundo LaRue, graus conjuntos são intervalos de 2ª maiores e menores, graus disjuntos são distâncias intervalares que têm como limite uma 5ª ascendente ou uma 4ª descendente e os saltos são intervalos que ultrapassam este limite.

² Classifico a 2ªaum como grau disjunto por possuir o mesmo som que uma 3ª menor, gerando por isso uma distância intervalar.

utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento ondulatório que progride mais por graus que por saltos; implica, igualmente evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância”³.

Pode-se dizer, neste contexto, que a melodia apresenta um caráter mais instrumental que vocal, visto que “as melodias instrumentais admitem uma liberdade bem maior do que as vocais”⁴.

A extensão da melodia apresenta um intervalo de 13ª Maior (fá 1 a ré 3 - fig.2), exigindo do intérprete grande qualidade técnica a fim de atenuar as diferenças timbrísticas ocorridas pelas mudanças de tessitura (registro vocal) ao longo da canção⁵. A nota mais grave se encontra no compasso 5 e a nota mais aguda aparece pela primeira vez no compasso 8, sendo repetido outras oito vezes, contribuindo assim para que o interesse e a força melódica esteja na combinação entre os intervalos e não na chegada do clímax.



³ Pode-se substituir aqui o termo dissonância por tensão disponível. Ainda segundo ele, nem todos os intervalos aumentados ou diminutos quando acompanhados de uma harmonia compreensível são excessivamente difíceis, e mesmo que a mudança repentina de registro ameace a unidade da qualidade sonora, cantores bem treinados superam esta dificuldade. *Fundamentos da composição musical*, p. 128

⁴ Schoenberg, *Fundamentos da composição musical*, p. 125.

⁵ Segundo Schoenberg, “o registro mais agudo da voz é “vulnerável” e seu uso sempre se constitui em um esforço para o cantor; mas, se usado com prudência, realmente produz um clímax, para o qual ele deve estar reservado (e esta é uma questão estrutural). O registro mais grave é mais forte do que o médio, mas não se deve sobrecarregá-lo de muita expressão dramática. O registro médio não é capaz de grandes vôos expressivos e não oferece grandes gradações dinâmicas, mas, dentro de seus limites, é o registro mais conveniente para a utilização vocal”. *Fundamentos da composição musical*, p. 126.

b. Frases e motivos⁶

A melodia principal é formada por 5 frases de 4 compassos cada, revelando, portanto, uma forma assimétrica⁷, e apresenta 5 motivos rítmico-melódicos que se modificam quando repetidos como mostrado na fig.3.

fig. 3

Figure 3 displays musical notation for phrases 5 through 9. The notation includes chords and melodic motifs labeled as follows:

- Phrase 5:** A7(b9), Dm7(b9), A7(b9), Dm7(b9), Dm7/F, D7(b9)/F#.
- Phrase 6:** Gm7, Ebdim, Bb7M/D.
- Phrase 7:** A7(b9)/C#, F7/C, B7(b9), B7M, B7M.
- Phrase 8:** Bm7(b9), Dm/C, Dm/C#, Bb7M/D, G7.
- Phrase 9:** Dm/A, C7, D#mAb.

Melodic motifs are labeled: motivo a, motivo b, motivo a', motivo a'', motivo c, motivo d, motivo b', motivo d', motivo e, motivo e', motivo e'', motivo d'', and motivo c.

A fig. 4 abaixo mostra o **motivo a**⁸ com suas respectivas modificações intervalares e o **motivo c** que não sofre alteração intervalar quando repetido.

fig. 4

Figure 4 displays musical notation for motifs a, a', and c. The notation includes interval modifications labeled as follows:

- Motivo a:** 2M, 2m, 5J, 4dim.
- Motivo a':** 2m, 2aum, 5dim, 2M.
- Motivo a'':** 2aum, 3m.
- Motivo c:** 2M, 2m, 2m, 2M, 2M.

⁶ Segundo LaRue, em dimensões médias (períodos, seções, partes), a repetição imediata, igual ou variada (AA ou AA') ou o retorno após outra seção (ABA) é chamado de recorrência e o movimento completo seguido por uma articulação de cadências e silêncios, o contraste. (p.62). Tem-se, então que, a seção A' é uma recorrência variada da seção A, sendo do compasso 32 ao 38, o contraste. Dessa forma, as análises seguintes serão feitas apenas sobre a melodia da seção A', visto também que o contraponto da clarineta só acontece nesta seção.

⁷ Geralmente, em canções, o número de compassos e frases é par (estrutura quase-simétrica). Segundo Schoenberg, "a verdadeira simetria não é um princípio de construção musical; mesmo que o conseqüente de um período repita rigorosamente o antecedente, a estrutura só poderá ser chamada "quase simétrica". Embora a construção quase-simétrica seja amplamente utilizada na música popular, uma grande quantidade de construções assimétricas demonstram que a beleza pode existir também sem a utilização da simetria". p. 51

⁸ Serão demonstrados apenas os **motivos a** e **c** por terem sido utilizados na construção do contraponto.

c. Funções das notas da melodia em relação à harmonia (ver anexo 1)

Os motivos melódicos construídos sobre acordes do tipo $X^{7(b9)}$ utilizam as tensões 7^a , 9^a e 13^a menores⁹; sobre $Xm^{7(9)}$ a 7^a menor, 9^a maior e 11^a justa (apresentando ainda o $b6$ no c. 20 como nota de passagem e a 7^a maior no c. 33 como appoggiatura); sobre o acorde X^7 a 7^a menor¹⁰ e a 9^a maior no compasso 28, a 4^a se resolve na 3^a), sobre o $Xdim$ e $X7M$ aparecem a 7^a maior¹¹ e sobre o $Xm^{7(b5)}$ a 7^a menor. Os compassos que apresentam menos tensões (c. 31 a 35) caracterizam-se por evidenciar uma menor densidade e tensionamento sonoro, provocando um contraste aos compassos anteriores e conduzindo à melodia a uma resolução.

d. Ritmo

Pode-se notar a presença de 3 grupos rítmicos (de um compasso cada) e 5 grupos derivados (fig. 5), resultando em pouca variação e contraste rítmico da melodia, o que comprova o interesse em uma maior elaboração na sucessão dos intervallos.

fig.5

grupos rítmicos grupos derivados			

⁹ Com exceção do compasso 27, onde a 13^a é maior.

¹⁰ No compasso 37, a 7^a maior tem a função de bordadura.

¹¹ Em ambos acordes, $Xdim$ e $X7M$, a 7^a menor é utilizada como nota de passagem para a 7^a dim e 6^a maior, respectivamente.

1.1.2. Contraponto (clarineta)¹²

fig. 6

○ cromatismos □ graus disjuntos ◇ saltos

a. Características gerais

Semelhante à melodia, o contraponto é composto por grande quantidade de graus conjuntos e disjuntos¹³. Neste caso, há apenas um salto: de 8ª justa (c. 33 para c. 34), o que facilita a execução técnica do instrumentista. As 5^{as} dim (c. 18, 23 para 24 e 28), a 4ª aum (c. 27 e 29) e os cromatismos (c. 22, 33 e 38) conferem ao contraponto uma sonoridade tensa, como observada na melodia principal.

A extensão do contraponto é de uma 10ª menor (fig. 7) utilizando o registro médio-agudo do instrumento, (de acordo com Rimsky-Korsakov¹⁴, o registro médio da clarineta é apagado, ou menos vibrante, e o agudo é claro, ou brilhante), o que confere um crescendo

¹² A clarineta está representada na partitura pelo seu som real.

¹³ A existência de uma ocorrência de graus disjuntos em sequência confere ao contraponto uma melodia “angular”, como mostrado nos compassos 23 ao 34.

¹⁴ Rimsky-Korsakov, p. 22.

em relação à expressividade sonora em direção ao ponto culminante agudo que é atingido apenas uma vez, próximo ao final da seção A' (c. 34).



b. Frases e motivos

O contraponto inicia-se um compasso antes da melodia de A' e é formado por quatro frases, sendo a primeira, terceira e quarta compostas por 4 compassos cada e a segunda por 6 compassos (fig. 8), provocando então uma assimetria¹⁵. Mesmo havendo a presença de apenas três motivos (os motivos a e c da seção A' (modificados) e um motivo f (também alterado) que acontece somente na seção A, c. 17), a unidade e a compreensibilidade do contraponto não ficam comprometidas, pois este apresenta elementos que se repetem e seqüências.

fig. 8

fig. 8

A'

frase 1

18 Bb9(#11) A7(b9) Dm7(b9) A7(b9) Dm7(b9)/A Dm7/F D7(b9)/F#

motivo a'''

repetição de elementos

motivo c'

frase 2

24 Gm7 Ebdim Bb7M/D A7(b9)/C# F7/C B7(b9)/F# B7M Bb7M

sequências

repetição da sequência anterior

frase 3

31 Bbm7(b9) Dm/C Dm/C# Bb7M/D G7 Dm/A C7 Db/Ab

elementos invertidos

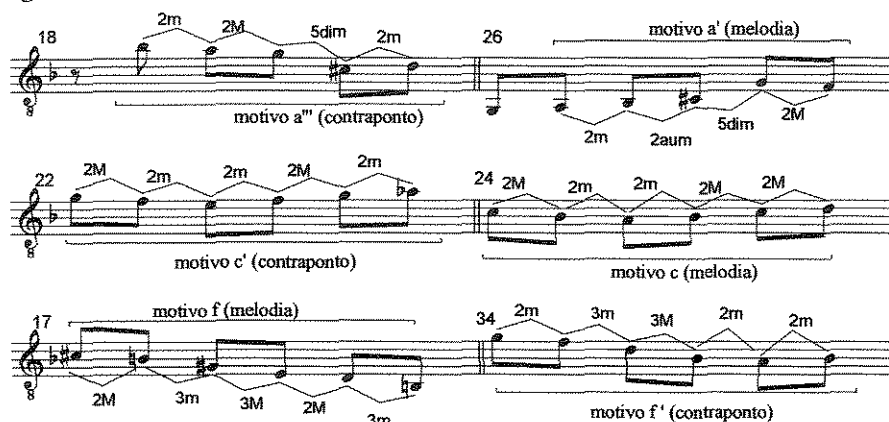
motivo f' existente na seção A (c. 17)

frase 4

¹⁵ Os compassos 18 e 19 do contraponto têm a função de preenchimento e contribuem para aumentar a unidade entre contraponto e melodia principal.

A fig.9 abaixo mostra os motivos a, c e f e suas variações ocorridas no contraponto, sendo que o motivo a''' é a inversão de a' e motivo f' apresenta o último intervalo invertido.

fig.9



c. Funções das notas do contraponto em relação à harmonia (ver anexo 1)

Os fragmentos melódicos construídos sobre os acordes do tipo $X^{7(b9)}$ utilizaram como tensões a 7ª, 9ª e 13ª menores, sobre $Xm^{7(9)}$ a 11ª justa (no c. 22 o #11 aparece como nota de passagem), a 9ª maior e a 7ª menor (no c. 24 o b6 aparece como appoggiatura), sobre $X7M$ a 7ª maior, sobre $Xm^{7(b5)}$ a 11ª justa e sobre $X^{9(\#11)}$, pertencente à seção A, as tensões 7ª maior como nota de passagem, 9ª aumentada como appoggiatura e 6ª maior. Pode-se notar que, no contraponto há um índice menor de tensões, deixando a linha melódica mais estável.

d. Ritmo

Há a presença de 3 grupos rítmicos de um compasso cada e 8 grupos derivados, resultando em pouco contraste (fig. 10), sendo que o grupo mais repetido é o 3º com suas

derivações. Além disso, os 2º e 3º grupos e suas 1ªs derivações aparecem também na melodia, fortalecendo a unidade entre melodia principal e contraponto.

fig.10

Fig. 10 displays musical notation for three groups (1, 2, 3) across four staves. The first staff is labeled 'grupos rítmicos' and the second 'grupos derivados'. The notation shows rhythmic patterns and their derivatives, with lines indicating the relationship between the groups and the derived groups.

1.1.3. Inter-relação entre contraponto (cp) e melodia principal (mp)

fig.11

Fig. 11 displays musical notation for two systems, each with a counterpoint (cp) and main melody (mp) staff. The notation includes lyrics and musical notation, with labels for 'motivo a'''', 'motivo a'', 'motivo c'', and 'motivo c'. The first system covers measures 18 to 24, and the second system covers measures 25 to 31. The lyrics are: 'teu su-bi-a na mon-ta-nha não como_arda_um cor-po mas um sen-ti-men-to eu surpreendi-a_o sol-an-tes do sol rai-ar sal-ta-va_as-noi-tes sem me re-fa-zer e pe-la por-ta de-trás da ca-sa va-zi-a eu in-gres-sa-ri-a'.

32 Dm/C Dm/C# B $\flat$ 7/D G 7 G $\sharp$ dim Dm/A C 7 D $\flat$ /A $\flat$

motivo f'

32 e te ve-ri-a con-fu-sa por me ver che-gan-do as-sim mil' di-as an-tes de te co-nhe-cer

a. Textura

a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

Por ser uma canção, a melodia da voz evidencia-se como parte principal e o contraponto como parte subordinada. Neste contexto, as linhas são igualmente ativas e possuem uma liberdade rítmica (paralelamente ao contraponto modal, elas fazem contraponto de 5^a espécie ou contraponto florido)¹⁶, e se comunicam através do equilíbrio entre movimento e repouso (ou pouco movimento): enquanto a melodia se movimenta o contraponto permanece estável e vice-versa (fig. 12)¹⁷.

fig.12

18 grande movimento

18 pouco movimento

A'

cp

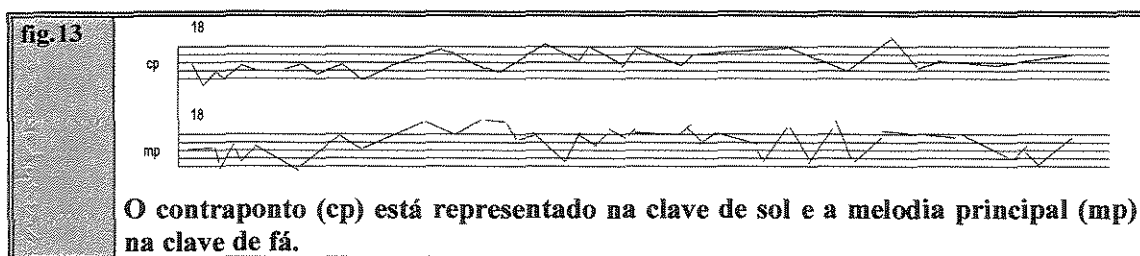
mp

¹⁶ A 5^a espécie distingue as linhas melódicas pelo ritmo, as vozes podem mover-se livremente, porém é necessário que haja um processo dinâmico coerente. Segundo Tragtenberg, “A melodia necessita de continuidade no ritmo e no desenho melódico, para adquirir equilíbrio (...) a organização rítmica da melodia também precisa se equilibrar alternando sons longos e curtos”. p. 58. Basicamente, se estabelece que o movimento surge de e regressa ao repouso, através de uma transição discreta.

¹⁷ A linha superior representa o contraponto e a inferior a voz.



Podemos observar também que, não há formação de pares entre as linhas, o que evidencia os diferentes movimentos rítmico-melódicos exercidos por elas, pois mesmo que as linhas executem movimentos paralelos, as relações intervalares são diferentes (fig. 13).



a.2. Espaçamento

A maior distância entre as linhas é de duas oitavas mais uma quarta justa localizada próxima ao final da seção A', no c. 31. Esta distância é causada pela sustentação do contraponto em uma mesma nota e um movimento descendente da melodia (movimento oblíquo). Por outro lado, a menor distância está no compasso 25 e forma um intervalo de 4

dim. Neste ponto, a melodia atinge pela sétima vez, com um movimento ascendente, o seu ponto culminante (ré 3) enquanto o contraponto executa uma melodia descendente, evidenciando o movimento contrário. Não há, portanto, nenhuma possibilidade de cruzamento entre as linhas, caracterizando uma sonoridade clara com linhas bem distintas.

b. Importância da harmonia da canção para a construção do contraponto

A canção contém, em sua maior parte, acordes na posição fundamental e 1ª inversão, com exceção dos compassos 22, 28, 36 e 38 (onde os acordes estão em 2ª inversão) e 32 e 33, onde a 7ª está no baixo. Se o contraponto está em uma região mais aguda que a da melodia principal, executando a chamada nota da ponta, faz-se importante que o mesmo tenha notas diferentes das notas mais graves (baixo do acorde), preferencialmente, forme com o baixo consonâncias imperfeitas¹⁸, para se obter um maior preenchimento sonoro. Desta forma, a incidência de acordes invertidos amplia as possibilidades de construção melódica de um contraponto, proporcionando uma maior utilização das tensões disponíveis dos acordes¹⁹.

1.1.4. Conclusão

A diferença timbrística e o grande espaçamento entre as linhas, em nada prejudicam a unidade entre melodia e contraponto. A alternância entre as atividades das linhas (repouso e movimento) e a semelhança entre os grupos rítmicos de ambas (que apresentam

¹⁸ Consonâncias imperfeitas são as 3^{as} e 6^{as} maiores e menores, consonâncias perfeitas são as 5^{as} e 8^{as} justas, enquanto tensões são as 2^{as}, 4^{as}, 7^{as}, 9^{as} e todos os intervalos alterados (aumentados ou diminutos).

¹⁹ Apesar de a linha melódica executada pelo contrabaixo não estar sendo considerada uma terceira voz que se relaciona contrapontisticamente, ela é extremamente importante para a construção do contraponto, visto que ela orienta também, juntamente com a melodia principal, a escolha das notas contrapontísticas que provocarão uma maior ou menor densidade ao arranjo.

elementos simples) contribuem para este inter-relacionamento em toda a continuidade da seção A'.

A presença de uma melodia repleta de tensões influencia a construção de um contraponto com característica parecida, fortalecendo, ainda mais, a ligação entre eles.

O fato de a clarineta utilizar o seu registro médio-agudo, como observado anteriormente, confere ao contraponto uma sonoridade gradativamente brilhante, contribuindo para o entendimento da expressividade lírica da canção.

1.2. ODARA

Música de Caetano Veloso

Disco: Bicho – 1977

Intérprete: Caetano Veloso

Arranjo: sem referência

Tonalidade: Sol Maior

Instrumentação: cordas, metais, piano elétrico, guitarras, baixo, bateria e percussão

Estrutura formal do arranjo²⁰:

Tabela 3

Introdução													
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Piano elétrico – Guitarras – Contrabaixo – Bateria - Percussão													

Seção 1 e 2															
A								A'							
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32														

²⁰ As notas longas (com pouco movimento) executadas pelas cordas com a função apenas de aumentar a densidade sonora são chamadas de preenchimento harmônico (ph), por outro lado, as notas executadas pelos metais com células rítmicas bem definidas são chamadas de preenchimento rítmico (pr). Resposta (rs) são as palavras “ficar Odara” cantadas por Caetano Veloso e o coro entre nas frases 1 e 2 da seção 3. Cada repetição da resposta é diferente, causando imprevisibilidade ao ouvinte.

Seção 3 e 4

A								A'											
Frase 1				Frase 2				Frase 3											
33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50		
Deixe eu dançar...				Minha cara...				Deixe eu cantar											
-		Voz(rs)		-		Voz(rs)		-											
Coro (melodia principal)																			
Cordas (contraponto 1)																			
-								-		Metais (pr)		-							
Piano elétrico																			
Guitarras																			
Contrabaixo																			
Bateria																			
Percussão																			

Seções 5 e 6

A								A'									
Frase 1					Frase 2			Frase 3									
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68
Deixe eu dançar...					Minha cara...			Deixe eu cantar									
Voz (melodia principal)																	
Coro (contraponto 1 e resposta)																	
Cordas (preenchimento harmônico)																	
													Metais(pr)				
Piano elétrico																	
Guitarras																	
Contrabaixo																	
Bateria																	
Percussão																	

Seções 7 e 8

A										A'									
69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	69	70	71		

Ponte

72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86					
Piano elétrico (solo) – Guitarras (solo) – Contrabaixo –															Bateria - Percussão				

Seções 9 e 10, 11 e 12,
13 e 14, 15 e 16

A					A'				
87									161

Coda

26 compassos em <i>fade out</i>
Piano elétrico – Guitarras (solo)
Contrabaixo – Bateria - Percussão

Seções 17 e 18

A									A'									
Frase 1				Frase 2					Frase 3									
162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	
Deixe eu dançar...				Minha cara...				Deixe eu dançar...						Canto...				
Voz (melodia principal)																		
Coro (melodia principal e resposta)								Coro (melodia principal)						-				
Cordas (contraponto 2)																		
-								-						Met.	-	-		
Piano elétrico														-	Pno el.			
Guitarras														-	Guitarras			
Contrabaixo														-	Contrabxo			
Bateria														-	Bateria			
Percussão														-	Percussão			

1.2.1. Melodia principal (voz)

fig.14

Intro **A**

1 14 Am7 D7 Em7(11)

Dei-xe_eu dan-çar pro meu cor-po fi-car O-da-ra

19 Am7 D7 Em7(11)

mi-nha ca-ra mi-nha cu-ca fi-car O-da-ra

A'

23 Am7 D7 C#m7 C7M

dei-xe_eu can-tar que_é pro mun-do fi-car O-da-ra Pra fi-car tu-do

27 Bm7(9) E7(b9) Am7 D7 Em7(11)

jó-ia ra-ra qual-quer coi-sa que se so-nha-ra can-to_e dan-ço que da-rá

a. Características gerais

A melodia é construída por graus conjuntos e apenas a 3ª menor como grau disjunto. Esta sucessão simples de intervalos e a pequena extensão (fig. 15) que a melodia apresenta proporcionam uma facilidade interpretativa para o cantor. Por haver muitas repetições de um mesmo motivo melódico, o interesse da melodia principal está na chegada do clímax ao final da seção A', no compasso 28, que é alcançado através de uma sucessão de seqüências melódicas.

fig.15

extensão da melodia principal

b. Frases e motivos

A melodia principal é formada por 3 frases sendo a primeira e a segunda de 4 compassos cada e a terceira de 10 compassos, representando uma forma assimétrica. Há apenas dois motivos rítmico-melódicos que apresentam repetições variadas, ora em relação ao ritmo, ora na sucessão intervalar, como mostrado na fig. 16 abaixo.

fig.16

The musical score for Fig. 16 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three phrases, each with its own set of chords and motives.

- Intro:** Measures 1 to 14. Chords: Am⁷, D⁷, Em⁷. Motives: motivo a (measures 1-2), motivo b (measures 3-4), motivo a' (measures 5-6).
- Frases:** Measures 19 to 22. Chords: Am⁷, D⁷, Em⁷. Motives: motivo a' (transposto) (measures 19-20), motivo b (measures 21-22), motivo a' (measures 23-24).
- A':** Measures 23 to 32. Chords: Am⁷, D⁷, C#m⁷, C7M, Bm⁷(9). Motives: motivo a (measures 23-24), motivo b (measures 25-26), motivo a' (modificado) (measures 27-28), motivo b (transposto e modificado) (measures 29-30), motivo a' (transposto) (measures 31-32).
- Continuation:** Measures 28 to 31. Chords: E7(b9), Am⁷, D⁷, Em⁷. Motives: motivo b (transposto e modificado) (measures 28-29), motivo a' (transposto) (measures 30-31), motivo b (measures 32-33).

Nota-se que a segunda frase só se difere da primeira devido à alteração rítmica ocorrida no compasso 19 (variação rítmica do motivo a), enquanto os três primeiros compassos da terceira frase (c. 23 a 25) apresentam como elemento diferenciador daquela (primeira frase) apenas uma nota, o sol# (c. 25), o que comprova a simplicidade melódica da canção. Por outro lado, os motivos a e b são utilizados em A' através de seqüências

variadas (sendo que as seqüências do **motivo b** apresentam seus intervalos modificados) (fig. 17).

fig.17

c. Funções das notas da melodia em relação à harmonia (ver anexo 2)

Os motivos melódicos construídos sobre os acordes do tipo Xm^7 utilizam as tensões 9^a maior e 11^a justa (com exceção do compasso 25, onde a 6^a menor é utilizada como appoggiatura); sobre X^7 a 7^a menor e a 13^a maior; sobre $X^{7(b9)}$ a 7^a e a 9^a menores e sobre $X7M$ a 9^a maior.

Pode-se observar que a melodia principal apresenta uma densidade maior a partir da seção A', onde são introduzidos acordes que não haviam sido utilizados na seção A (como o $C7M$ e $E^{7(b9)}$) ampliando, desta forma, as possibilidades de aplicação das tensões na construção da frase melódica de A'.

d. Ritmo

Nota-se a existência de 3 grupos rítmicos e um derivado (fig. 18), sendo que o primeiro²¹ e o segundo são repetidos diversas vezes e apresentam uma diferença sutil em

²¹ O grupo derivado do primeiro também aparece em toda a continuidade da melodia principal.

suas execuções. Por outro lado, o terceiro grupo aparece apenas no final da canção, evidenciando, desta forma, a simplicidade rítmica da melodia principal.

fig.18

grupos rítmicos	1	2	3
grupo derivado			

1.2.2. Contraponto 1 (cordas e coro)²²

fig.19

a. Características gerais

O contraponto 1 é construído com graus conjuntos e apenas a 4ª justa como grau disjunto (fig.19), o que torna a sua execução facilitada. Por outro lado, a extensão do contraponto é grande, de uma oitava mais uma quarta justa (fig.20), podendo desta forma, comprometer a interpretação vocal do coro.

fig. 20

extensão do contraponto 1

²² Observando a estrutura formal do arranjo, nota-se que o contraponto 1 é executado três vezes, sendo a primeira e terceira executada pelas cordas e a segunda pelo coro feminino, enquanto o contraponto 2 é executado apenas pelas cordas. A execução do contraponto 1 pelo coro feminino apresenta a repetição das notas re'-sol-fá no compasso que antecede a seção A'.

b. Frases e motivos

Analogamente à melodia principal, o contraponto 1 é formado por 3 frases, sendo a primeira e a segunda de 4 compassos cada e a terceira de 10 compassos. Nota-se, portanto, uma forma assimétrica. Pode-se dizer ainda que, há a presença de um motivo c1²³ que se repete quatro vezes literalmente ao longo do contraponto, apresentando nos compassos 45 e 46 uma escala ascendente que serve de transição para a mudança de registro deste motivo. (fig.21)

fig.21

The musical score for Contraponto 1 is presented in two staves. The first staff contains the 'Intro' (measures 1-14), section 'AeA'' (measures 15-18), and section 'A' (measures 19-22). Section 'A' is divided into 'frase 1' (measures 19-20) and 'frase 2' (measures 21-22). The second staff contains section 'A'' (measures 23-32). Section 'A'' is divided into 'frase 3' (measures 23-32). The score includes various chords: Am7, D7, Em7(11), C#m7, C7M, Bm7(9), and E7(9). The motive c1 is identified in measures 19, 21, 23, and 29. A transition is marked in measures 28-29. The 2a parte do motivo c1 is marked in measures 24-25.

Assim também como a melodia principal, o contraponto 1 atinge apenas uma vez o seu clímax (nota sol, c. 48), próximo ao final da seção A', através de um movimento ascendente que leva à repetição do motivo c1 uma oitava acima. Por existir apenas um motivo melódico, a entoação do contraponto torna-se fácil (reservando a dificuldade apenas para a extensão, como dito anteriormente).

²³ O motivo é chamado de c1, visto que existem dois contrapontos diferentes, sendo este o motivo do contraponto 1.

c. Funções das notas do contraponto em relação à harmonia (ver anexo 2)

Apenas uma tensão foi utilizada sobre o acorde do tipo Xm^7 : a 11ª justa sobre o Bm^7 (c.45). Sobre X^7 foi utilizada a 4ª justa (o que deixa estes compassos (34, 38, 42 e 48) com uma sonoridade ambígua, pois a terça também está presente) e sobre $X7M$ a 9ª maior. Por outro lado, o acorde $E^{7(b9)}$ (c. 46) apresenta duas notas de passagem que não pertencem a ele e não são tensões disponíveis (a 3ª menor e a 4ª justa), o que transforma este compasso do contraponto 1 em um lugar de difícil interpretação vocal, devido à sonoridade estranha que é formada pela combinação destas notas com o acorde.

d. Ritmo

Nota-se a existência de 2 grupos rítmicos e 3 grupos derivados evidenciando pouca variação e caracterizando uma simplicidade rítmica do contraponto 1 (fig.22).

fig.22

grupos rítmicos	1		2	
	grupos derivados			

1.2.3. Inter-relação entre contraponto 1 e melodia principal²⁴

fig.23

²⁴ A melodia principal está representada na clave de fá para facilitar a visualização da distância entre as vozes.

1 **Intro** 14 18 **A e A'** **A** Am⁷ D⁷ Em⁷ Am⁷ D⁷

cp 1

mp

Dei-xe_eu dan-çar pro meu cor-po fi - car O-da - ra mi-nha ca - ra mi-nha cu-ca fi -

39 Em⁷ **A'** Am⁷ D⁷ C#m⁷

39

car O-da - ra dei-xe_eu can - tar que_é pro mun - do fi - car O-da - ra

44 C7M Bm⁷ E7(b9) Am⁷ D⁷ Em⁷

44 uníssono 6M+8J

Pra fi-car tu do jó-la ra - ra qual-quer coi-sa que se so-nha - ra can-to_e dan-ço que da-rá

a. Textura

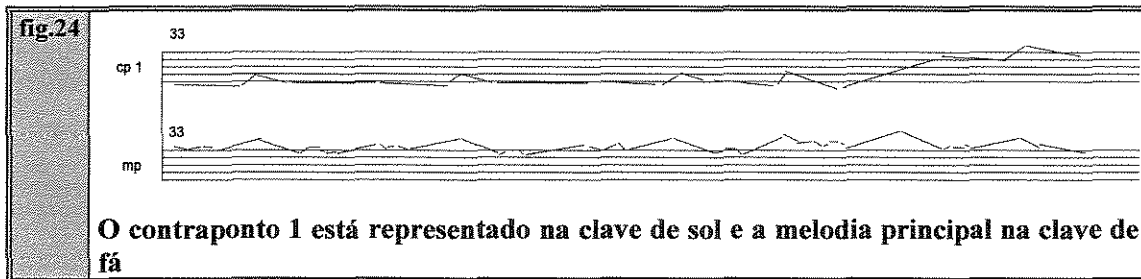
a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

Evidencia-se o contraponto florido onde melodia principal e contraponto 1 se movimentam ao mesmo tempo durante as duas seções (com exceção dos compassos 33, 35, 37, 39, 41 e 47 onde o contraponto 1 tem apenas uma nota sustentada), sendo o movimento do contraponto 1 menos intenso que o da melodia principal.

O contraponto 1 apresenta um ritmo bem definido, usando apenas semibreves, mínimas e semínimas, o que facilita a precisão interpretativa e clareza das cordas e do coro;

enquanto a melodia demonstra células rítmicas tercinadas possibilitando maior liberdade na interpretação do cantor que apresenta diferenças sutis nas repetições das seções A e A'.

Pode-se observar basicamente dois tipos de movimentos entre as linhas: oblíquo e paralelo²⁵ (não havendo, neste último, formação de pares devido a combinações intervalares diferentes no decorrer da canção) (fig.24).



a.2. Espaçamento

Contraponto 1 e melodia principal apresentam-se próximos, durante a maior parte de suas execuções, formando no compasso 4 um uníssono (nota ré) e apresentando como maior distância os compassos 47, 48 e 49, onde há a formação de uma oitava mais uma sexta maior no compasso 49 (fig.23). Quando o contraponto 1 é cantado pelo coro, esta proximidade possibilita um maior entrosamento entre ele e a melodia principal, provocando melhor timbragem das vozes. O resultado sonoro deste entrosamento é um dueto, onde melodia principal e contraponto desenvolvem funções igualmente importantes. Por outro lado, quando o contraponto 1 é tocado pelas cordas, desenvolve uma função subordinada à melodia principal: neste caso, a sua intensidade é menor e este funciona como um complemento sonoro que se encontra em segundo plano.

²⁵ O exemplo mais representativo de movimento contrário entre as linhas desta canção se encontra no final do compasso 46.

b. Importância da harmonia da canção na construção do contraponto

A canção apresenta somente acordes na posição fundamental, limitando, portanto, as possibilidades de combinações intervalares entre o contraponto e a nota mais grave (neste caso, a fundamental de cada acorde). Desta forma, o contraponto 1 forma com a nota do baixo, por várias vezes, 5^{as} e 8^{as} justas, provocando um esvaziamento sonoro nestes lugares. Por outro lado, o contraponto 1 apresenta em relação à melodia principal, a maior parte do arranjo, 3^{as} e 5^{as} facilitando ainda mais a afinação do solista e do coro no momento da interpretação. Observe que as 4^{as}, 2^{as} e 9^a são formadas através de notas de passagem ou bordadura (fig. 25)²⁶.

fig.25

The figure shows a musical score with two systems. The first system (measures 33-42) has chords Am7, D7, Em7, Am7, D7, Em7, Am7, and D7. The second system (measures 43-52) has chords C#m7, C7M, Bm7, E7(b9), Am7, D7, and Em7. The score includes a contraponto 1 line (cp 1) and a melodia principal line (mp). Interval numbers are written below the notes, indicating the relationship between the contraponto 1 and the main melody.

²⁶ Os números superiores representam as combinações intervalares entre contraponto 1 e baixo do acorde e os números inferiores as combinações entre contraponto 1 e melodia principal. Os números entre parênteses representam o segundo intervalo formado com a mesma nota da tercina, como por exemplo, no compasso 34, dó forma uma 5^a justa com sol e depois uma 4^a aum com fá sustenido.

1.2.4. Conclusão

A existência de uma melodia principal simples pode influenciar na construção de um contraponto também simplificado que contém elementos rítmicos semelhantes. Além disso, um contraponto ritmicamente simples quando a melodia principal apresenta figuras tercinadas, facilita a interpretação por parte das cordas, do coro e do solista.

Contribuindo para a unidade entre as linhas, existe, no contraponto 1, um mesmo motivo melódico que se repete várias vezes (similarmente à melodia principal) e a mesma preocupação com o fechamento da seção A' demonstrado do compasso 44 ao 49 da melodia principal, onde esta caminha com seqüências seguindo a progressão harmônica, e o contraponto desenvolve o seu motivo melódico através de uma melodia ascendente. Esta integração também é reforçada devido à pequena distância entre contraponto 1 e melodia principal, quando aquele é executado pelo coro. Observe que a melodia se encontra em um registro agudo para a voz masculina facilitando a timbragem com o coro feminino.

1.2.5. Contraponto 2 (cordas)

fig.26

The figure displays two staves of musical notation for Contraponto 2 (cordas). The top staff, labeled 'A' with measure 174, features a sequence of chords: Am7, D7, Em7, Am7, D7, and Em7. The bottom staff, labeled 'A'' with measure 182, shows a more complex harmonic progression: Am7, D7, C#m7, C7M, Bm7(9), E7(9), Am7, D7, and Em7. The notation includes various musical symbols such as accidentals, stems, and beams, indicating specific intervals and melodic movements within the harmonic structure.

a. Características gerais

O contraponto 2 é formado com predominância de graus conjuntos, apresentando, em alguns compassos, a 3ª, maior ou menor, como grau disjunto (fig.26). Há ainda no compasso 188 a presença de um cromatismo, o que evidencia a simplicidade melódica do contraponto 2, não apresentando, portanto, nenhuma dificuldade para a sua execução.

A extensão do contraponto 2 é de uma oitava mais uma quarta justa (fig.27), abrangendo o registro médio agudo dos violinos e conferindo uma sonoridade clara e brilhante nestas duas seções do arranjo.



b. Frases e motivos

Similar à melodia principal, o contraponto 2 é formado por três frases, sendo as duas primeiras de quatro compassos cada e a terceira de dez, apresentando uma forma assimétrica. Evidencia-se a presença de apenas um motivo rítmico-melódico que ora apresenta-se em seqüências ora com modificações intervalares e notas auxiliares adicionadas (fig. 28).

fig.28

A'

frase 3

182 Am⁷ D⁷ C[#]m⁷ C⁷M Bm⁷(^b9) E⁷(^b9) Am⁷ D⁷ Em⁷ 24

motivos c2 com intervalos de 2a (M, m, M e m) descendentes

sequência

motivos c2 com intervalos descendentes de 3a menor e 2a aumentada

sequência

motivo c2 com intervalo de 2a menor descendente

Ao observarmos apenas as primeiras notas dos compassos 178, 179, 180 e 182 (e a segunda nota do compasso 181, o dó), nota-se a presença do **motivo b**, da melodia principal de forma aumentada, o que confere maior integração entre contraponto 2 e melodia principal (fig.28a).

fig. 28a.

178

motivo b da melodia principal (aumentação)

c. Funções das notas do contraponto 2 em relação à harmonia (ver anexo 2)

Inversamente ao contraponto 1, o contraponto 2 apresenta em sua construção melódica mais tensões. Sobre X^{m7} foram utilizadas a 9^a maior e a 7^a menor (tendo ainda como passagem a 6^a menor e a 4^a aum nos compassos 180 e 187, respectivamente), sobre X⁷ a 7^a menor, a 11^a justa, 9^a e a 13^a maiores. Sobre X⁷M apenas a 7^a maior foi utilizada e sobre X^{7(b9)} a 9^a menor. Entretanto, estas ocorrências não dificultam a interpretação do contraponto 2, visto que a abundância de graus conjuntos auxilia a execução afinada de qualquer instrumento.

d. Ritmo

Pode-se perceber que o contraponto 2 revela-se bem simples ritmicamente apresentando apenas dois grupos rítmicos e um derivado (fig. 29), facilitando a execução das notas agudas pelas cordas. Semelhante ao contraponto 1, o contraponto 2 apresenta um ritmo bem definido que realça a clareza de sua interpretação.

fig.29

grupos rítmicos	
grupo derivado	

1.2.6. Inter-relação entre contraponto 2 (cp2) e melodia principal (mp)²⁷

fig.30

A

cp 2

mp

174

Am⁷ D⁷ Em⁷ Am⁷ D⁷

Dei-xe_eu dan - çar pro meu cor - po fi - car O - da - ra mi - nha ca - ra mi - nha cu - ca fi -

A'

180

Em⁷ Am⁷ D⁷ C[♯]m⁷ C7M

car O - da - ra dei-xe_eu can - tar que_é pro mun-do fi - car O - da - ra pra fi - car tu - do

²⁷ A melodia principal está representada na clave de fá para facilitar a visualização da distância entre as vozes.

186 24

186 24

jói - a ra - ra qual-quer coi - sa que se saha - ra canto_edan-ço que da-rá

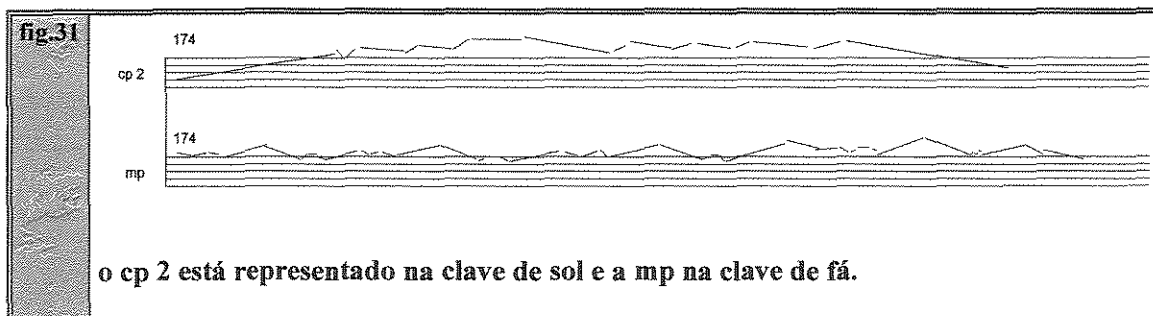
Bm7(9) E7(b9) Am7 D7 Em7

a. Textura

a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

Ao contrário do contraponto 1, o contraponto 2 funciona como parte subordinada à melodia principal e confere ao arranjo uma característica mais brilhante que as repetições antecedentes de A e A'. Neste momento, contraponto 2 e melodia principal relacionam-se em contraponto de 5ª espécie, porém, o ritmo do contraponto 2 apresenta-se mais estável que o da melodia principal, o que reforça, ainda mais, o seu papel secundário dentro do arranjo. Tem-se também que as linhas não formam pares (fig. 31).

Nota-se que o contraponto 2 apresenta um movimento mais definido que a melodia principal, ou seja, com menos variações de direção – se observarmos apenas o primeiro tempo de cada compasso do contraponto 2, percebemos claramente que durante toda seção A e nos quatro primeiros compassos de A' há um movimento ascendente, com exceção do terceiro compasso desta, sendo do quinto compasso para o final um movimento descendente, contribuindo para o encerramento desta seção.



a.2. Espaçamento

Não há possibilidade de cruzamento entre as vozes, visto que a menor distância entre as linhas está no compasso 173 (primeiro compasso da seção A) e é de uma sétima menor, estando a maior distância localizada no compasso 179 com um intervalo de duas oitavas mais uma quinta justa (neste compasso, o contraponto 2 atinge pela primeira vez o seu clímax, proporcionando uma qualidade brilhante ao arranjo).

b. Importância da harmonia da canção na construção do contraponto 2

Através de graus conjuntos, o contraponto 2 tornou viável a utilização de mais tensões que o contraponto 1, conferindo por isso uma propriedade mais intensa. As tensões utilizadas foram também possíveis devido à utilização de notas auxiliares (anexo 2) que serviram para abrandar uma provável estranheza provocada por estas novas sonoridades acrescidas aos acordes. Além disso, a existência de seqüências na construção da linha melódica também diminui a dificuldade na execução das tensões.

1.2.7. Conclusão

A distância entre as linhas não prejudica a unidade entre contraponto 2 e melodia principal. Na realidade, o contraponto 2 assume o papel de aumentar o brilho e clareza nestas duas seções do arranjo (característica esta bem representada pelo registro agudo das cordas). Além disso, ao apresentar um ritmo extremamente simples o contraponto 2 funciona também como um complemento sonoro para a melodia, não comprometendo, portanto, a execução desta.

Nota-se que há inúmeras possibilidades de construção de um contraponto tendo uma mesma harmonia e melodia principal. Cabe ao arranjador perceber, identificar e definir os

momentos apropriados para utilizar-se de um contraponto mais estável, mais brilhante, ou por outro lado, mais denso e tensionado, provocando, em um mesmo arranjo, diferentes ambientes sonoros.

1.3. MORRO VELHO

Música de Milton Nascimento e Fernando Brant

Disco: Elis – 1977

Intérprete: Elis Regina

Arranjo: César Camargo Mariano

Tonalidade: Dó Maior

Instrumentação: violão ovation e violoncelo

Estrutura formal do arranjo:

Tabela 4

Seção 1															
A															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
No sertão da minha terra...				Fez a obrigação...				Só poder sentar...				Orgulhoso...			
Voz (melodia principal)															
-															
Violão															
Ponte															
15	16	17	18	19	20	21	22								
-															
												violoncelo			
Violão															
Seção 2															
A'															
Frase 1A'			Frase 2A'			Frase 3A'			Frase 4 A'						
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Filho de branco...				Pela plantação...				Peixe bom dá...				Orgulhoso camarada...			
Voz (melodia principal)															
Violoncelo (contraponto)				-				Violoncelo (contraponto)							
Violão															

Seção 3

B							
39	40	41	42	43	44	45	46
Filho do senhor...				Parte, tem os olhos tristes...			
Voz (melodia principal)							
							Cello
Violão							

Seção 4

C								
Frase 1C				Frase 2C				
47	48	49	50	51	52	53	54	55
Não me esqueça...				Some longe o trenzinho...				
Voz (melodia principal)								
Violoncelo (contraponto)								
Violão								

Seção 5

A''													
56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
Quando volta...				Linda como a luz...				Já tem nome de doutor...				E seu velho...	
Voz (melodia principal)													
-								Violoncelo (contraponto)					
Violão													

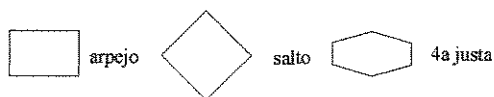
Coda

70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81
Voz (melodia principal)											-
Violoncelo (contraponto)											-
Violão											

Obs: As seções A, A' e A'' possuem a mesma melodia e letras diferentes²⁸.

1.3.1 Melodia principal (voz)

fig.32



²⁸ Nas seções A' e A'' algumas notas são repetidas para encaixar as sílabas das palavras e facilitar a prosódia musical, como por exemplo, em A - "no sertão", em A' - "filho de branco" e em A'' - "quando volta" (3, 5 e 4 sílabas, respectivamente).

A **ponte** **A'**

1 I^4 7 Cadd9/G Cadd9 C7sus⁴ Cadd9 Cm7(add9)

Fi-lho de bran-co e do pre-to cor-ren-do pe-la_es tra - da_a trás de pas - sa - ri-nho

27 Cadd9(#11) Cm7(add11) C7sus⁴ C7(b9) C⁶ C F#m7(b9) 3 9

pe-la plan-ta-ção a-den-tro cres-cendo_os dois me-ni - nos sem-pre pe - que-nhos pei-xe bom dá no ri -

32 Bb7(#11) Bb7(13)/A^b Bb7(13) Cadd9 Cadd9(#11) Cm7(add9) C7M(9) Cm7(add9) C7M(9)/G

a - cho de á - gua tão lim - pi-nha dá profun-do ver or-gu-lho-so ca-ma-ra-da con-ta_es tó-rias pra mo-ça - da

38 C7M/G **B** Am7(11) Cm7(add9) Am7(11) Cm7(add9) Am7(11) Gm9(b6) Am7(11) Gm9(b6)

fi-lho do se-nhor vai em - bo - ra tem-po de es-tu - do na ci-da-de gran - de

43 Am7(11) Cm7(add9) Am7(11) Cm7(add9) Am7(11) Gm9(b6) Am7(11) **C** Cadd9 C⁶

par-te tem os o-lhos tris - tes dei-xan-do_o com-pa-nhei-ro na_es ta-ção dis-tan - te não me_es

48 Bm7 Bb⁶ Am7(11) Cadd9 C⁶ Em/B Bb⁶

que - ça_a-mi-go eu vou vol - tar so - me lon-ge_o tren - zi-nho ao Deus da -

54 **A''** Dm7 Dm7/C G7/B Em7 Dm7 Db7(#11) Cadd9 C7sus⁴ Cadd9

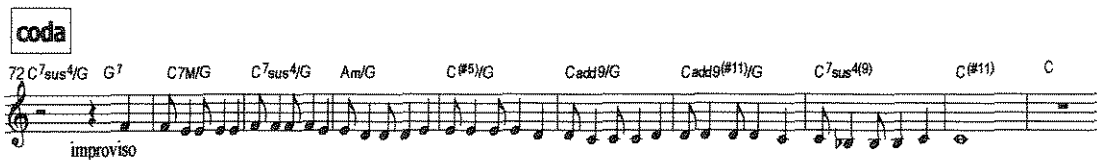
rá quan-do vol-ta já é ou-tro trou-xe_a - té si - nhá mó-di-nha pa-ra_a pre - sen -

59 Cm7(add9) Cadd9(#11) Cm7(add11) C7sus⁴ C7(b9) C⁶ C F#m7(b9) 3 9

ta - ar lin-da co-mo_a luz da lu - a que_em lu gar ne - nhum re-bri-lha co - mo lá já tem no-me de dou-

65 Bb7(#11) Bb7(13)/A^b Bb7(13) Cadd9 Cadd9(#11) Cm7(add9) C7M Cm7(add9) Cadd9/G C7M/G

tor e_a go-ra na fa - zen-da é quem vai man - dar e seu ve-lho ca-ma-ra-da já não brin-ca mais tra - ba - lha



a. Características gerais

A melodia principal²⁹ é construída por graus conjuntos e disjuntos em abundância (principalmente o intervalo de 4ª justa ascendente e descendente, como mostrado na fig.32). Como saltos, nota-se apenas os intervalos de 5ª justa descendente, 8ª justa, 7ª menor e 7ª maior (c.24, 27, 31 e 32, respectivamente na seção A' e c.57, 60, 64 e 65, respectivamente na seção A'').

O anticlímax da melodia é a nota mi2 e se encontra na seção B (c. 42 e 46). Por outro lado, o clímax é a nota lá3 e se encontra na seção C (c. 52). As seções B e C possuem caracteres bem diferentes. Em B, o narrador conta a partida do filho do senhor para a cidade e a sua tristeza com este fato, evidenciando um clima tenso e melancólico. Nos primeiros compassos de C, este personagem pede ao amigo para não esquecê-lo e faz uma promessa de volta (há uma certa melancolia, mas com menos densidade). Ainda em C, no momento do clímax, a palavra “longe” é cantada de forma a enfatizar ainda mais o seu significado, o que conduz a seção ao seu fechamento. Tem-se que, a maior dificuldade de interpretação desta canção se encontra na expressividade que esta letra exige e não nas sucessões intervalares que apresenta.

²⁹ A interpretação de Elis Regina apresenta muitas sutilezas em relação ao ritmo, gerando células rítmicas complexas, além de deslocamentos rítmicos através da técnica do *rubato*, como observado na figura 32. Tentou-se, desta forma, transcrevê-las da maneira mais aproximada ao que ela executa.



b. Frases e motivos³⁰

A seção A' é formada por 4 frases de quatro compassos cada, apresentando uma forma simétrica. Há ainda a presença de 4 motivos rítmico-melódicos e suas variações, sendo o motivo b repetido de forma idêntica na frase 2A' (fig.34). A dificuldade de interpretação nesta seção está nos saltos ocorridos nos compassos 27, 31 e 32 (respectivamente 8ª justa, 7ª menor e 7ª maior) e no aparecimento da tensão 11ª aumentada no compasso 27.

fig.34

frase 1A'

motivo a

motivo b

frase 2A'

motivo c

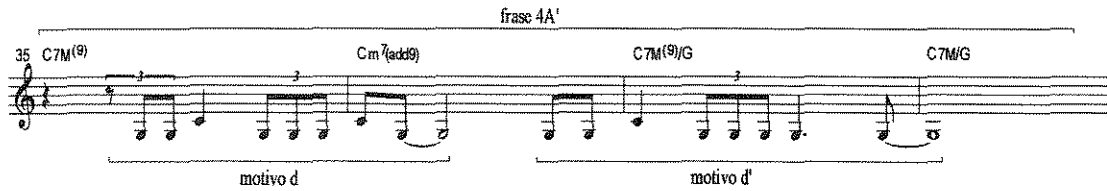
motivo b

frase 3A'

motivo c'

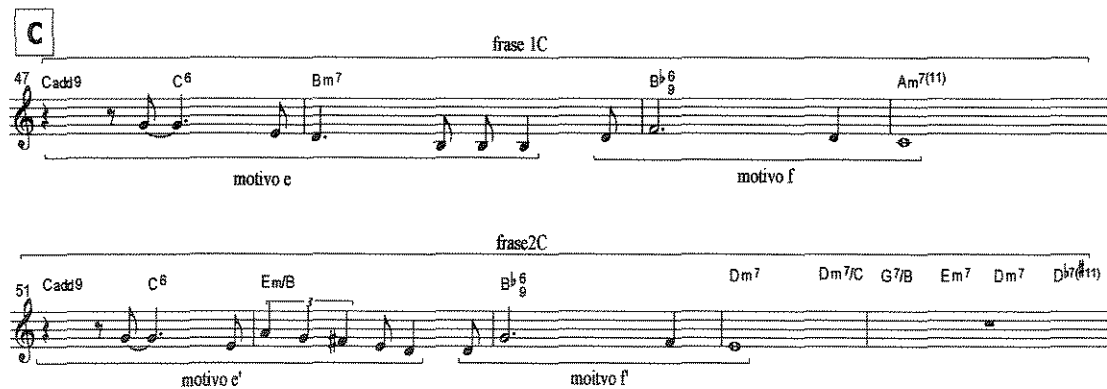
motivo c''

³⁰ A seção A não tem contraponto e a seção A'' possui contraponto igual ao de A' a partir do seu oitavo compasso e apresenta dois compassos a menos que A' (fig.40). Desta forma, serão analisados apenas as frases e os motivos das seções A', C e coda.



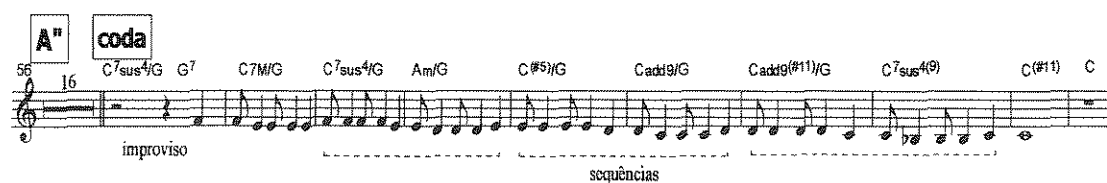
Por outro lado, a seção C apresenta apenas duas frases, sendo a primeira de 4 compassos e a segunda de 5, demonstrando uma forma assimétrica. Observando a progressão harmônica do quinto compasso da frase 2C, nota-se que este foi introduzido para finalizar esta seção e conduzi-la à seção A". Pode-se concluir também que, a frase 2C aparece para completar a narrativa de 1C, utilizando-se da modificação dos motivos e e f para provocar o fechamento de C (fig.35).

fig.35



Por sua vez, a coda, em se tratando de um improviso, não possui uma estrutura organizada em frases, mas em seqüências extremamente simples construídas sobre graus conjuntos, como mostra a fig36.

fig.36



c. Funções das notas da melodia em relação à harmonia (ver anexo 3)

Em A', os fragmentos melódicos construídos sobre os acordes do tipo X^6 , utilizaram apenas a tensão 6^a maior, sobre $X^{add9(\#11)}$ a 9^a maior e a 11^a aumentada, sobre X^7sus^4 a 4^a justa e a 9^a maior, sobre $Xm^{7(9)}$ a 6^a maior e 7^a menor, sobre $X^7(\#11)$ a 7^a menor, 6^a maior, 11^a aumentada e a 9^a maior. Sobre o acorde $F\#m^{7(b5)}$ são utilizadas a 9^a menor, além da 7^a maior e a 6^a menor como notas de passagem para a 7^a menor e 5^a diminuta, respectivamente. Apesar do aparecimento de muitas tensões, as muitas repetições da nota sol tornam a melodia simples, visto que a harmonia conserva na maior parte da seção A', a nota pedal dó (exceção dos c. 31, 32, 37 e 38).

A construção de C é ainda mais simplificada que A'. Nota-se a utilização de tensões apenas sobre o acorde Em/B (a 11^a justa, 9^a maior e 7^a menor), sobre $Bb^{6(9)}$ (a 6^a maior) e sobre Dm^7 (a 9^a maior). Todos os outros fragmentos melódicos de C foram elaborados com as próprias notas dos acordes. Por sua vez, na coda, o acorde de Dó maior e suas variações ($C7M$, $C^{(\#5)}$, C^{add9} , $C^{add9(\#11)}$, $C^{(\#11)}$) apresentam apenas a tensão 9^a maior³¹. Sobre C^7sus^4 são utilizadas a 4^a justa e a 7^a menor e sobre Am a 11^a justa.

Percebe-se uma espécie de simplificação gradativa das seções, o que confere à coda um caráter singelo, quase infantil, pois além dela ser formada apenas por graus conjuntos, apresenta como último acorde uma tríade na posição fundamental (a formação mais básica de um acorde).

³¹ No compasso 73, sobre $C7M$, a 4^a justa é utilizada como appoggiatura para a 3^a maior.

d. Ritmo

A seção A' apresenta 4 grupos rítmicos e 4 derivados (fig.37). O terceiro grupo rítmico evidencia-se como o mais complexo, resultado da interpretação peculiar da cantora. Os outros grupos apresentam construções simples. Além disso, a existência de grupos derivados do segundo e do quarto dá maior unidade à seção.

fig.37

Figure 37 displays musical notation for a section labeled 'A''. It features two staves. The top staff is labeled 'grupos rítmicos' and contains four distinct rhythmic patterns, numbered 1 through 4. The bottom staff is labeled 'grupos derivados' and contains four patterns, each derived from the corresponding pattern in the top staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some patterns featuring triplets and complex syncopation.

A seção C apresenta 4 grupos rítmicos simples e apenas um derivado, (ritmicamente a segunda frase só se diferencia da primeira em um compasso, originando o grupo derivado abaixo) (fig.38).

fig.38

Figure 38 displays musical notation for a section labeled 'C'. It features two staves. The top staff is labeled 'grupos rítmicos' and contains four simple rhythmic patterns, numbered 1 through 4. The bottom staff is labeled 'grupo derivado' and contains a single pattern derived from the first pattern in the top staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Por outro lado, a coda é formada por um grupo rítmico que se repete durante sete compassos, apresentando uma constância rítmica, e dependendo, portanto, das notas utilizadas em sua construção³² para um efeito sonoro satisfatório (fig.39).

³² Observe as funções das notas da melodia em relação à harmonia, analisadas no anexo 3.

fig.39

grupo rítmico

1.3.2. Contraponto (violoncelo)³³

fig.40

 arpejos
 saltos
 4a descendente e 5a ascendente como graus disjuntos
 cromatismos

³³ O violoncelo está representado na clave de sol para facilitar a sua análise.

a. Características gerais

Na seção A', o contraponto é construído com graus conjuntos e disjuntos, que são usados até o limite, apresentando grande número de 4^{as} descendentes e 5^{as} ascendentes e apenas dois saltos (6^a maior e 7^a menor ascendentes, respectivamente), como mostra a fig. 40. Ainda em A', o anticlímax surge no compasso 31 (fá#2), sendo repetido na seção A'', no compasso 64. Na seção C, a presença dos arpejos ascendentes provoca a mudança de registro do médio para o agudo, e o conseqüente tensionamento da sonoridade no violoncelo, por ser uma região que utiliza apenas cordas presas e de difícil afinação. É nesta seção que aparece pela primeira vez o clímax do contraponto (nota dó4, c. 49), a mesma seção em que se localiza o clímax da melodia principal. Pode-se notar, então, que melodia principal e contraponto seguem a mesma característica melancólica expressa através da letra desta seção. O compasso 55 de C, por sua vez, caracteriza-se por apresentar uma seqüência de notas que apenas acompanha a progressão harmônica acrescentada a fim de conduzir a seção C à seção A'', o que conseqüentemente resulta o primeiro intervalo alterado do contraponto, a 5^a diminuta.

Por outro lado, a coda é composta por abundância de cromatismos, além de construir também intervalos alterados (2^a e 4^a aumentadas) devido às tensões incluídas nos acordes de Dó maior.

O contraponto possui a extensão de uma oitava mais uma 5^a aumentada (fig. 41) e foi elaborado sobre a região média aguda do violoncelo, conferindo-lhe um som mais leve.

fig.41



extensão do contraponto
região médio-aguda do violoncelo

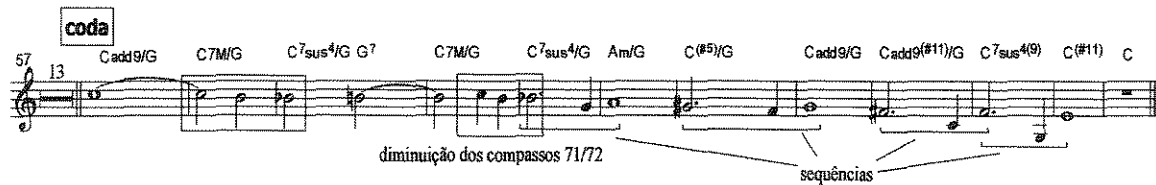
b. Frases e motivos

O contraponto não apresenta motivos rítmico-melódicos, evidenciando uma construção baseada nos “espaços” deixados pela melodia principal. Desta forma, utiliza-se da técnica do preenchimento³⁴ (enquanto a melodia principal permanece parada no fim de uma frase para outra, o contraponto se movimenta anunciando a nova narrativa que irá começar) (fig. 42).

fig.42

The musical score for Figure 42 consists of five staves of music. The first staff (measures 22-31) is labeled 'frase 1A'' and contains chords: Cadd9/G, Cadd9, C7sus4, Cadd9, and Cm7(add9). The second staff (measures 32-39) is labeled 'frase 2A'' and contains chords: Cadd9(#11), Cm7(add11), C7sus4, C7(b9), C6, C, and F#m7(b9). The third staff (measures 40-49) is labeled 'frase 3A'' and contains chords: Bb7(#11), Bb7(13)/Ab, Bb7(13), Cadd9, Cadd9(#11), Cm7(add9), C7M(9), Cm7(add9), C7M(9)/G, C7M/G, and Am7(11). The fourth staff (measures 50-59) is labeled 'frase 4A'' and contains chords: Cm7(add9), C7M(9), C7M/G, Am7(11), Cm7(add9), Am7(11), Cadd9, C6, Em/B, Bb6, Dm7, Dm7/C, G7/B, Em7, Dm7, D#7(#11), and Cadd9. The fifth staff (measures 60-69) is labeled 'frase 1C' and contains chords: Am7(11), Cadd9, C6, Em/B, Bb6, Dm7, Dm7/C, G7/B, Em7, Dm7, D#7(#11), and Cadd9. The sixth staff (measures 70-79) is labeled 'frase 2C' and contains chords: Am7(11), Cadd9, C6, Em/B, Bb6, Dm7, Dm7/C, G7/B, Em7, Dm7, D#7(#11), and Cadd9. The word 'preenchimento' is used to describe the contrapuntal movement in several places. The score is divided into sections A', B, and C, with sub-sections 1A', 2A', 3A', 4A', 1C, and 2C. Chords include Cadd9/G, Cadd9, C7sus4, Cadd9, Cm7(add9), Cadd9(#11), Cm7(add11), C7sus4, C7(b9), C6, C, F#m7(b9), Bb7(#11), Bb7(13)/Ab, Bb7(13), Cadd9, Cadd9(#11), Cm7(add9), C7M(9), Cm7(add9), C7M(9)/G, C7M/G, Am7(11), Cm7(add9), Am7(11), Cadd9, C6, Em/B, Bb6, Dm7, Dm7/C, G7/B, Em7, Dm7, D#7(#11), and Cadd9. Melodic lines are indicated by numbers 6, 3, and 9. The word 'preenchimento' is used to describe the contrapuntal movement.

³⁴ Porém, esta função será visualizada melhor na análise da inter-relação entre contraponto e melodia principal, no item 1.3.3, a seguir.



A coda, por sua vez, é formada por seqüências que possuem seus intervallos alterados, mas conservam o mesmo ritmo, demonstrando a mesma unidade apresentada na melodia principal.

c. Funções das notas do contraponto em relação à harmonia (ver anexo 3)

Os fragmentos melódicos construídos sobre os acordes do tipo X^{add9} e $X7M$ apresentam como tensões a 6ª e a 9ª maiores (sendo que $C^{add9(\#11)}$ utiliza a 11ª aumentada). Sobre C^6 a 9ª maior e a 4ª justa são usadas como notas de aproximação diatônica para a 3ª do acorde. Sobre X^{7sus4} são utilizadas a 13ª maior, a 7ª menor, a 4ª justa e a 9ª maior. Sobre $Xm^{7(add9)}$ a 9ª maior, a 11ª justa e a 7ª menor; sobre $X^{7(\#11)}_{13}$ a 7ª menor, a 11ª aumentada, a 13ª e a 9ª maiores. Como os acordes do tipo X^{add9} , $X7M$, X^{7sus4} e $Xm7(add9)$ foram construídos, em sua maioria, sobre dó, tem-se que as tensões 9ª maior, 6ª maior (ou 13ª maior) e 11ª justa (ou 4ª justa) não se revelam imprevisíveis, por serem representadas pelas mesmas notas, independentes das funções que aqueles acordes desempenham.

d. Ritmo

O contraponto apresenta 6 grupos rítmicos e 10 grupos derivados (fig.43). O quarto grupo e seu derivado são apresentados com as funções de preenchimento. Mesmo havendo

grande número de grupos derivados estes não apresentam diferenciações que comprometem a unidade rítmica do contraponto, pelo contrário, tais grupos contribuem deixando-o mais estável ritmicamente.

fig. 43

Fig. 43 displays musical notation with two main sections: **grupos rítmicos** (rhythmic groups) and **grupos derivados** (derived groups). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A specific section is labeled **tempos invertidos** (inverted times).

1.3.3. Inter-relação entre contraponto (cp) e melodia principal (mp)

fig.44

Fig. 44 illustrates the inter-relationship between counterpoint (cp) and main melody (mp). The notation includes various musical elements and lyrics. A legend at the top indicates **grande movimento** (large movement) and **pouco movimento** (small movement). The lyrics are:
 Fi - lho de branco e do pre-to cor - ren-do pela_estra - da_atrás de pas - sa - ri - nho
 pe-la plan-ta-ção a - den-tro cres - cen-do_os dois me-ni - nossem-pre pe - que-ni-nos pei - xe bom dá no ri -

32 Bb7(#11) Bb7(13)/Ab Bb7(13) Cadd9 Cadd9(#11) Cm7(add9) C7M(9) Cm7(add9) C7M(9)/G

32 igualmente ativos preench.

a - cho de á - gua tão lim - pi - nha dá pro fun - do ver or - gu - lho - so ca - ma - ra - da con - ta - es tó - rias pra mo - ça - da

38 C7M/G B Am7(11) Cm7(add9) 6 Am7(11) C Cadd9 C6

preench. igualmente ativos

fi - lho do se - nhor vai em te não me - es

48 Bm7 Bb6 Am7(11) Cadd9 C6 Em/B Bb6

preench. igualmente ativos

que ça - a - mi - go eu vou voi - tar so - me lon - ge o tren - zi - nho ao Deus da -

54 Dm7 Dm7/C G7/B Em7 Dm7 Db7(#11) Cadd9 Cadd9/G C7M/G

preenchimento 13 13

rá quan - do vol - ta já é brin - ca mais tra - ba - lha

72 C7sus4/G G7 C7M/G C7sus4/G Am/G C(#5)/G Cadd9/G Cadd9(#11)/G C7sus4(9) C(#11) C

72 improviso

a. Textura

a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

Em A' e em C, o contraponto revela-se, fundamentalmente, como parte subordinada à melodia principal, apresentando 6 compassos com função de preenchimento (c. 30, 34,

38, 50, 54 e 55 da fig.44) e caracterizando a relação de movimento e repouso. Na coda, o contraponto é igualmente ativo e se movimenta através de seqüências, assim como a melodia principal (porém apresentando grupos rítmicos diferentes). Desta forma, não há a formação de pares, visto também que há diferença nas relações intervalares dos movimentos paralelos entre melodia e contraponto.

a.2. Espaçamento

Por causa da utilização do registro médio-agudo do violoncelo, as linhas se localizam próximas, apresentando uníssonos e cruzamentos. O primeiro cruzamento ocorre no compasso 27, onde a melodia executa um salto ascendente alcançando a nota sol³ enquanto o violoncelo sustenta a nota mi³. Os outros cruzamentos ocorrem nos compassos 30, 31, 32, 47, 48, 51, 52 e 79 (fig.44). O efeito provocado pelo movimento ascendente do contraponto em oposição ao movimento descendente da melodia (c.48 e 52) contribui para aumentar a expressividade da seção C. Os uníssonos se encontram nos compassos 31, 32, 33, 52 e 78. Esta pequena distância entre as linhas provoca o surgimento de intervalos de difícil afinação como as 2^{as} maior e menor, gerando um grau de instabilidade nos compassos em que elas aparecem (c. 23, 28, 30, 32 – 2^{as} maiores e c. 31 – 2^a menor).

Por outro lado, a maior distância encontrada é de uma oitava mais uma quarta justa e se localiza nos compassos 70 e 71, que marcam a transição da seção A” para a coda, ou seja, enquanto a intérprete finaliza a última frase de A”, o violoncelo já inicia a coda, reforçando a unidade entre as duas seções.

b. Importância da harmonia da canção na construção do contraponto

Como a harmonia da seção A' apresenta, em sua maior parte, acordes de dó (C^{add9} , $Cm7^{(add9)}$, C^7sus^4 , $C^{add9(\#11)}$, $C7M^{(9)}$, C^6 e outros) evidencia-se a presença de tensões iguais naqueles que apresentam as mesmas características, como por exemplo: em C^{add9} , $C^{add9(\#11)}$, $C7M^{(9)}$ e C^6 as tensões disponíveis são as mesmas, resultando, portanto, notas equivalentes. Além disso, nas variações C^{add9} , $Cm7^{(add9)}$ e C^7sus^4 as duas únicas notas diferentes das tétrades são a 3ª e a 7ª: no primeiro a 3ª e a 7ª são maiores, no segundo a 3ª e a 7ª são menores e em C^7sus^4 , a 3ª é omitida e a 7ª é menor.

Em todo o contraponto, a alternância entre as 3ªs maior e menor e as 7ªs, também maior e menor, é de fundamental importância para ressaltar a progressão harmônica. Nota-se que, basicamente, são utilizadas as notas diatônicas da escala de dó maior ou dó menor e somente nos compassos 31, 76 e 78 são acrescentadas as tensões alteradas 11ª aumentada (c.31 e 78) e 5ª aumentada (c.76).

1.3.4. Conclusão

A pequena distância entre melodia e contraponto pode trazer diferentes conseqüências para o arranjo: ressaltar a unidade entre as linhas e dificultar a interpretação do cantor, devendo, portanto, o arranjador escolher as notas próximas com cautela e moderadamente. Por outro lado, a grande utilização de notas diatônicas permite que o intérprete apresente maior segurança em sua *performance*.

A combinação entre voz e violoncelo resulta em uma grande combinação timbrística, contribuindo, também, para aumentar a ligação entre elas.

A função de preenchimento do contraponto, neste arranjo, torna-se fundamental para que haja a continuidade da expressividade demonstrada pela melodia principal. Além disso, a simplicidade dos grupos rítmicos apresentados pelo contraponto torna-o mais claro, preciso e com uma característica bem definida.

1.4. QUALQUER CANÇÃO

Música de Chico Buarque

Disco: Vida – 1980

Intérprete: Chico Buarque

Arranjo: Francis Hime

Tonalidade: Sol sustenido menor

Instrumentação: viola, violão e piano

Estrutura formal do arranjo:

Tabela 4

Introdução			
			Frase 1
1	2	3	4
			Qual -
			Voz
Viola			
Violão			

Seção 1																	
A																	
Frase 1								Frase 2				Frase 3				Frase 4	
5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20		
quer canção de amor...								po - rem se esta canção...				o a- mor brota				Qual -	
Voz (melodia principal)																	
Viola (contraponto I)																	
Violão																	
Piano																	

Seção 2

A'																	
Frase 4								Frase 5				Frase 6				Frase 7	
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36		
quer canção de dor...								po - rém in da é melhor				do que você sofrer...				Qual -	
Voz (melodia principal)																	
Viola (contraponto 2)																	
Violão																	
Piano																	

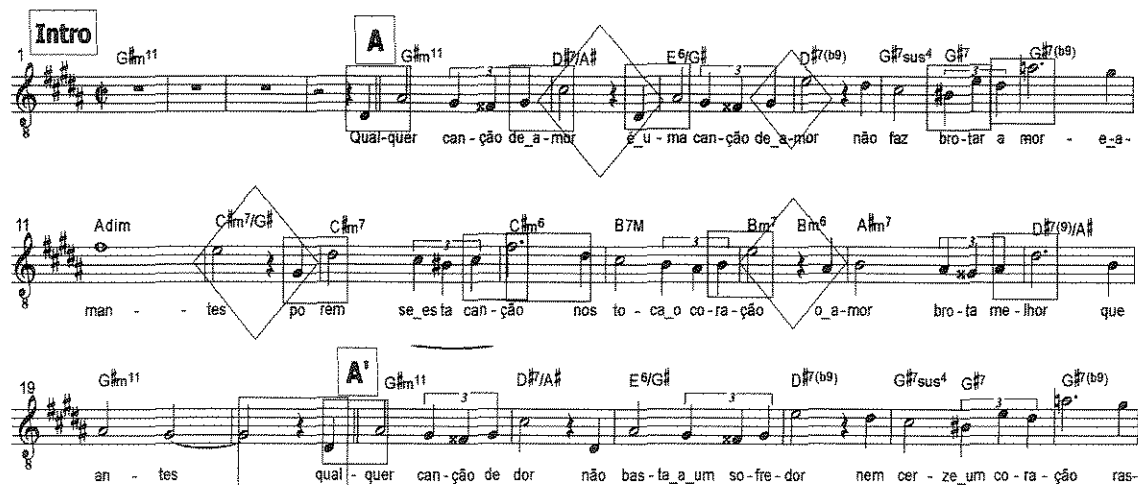
Seção 3

A''																	
Frase 7						Frase 9						Frase 10					
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
quer canção de bem...						e es- sa canção também						o coração de quem...					
Voz (melodia principal)																-	
Viola (contraponto 3)																	
Violão																	
Piano																	

1.4.1. Melodia principal (voz)³⁶

fig. 45

 saltos
  graus disjuntos



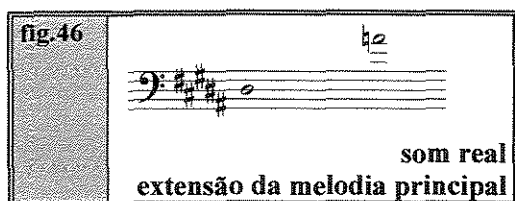
³⁶ É importante ressaltar que a melodia principal está representada de forma ritmicamente aproximada à interpretação do cantor.

a. Características gerais

A melodia principal apresenta três seções rítmicas, harmônicas e melodicamente iguais, mas com conteúdos literários diferentes³⁷. A construção desta seção que se repete está baseada fundamentalmente na utilização de bordaduras (anexo 1d), graus conjuntos e disjuntos (estes utilizados em seus limites: 4ª justa descendente e 5ª justa ascendente, apresentando dois intervalos alterados, a 4ª e 5ª diminutas ascendentes, respectivamente, no compasso 9 e na passagem deste para o 10) e apenas quatro saltos (7ª menor descendente, 6ª menor ascendente e descendente e 5ª diminuta descendente, respectivamente, compassos 6, 7 para 8, 12 e 16 da seção A) (fig.45). Através desta constatação, pode-se dizer que a melodia apresenta alguns pontos de difícil entonação que são justamente os graus disjuntos alterados e os saltos de 6ª menor ascendente e 5ª diminuta descendente (c. 9, 9 para 10, 7 para 8 e 16, respectivamente). Os outros dois saltos 7ª e 6ª menores descendentes não apresentam dificuldades por virem precedidos por pausas, possibilitando ao cantor um tempo para entoar estes intervalos com maior segurança.

³⁷ Isto explica a utilização dos nomes A, A' e A'' para as seções.

A extensão da melodia principal é de uma oitava justa mais uma 5ª diminuta (fig.46), utilizando o registro médio-agudo do cantor o que confere uma sonoridade tensionada e dramática à sua interpretação.



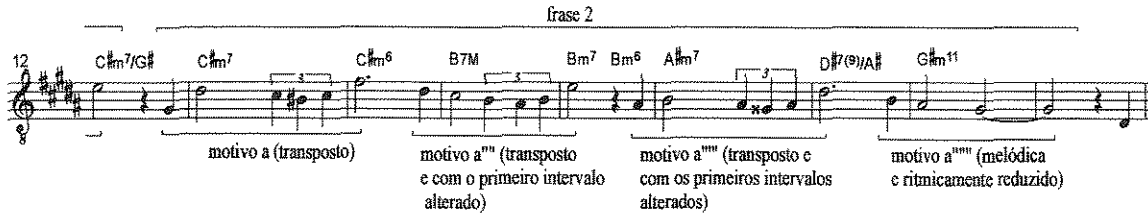
b. Frases e motivos³⁸

A melodia principal apresenta uma forma simétrica com duas frases de 8 compassos cada, contendo apenas um motivo rítmico-melódico, **motivo a**, que sofre alterações quando repetido (fig.47). A presença de apenas um motivo representa a simplicidade da construção da canção e aumenta, ainda mais, a sua unidade. Nota-se também que, a linha melódica da seção A (e, conseqüentemente, A' e A'') atinge apenas uma vez o clímax (c. 10), que é alcançado através de uma variação do **motivo a**, que apresenta, por sua vez, relações intervalares diferentes e as direções do 1º, 3º e 4º intervalos invertidas, caracterizando um trecho de difícil entonação.

fig.47

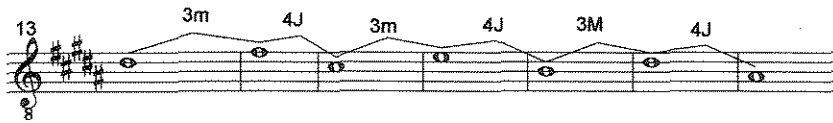


³⁸ Será representada apenas a seção A, visto que as seções A' e A'' são idênticas rítmica, melódica e harmonicamente àquela.



Do compasso 13 ao 19, esta unidade é reforçada. Ao reduzirmos a melodia em apenas uma nota por compasso, ou seja, a primeira nota de cada compasso, nota-se a formação de uma sequência de 3^{as} e 4^{as} (fig.48).

fig.48



c. Funções das notas da melodia em relação à harmonia (ver anexo 4)

Nota-se que a melodia principal é formada por uma grande quantidade de “notas estranhas” ao acorde (também chamadas notas auxiliares), ou seja, **appoggiaturas** e **bordaduras**, aumentando, com isso, a incidência de tensões. Desta forma, tem-se que, sobre acordes do tipo Xm^{11} existem as seguintes tensões: 9^a maior e a 7^a maior (como bordadura); sobre Xm^7 a 9^a maior, a 11^a justa e a 7^a maior como bordadura (c.13) e sobre Xm^6 , a 9^a maior, a 11^a justa e a 7^a maior como nota de aproximação no compasso 16. Sobre os acordes X^7 aparecem a 7^a menor e a 13^a menor e sobre $X^{7(b9)}$ a 9^a menor. Sobre Adim a 6^a maior e sobre B7M a 9^a e 7^a maiores. Percebe-se também que, com exceção do compasso 12, todo os outros apresentam sobre o seu primeiro tempo uma tensão, o que torna a

sonoridade da canção mais densa e cheia, além de ampliar também as possibilidades de construção do contraponto e da linha do baixo.

d. Ritmo

A canção apresenta apenas 2 grupos rítmicos simples e 3 grupos derivados. O primeiro grupo rítmico e os dois grupos derivados do segundo grupo rítmico compõem a maior parte da estrutura rítmica da canção. Esta simplicidade rítmica também confere equilíbrio e unidade àquela, além de possibilitar a construção de um contraponto que acompanha o ritmo harmônico da canção.

fig. 49

grupos rítmicos			
grupos derivados			

1.4.2. Contraponto 1 (cp1)³⁹

fig. 50

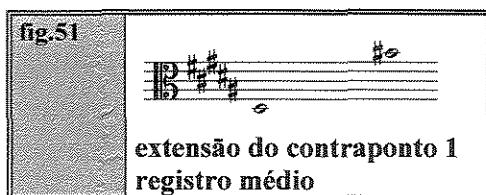
³⁹ O contraponto 1 é executado durante a seção A, e conseqüentemente, o contraponto 2 e 3 sobre as seções A' e A'', respectivamente.

a. Características gerais

O contraponto 1 inicia-se no mesmo compasso em que termina a introdução (compasso 5). Esta sobreposição permite a continuidade da linha melódica executada pela viola que anteriormente exercia função principal e na seção A transforma-se em contraponto (parte subordinada). Nota-se também que, o contraponto 1 termina no mesmo compasso em que começa o contraponto 2 (compasso 21), e assim sucessivamente. A sutil troca de funções e a ligação entre um contraponto e outro garante ao arranjo uma grande unidade.

Com exceção dos compassos 7, 13, 15, 19 e 20, o contraponto 1 segue o movimento da progressão harmônica da canção, ou seja, acompanha o ritmo harmônico, apresentando variação melódica ao mesmo tempo em que há alteração dos acordes da canção. Esta característica torna o contraponto 1 mais estável ritmicamente, possibilitando também a elaboração de um contorno melódico bem definido, pois as notas utilizadas foram escolhidas com precisão para a obtenção do efeito desejado pelo arranjador.

O contraponto 1 está construído basicamente sobre graus conjuntos e disjuntos, apresentando apenas um salto (8ª justa, c. 10 para 11) e um intervalo alterado (4ª aum, c. 7 para o 8), ambos mostrados na fig. 50 acima, e sua extensão é de uma oitava mais uma 6ª maior (fig.51), utilizando com maior frequência o registro médio da viola, o que caracteriza uma sonoridade suave e melancólica.



b. Frases e motivos

O contraponto 1 é formado por uma nota em cada compasso, com exceção dos compassos 7 e 16 (que caminham por mínimas) e 13, 15, 19 e 20 (que apresentam motivos rítmico-melódicos do contraponto 3). Baseando-se na progressão harmônica, pode-se dizer que o contraponto 1 apresenta duas frases, sendo a primeira de oito compassos e a segunda de nove, representando uma forma assimétrica (fig. 52).

fig.52

The musical score for Contraponto 1 is presented in two systems. The first system, labeled 'frase 1', covers measures 1 through 8. It begins with an 'Intro' in measure 1, followed by section 'A' in measures 2-8. The harmonic progression for 'A' is G#m11, D#7/A#, E5/G#, D#7(b9), G#7/sus4, G#7(b9), Adim, and C#m7/G#. The second system, labeled 'frase 2', covers measures 13 through 20. It includes section 'A'' in measures 13-20. The harmonic progression for 'A'' is C#m7, C#m6, B7M, Bm7, Bm6, A#m7, D#7/A#, G#m11, and G#m11. Specific melodic motifs are identified: 'motivo a' (measures 13-14), 'motivo b' (measures 15-16), 'motivo b' (measures 19-20), and 'motivo c' (measures 21-22).

c. Funções das notas do contraponto em relação à harmonia (ver anexo 4)

Em A, inicialmente, sobre o acorde de Gm¹¹ foram utilizadas as tensões 7ª menor, 6ª e 9ª maiores (c.1 ao 4), tendo apresentado, no final de A, a 11ª justa (c.20). Sobre Bbmaj7 foram utilizadas a 13ª e a 9ª maiores; sobre Am⁷ a 11ª justa e em Eb⁶ a 7ª maior. Sobre todos os outros acordes, o contraponto foi construído utilizando-se da fundamental, 3ª ou 5ª daqueles. Os pontos onde há fundamental e quinta apresentam um esvaziamento sonoro nas relações intervalares (do contraponto 1) formadas com o baixo do acorde. Porém, o resultado sonoro do arranjo não é prejudicado, pois a simplicidade da combinação intervalar entre cp1 e baixo é equilibrada com a complexidade da relação entre cp1 e melodia principal, e também, entre baixo e melodia principal, devido a grande incidência de tensões nesta última.

d. Ritmo

Os compassos que não seguem o ritmo harmônico apresentam três grupos rítmicos, sendo que o primeiro e o terceiro deles pertencem a grupos derivados da melodia principal (veja fig.49). Tal simplicidade rítmica confere uma tranquilidade e segurança ao instrumentista durante a execução do contraponto, possibilitando uma maior precisão na afinação das notas digitadas.

fig.53

grupos rítmicos	1	2
		
grupos derivados		
		

1.4.3 Inter-relação entre contraponto 1 (cp1) e melodia principal (mp)⁴⁰

fig.54

Fig. 54 shows musical notation for two systems, each with a Contraponto 1 (cp1) staff and a Melodia Principal (mp) staff. The notation includes chords and lyrics.

System 1:

- cp1:** Intro G#m11, A G#m11, D#7/A#, E#G#, D#7(b9), G#sus4, G#7(b9), Adim, C#m7/G#.
- mp:** Qual-quer can-ção de a-mor é u-ma can-ção de a-mor não faz bro-tar a-mor e a-man - tes po-

System 2:

- cp1:** 13 C#m7, C#m6, B7M, Bm7, Bm6, A#m7, D#7/A#, G#m11, A' G#m11.
- mp:** 13 rém se es ta can - ção nos to-ca_o co-ra-ção o_a - mor bro - ta me-lhor que an - tes Qual-quer can-ção de

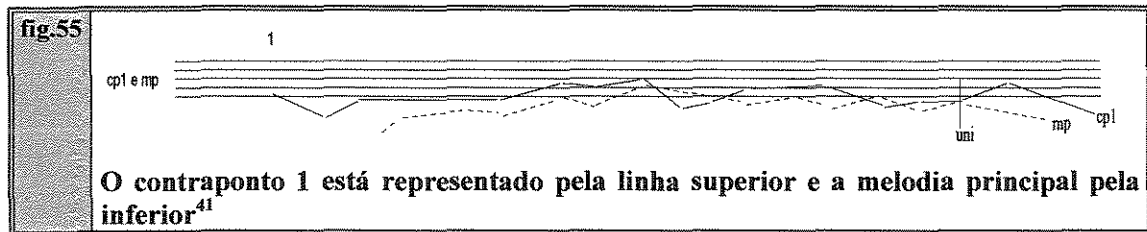
⁴⁰ O contraponto 1 é representado na clave de sol a fim de facilitar a visualização das notas e as suas relações com a melodia principal.

a. Textura

a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

O contraponto 1 e a melodia principal não têm a mesma atividade rítmica, ou seja, o contraponto 1 apresenta menor densidade rítmica que a melodia principal, evidenciando, portanto, uma maior importância desta sobre aquele. A pequena movimentação do contraponto 1 confere clareza à seção A e não compromete a execução da melodia principal pelo intérprete.

Através da redução das linhas melódicas em uma nota por compasso, sendo esta, a primeira nota de cada compasso, pôde-se perceber que as linhas se movimentam paralelamente mas não apresentam as mesmas relações intervalares (fig. 55).



É importante ressaltar que, contraponto 1 e melodia principal atingem o seu clímax no mesmo compasso (c.10), através de um movimento ascendente paralelo de uma quinta justa (primeiras notas de cada do compasso 9) para uma 2ª aumentada (que não apresenta estranheza sonora por ter o mesmo som de uma 3ª menor), o que reforça a unidade existente entre eles.

⁴¹ As duas linhas estão representadas na clave de sol para demonstrar a pequena distância entre elas e os cruzamentos ocorridos ao longo da seção A.

a.2. Espaçamento

As linhas melódicas encontram-se muito próximas, apresentando a maior distância de uma oitava, ocorrida nos compassos 6 e 19, evidenciando ainda uníssono e cruzamentos entre elas (c. 13 e 18 (unis.) e 11, 12 e 16 (cruz.)).

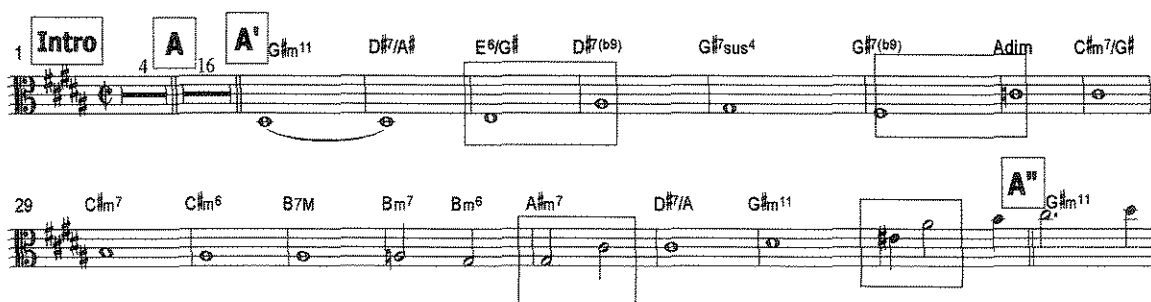
b. Importância da harmonia da canção na construção do contraponto 1

A canção possui maior incidência de acordes na posição fundamental e o contraponto 1 poucas tensões, por isso, as combinações intervalares com a nota mais grave do acorde (a fundamental, com exceção dos compassos 6, 7, 12 e 18) resultam na formação de um grande número de 5^{as}, 8^{as} e 3^{as}. Porém esta simplicidade é equilibrada com a melodia principal, que por apresentar grande quantidade de notas auxiliares amplia a suas combinações intervalares com o contraponto 1, obtendo 2^{as}, 4^{as} e 6^{as}, além de 3^{as} e 5^{as}.

1.4.4. Contraponto 2 (cp2)

fig.56

 graus disjuntos



a. Características gerais

O contraponto 2 é construído por graus conjuntos em sua maioria, apresentando dos compassos 23 para 24, 26 para 27, 33 e 36, os seguintes graus disjuntos (assinalados com

retângulo): 4^a aum, 5^a dim e 4^{as} justas, respectivamente, o que confia uma estabilidade à linha melódica, não revelando, portanto, dificuldades de execução (com exceção dos dois intervalos alterados citados acima).

Como dito anteriormente, o contraponto 2 inicia-se no mesmo compasso em que o contraponto 1 termina (compasso 21), sendo que os três últimos compassos da seção A (contraponto 1) conduzem a linha melódica à uma mudança de oitava, resultando na construção do contraponto 2 abaixo da melodia principal, onde a viola utiliza a sua região grave, apresentando apenas nos últimos compassos as notas lá#3, si3 e dó#4 na região média. Esta permanência nas notas graves confere ao contraponto 2 uma sonoridade escura e velada, pois na maioria dos compassos, a viola utiliza apenas as suas cordas mais graves o dó2 e o sol2. A extensão do contraponto 2 é de uma oitava mais uma 7^a menor, sendo a nota mais grave o ré#2 de onde o contraponto 2 parte e a nota mais aguda o dó#4 que é a última nota tocada por ele. Sendo assim, os seus pontos culminantes (no grave e no agudo) se encontram nas pontas da linha melódica (fig. 57).

fig.57



extensão do contraponto 2, a primeira e a última nota tocadas, respectivamente

b. Frases e motivos

Similar ao contraponto 1, o contraponto 2 movimenta-se, em grande parte, de acordo com o ritmo harmônico, apresentando apenas um **motivo c** (observado no contraponto 1 e 3, compasso 36) e o compasso 33 onde existem duas notas para um mesmo

acorde⁴⁵. Além disso, o contraponto 2 demonstra assimetricamente uma frase de oito compassos e outra de nove (fig.58).

fig.58

A primeira frase do contraponto 2 possui grande semelhança com a primeira frase do contraponto 1, demonstrando apenas dois compassos diferentes⁴³ (fig. 59). A primeira diferença ocorre porque o contraponto 1 apresenta uma nota como appoggiatura de um tempo (o ré#3) para chegar no mi3 e a segunda diferença ocorre porque o contraponto 2 substitui a 3ª maior do acorde (si# em G#^{7(b9)}, tocada pelo cp1) pela 7ª menor (fã#), mudando desta forma a direção do movimento do salto para o dó3 (c.7 - contraponto 1 e c.26 – contraponto 2, respectivamente).

fig.59

⁴⁵ O compasso 32 também acompanha o ritmo harmônico.

⁴³ Os contrapontos 1 e 2 estão representados na clave de sol e de fá, respectivamente, a fim de uma melhor visualização de suas semelhanças.

O dois últimos compassos do contraponto 2 têm a função de conduzir ao início do contraponto 3, levando a linha melódica à uma nova mudança de oitava, onde a viola explora sua região aguda caracterizando, com isso, uma sonoridade mais metálica e brilhante.

c. Funções das notas do contraponto em relação à harmonia (ver anexo 4)

Em sua primeira frase, o contraponto 2 utilizou para sua construção apenas notas do acordes (fundamental, 3^a e 5^a), com exceção do compasso 26, que apresenta a 7^a menor, o que contribui para a sua estabilidade e caracteriza um esvaziamento sonoro, devido a simplicidade das relações intervalares com o baixo do acorde.

Por outro lado, na segunda frase de cp2, sobre os acordes do tipo Xm^7 , X^7 e $Xm^{7(b5)}$ foi utilizada a 7^a menor, sobre Xm^6 a 6^a maior, sobre Xm^{11} a 6^a e 9^a maiores e sobre $X7M$ a 7^a maior. Esta maior incidência de tensões, confere à esta segunda frase um crescimento em sua densidade sonora, que é auxiliado também pelo aparecimento de três compassos que apresentam um maior número de notas (e não somente a semibreve como na primeira frase), conduzindo, desta forma, o contraponto 2 ao clímax (nota dó#4, c.37).

d. Ritmo

O contraponto 2 apresenta como grupo rítmico, em sua maior parte, semibreves que acompanham a progressão harmônica da canção, com exceção dos compassos 32, 33 e 36 (fig. 60). Esta simplicidade rítmica confere ao contraponto 2 um papel secundário em relação à melodia principal, que é o de preenchimento harmônico, além de ressaltar a

clareza do arranjo, ao conservar a relação do movimento-reposo entre as linhas melódicas envolvidas (mp e cp2).

fig.60

grupos rítmicos	1	2	3

1.4.5. Inter-relação entre contraponto 2 (cp2) e melodia principal (mp)⁴⁴

fig.61

Qual-quer canção de dor não basta a um so-fre-dor nem cer-ze um co-ra-ção rasga - do po- - maior distância - 8a justa+3a menor

rém in-da é me-lhor so-fre- em dó me-nor do que vo-cê so-fre- ca - la - do qual - quer can-ção de cruzamento - c2 torna-se mais agudo que a mp

a. Textura

a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

O contraponto 2 apresenta uma pequena atividade rítmica com notas longas, evidenciando-se como parte subordinada à melodia principal. Desta forma, ele desenvolve

⁴⁴ O contraponto 2 está representado na clave de fá a fim de facilitar a visualização de suas relações intervalares com a melodia principal.

uma função de preenchimento harmônico, contribuindo para aumentar a densidade sonora na seção A' a partir da segunda frase do contraponto 2, onde estão empregadas as tensões dos acordes.

As linhas melódicas não formam pares, visto que possuem células rítmicas completamente diferentes, além de apresentarem poucos movimentos paralelos.

a.2. Espaçamento

A melodia principal e o contraponto 2 se encontram muito próximos um do outro apresentando uníssonos e cruzamentos (fig. 61). A maior distância encontra-se no compasso 26, com o intervalo de uma 8ª justa mais uma 3ª menor⁴⁵.

Esta pequena distância entre melodia principal e contraponto 2 e a região em que este foi construído (região grave) confere à seção A' uma sonoridade mais sombria e velada, em sua maior parte. Devido a este fato, o cruzamento ocorrido no compasso 36, que leva o contraponto à uma mudança de oitava, conduzindo-o à uma região mais aguda e mais brilhante, produz um grande efeito sonoro e um aumento na intensidade da canção, que chegará, através do contraponto 3, em seu clímax.

b. Importância da harmonia da canção na construção do contraponto 2

Diferentemente, do contraponto 1, o contraponto 2 utiliza mais tensões em sua construção aumentando a variedade de relações intervalares com o baixo do acorde (a fundamental, com exceção dos compassos 6, 7, 12 e 18). Neste contexto, nota-se que as

⁴⁵ Estou considerando esta distância como a maior apresentada na seção A' por que o intérprete inicia a seção A'' apenas no compasso 37, não executando, portanto, o anacruse do compasso 36 (que se cantado como escrito na partitura resultaria em uma intervalo de uma 8ª justa mais uma 6ª menor, sendo desta forma maior que o primeiro).

combinações mais encontradas entre eles são os intervalos de 6^{as} e 7^{as}. Além disso, esta grande incidência de tensões também possibilita combinações intervalares mais complexas com a melodia principal, como a 4^a aum, 5^a dim, 9^a maior e 2^{as} maior e menor (fig.62).

fig.62

1.4.6. Contraponto 3 (cp3)

fig.63



a. Características gerais

O contraponto 3 possui grande incidência de graus disjuntos, apresentando entre eles intervalos alterados: duas 4^{as} aum e uma 5^a diminuta (cs. 42 e 53, c.42 para 43, respectivamente). Além disso, podemos perceber uma maior existência de saltos que nos contrapontos 1 e 2, o que o define como sendo uma linha melódica angular. Tal fato contribui também para a grande extensão do contraponto 3 que é de uma oitava mais uma 8^a diminuta (fig.64), utilizando o registro médio-agudo da viola e caracterizando uma sonoridade brilhante e tensa, devido a execução da nota aguda lá4.



O contraponto 3 e a melodia principal apresentam seu clímax executando a mesma nota (lá) sob o mesmo acorde ($G\#^{7(b9)}$), porém com diferença de uma oitava, sendo que no contraponto 3 ele é alcançado um compasso antes da melodia principal (c. 41 e 42), antecipando o ápice da melodia principal. Devido a grande unidade existente entre cp3 e mp, este fato não prejudica o resultado sonoro do arranjo.

b. Frases e motivos

Assim como os contrapontos 1 e 2, o contraponto 3 possui uma forma assimétrica evidenciando duas frases com número de compassos diferentes: a primeira de 8 e a segunda

de 10. Esta última apresenta oito compassos idênticos aos da segunda frase do contraponto 1 e outros dois acrescentados que têm a função de concluir a canção. As duas frases do contraponto 3 são executadas em regiões bem distintas da viola, sendo a primeira pertencente ao registro agudo e, por isso, responsável pela sonoridade vibrante e tensa deste. Além disso, a presença de notas de antecipação na primeira frase do contraponto 3 reforça ainda mais esta região brilhante (fig.64). Por outro lado, a segunda frase está localizada em uma região mais confortável para o instrumentista, a média, sendo o lá#3 a nota mais aguda, o que confere uma estabilidade maior na afinação do instrumento.

Podemos notar também a presença de três motivos rítmico-melódicos (**motivo a**, **b** e **c**) que apresentam seus intervalos modificados quando repetidos⁴⁶, fortalecendo a unidade entre as frases do contraponto 3. Os três motivos são também encontrados no cp1, porém com menor frequência. Em cp2, apenas o **motivo c** aparece uma única vez.

fig.64

Figure 64 displays two musical phrases, labeled 'frase 1' and 'frase 2', on a grand staff. The notation includes notes, rests, and chord symbols above the staff. Brackets below the staff identify specific melodic motifs: 'motivo a', 'motivo a'', 'motivo a''' in frase 1; and 'motivo a'''', 'motivo b'', 'motivo c', 'motivo c'' in frase 2. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

⁴⁶ Note que as modificações são feitas tanto no tamanho do intervalo (**motivo a** apresenta intervalo de 2ª maior e o **motivo a'''** apresenta intervalo de 3ª menor) como na direção dele (ascendente/descendente).

c. Funções das notas do contraponto 3 em relação à harmonia (ver anexo 4)

Em sua primeira frase, o contraponto 3 demonstra a utilização de notas do acorde e tensões em Gm^{11} (11ª e 5ª justa), D^7 e G^7 (fundamental, 7ª e 9ª menores), Eb^6 (fundamental e 6ª maior), enquanto em sua segunda frase os acordes $Bb7M$, Bbm^7 e $Am^{7(b5)}$ apresentam a 6ª maior, 5ª justa e 9ª maior, para o primeiro, 9ª maior e 3ª menor, para o segundo e 11ª justa para o terceiro, respectivamente; sendo que em Gm^{11} se encontram a 6ª e 9ª maiores, 11ª justa, fundamental, 3ª e 7ª menores. Desta forma, nota-se que o contraponto 3 mantém o equilíbrio entre notas do acorde e tensão em toda a sua construção, revelando uma estabilidade sonora. Porém, observa-se também que, o contraponto 3 é o que apresenta maior incidência de tensões.

Além disso, pode-se dizer que, a inovação desta seção se encontra no fato de que sua primeira frase é executada em uma região bem aguda ainda não experimentada pelas anteriores, provocando, assim, o contraste necessário para que o clímax do contraponto todo (cp1+cp2+cp3) seja atingido no compasso 41.

d. Ritmo

O contraponto 3 também é o que apresenta maior quantidade de movimento. Os grupos rítmicos e derivados (fig. 65) encontrados anteriormente são repetidos ao longo de todo cp3, provocando por isso, uma maior densidade rítmica entre melodia principal e contraponto, o que conduz o arranjo ao clímax e ressalta ainda mais a importância desta última seção da canção.

fig. 65

grupos rítmicos	1			2		
grupos derivados						

1.4.7. Inter-relação entre contraponto 3 (cp3) e melodia principal (mp)⁴⁷

fig.66

Intro **A** **A'** **A''** $G\sharp m^{11}$ $D\sharp/A\sharp$ $E\flat/G\sharp$ $D\sharp(b9)$ $G\sharp^{7sus4}$ $G\sharp(b9)$ $Adim$

1 4 16 11 3

cp3

mp

- maior distância -
8a justa + 4a justa

cruz

qual-quer can-ção de bem al-gum mis-té-rio tem é o-grão é o ger-me é o gen da cha -

44 $C\sharp m^7/G\sharp$ $C\sharp m^7$ $C\sharp m^6$ $B7M$ Bm^7 Bm^6 $A\sharp m^7$ $D\sharp(b9)$ $G\sharp m^{11}$

uni cruz uni

ma e _es-sa can-ção tam-bém cor-rói co-mo con-vém o co-ra-ção de quem não a - ma

a. Textura

a.1. Importância, atividade rítmica e movimento das linhas

Ao contrário do contraponto 1 e 2 (cp1 e cp2), o contraponto 3 apresenta uma grande atividade rítmica, movimentando-se ao mesmo tempo que a melodia principal. Isto

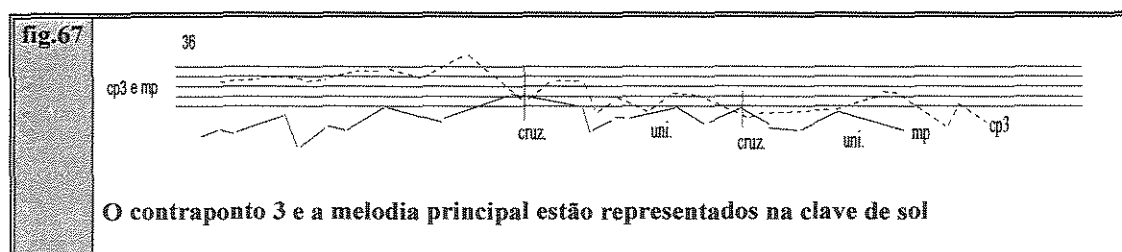
⁴⁷ A melodia principal está representada na clave de fá e o contraponto 3 na clave de sol a fim de facilitar a visualização do relacionamento entre as linhas.

confere à seção A'' uma maior densidade em relação às outras seções, tornando-se, portanto, aquela que mais se destaca no arranjo: tanto pela região aguda do cp3 quanto pela sua atividade rítmica. Neste caso, o contraponto 3 também está mais evidente e acaba por apresentar um papel importante no arranjo ao caracterizar uma sonoridade brilhante antes não explorada nem pela voz nem pela viola.

Apesar das duas linhas serem angulares (apresentando grande incidência de graus disjuntos e saltos), elas não formam parêntese pois seus grupos rítmicos são distintos.

a.2. Espaçamento

Contraponto 3 e melodia principal iniciam a seção A'' em regiões bem diferentes, evidenciando uma grande distância intervalar entre eles (fig.67). Porém, a partir do compasso 42, ocorre, tanto em mp quanto em cp3, uma inversão de oitava, ou seja, a mp explora sua região aguda e o cp3 é conduzido à região média, havendo no próprio compasso 42 (e no 48) cruzamento entre as linhas. Este movimento contrário construído entre as linhas representa uma das partes de maior efeito do arranjo. Além do cruzamento, há ainda alguns pontos com uníssono, ocorridos a partir da segunda frase de A''. Neste momento, cp3 volta a ser apenas uma parte subordinada à mp, apresentando uma sonoridade um pouco mais velada.



b. Importância da harmonia da canção na construção do contraponto 3

A existência de acordes invertidos na canção possibilita a utilização (na construção do contraponto) das notas fundamental, terça e quinta do acorde sem, no entanto, enfraquecer as relações intervalares entre as linhas envolvidas. É o que ocorre em todo o contraponto (cp1+cp2+cp3) quando aparecem os acordes $D7/A$, Eb^6/G e Cm^7/G . Por outro lado, a utilização das tensões pelo contraponto 3 ampliou as relações intervalares com a linha do baixo formando, poucas vezes, intervalos como os de 5ª e 8ª justa (fig.68).

fig.68

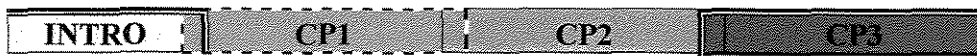
The figure shows a musical score for two staves, measures 36 to 45. Above the staves, chords are indicated: $A^{\#} G^{\#}m^{11}$, $D^{\#}/A^{\#}$, $E^{\#}/G^{\#}$, $D^{\#}/(b^9)$, $G^{\#}/sus^4$, $G^{\#}/(b^9)$, $Adim$, $C^{\#}m^7/G^{\#}$, $C^{\#}m^7$, $C^{\#}m^6$, B^7M , Bm^7 , Bm^6 , $A^{\#}m^7$, $D^{\#}/(b^9)$, and $G^{\#}m^{11}$. Below the staves, interval notation is provided for each measure: cp3 X baixo ---4J, 5J, 4J, 3m, 4J, 6M, 9m, 5J, 7m, 9m, 3M, 7m, 3m, 4J, 4J, 5J, 8J, 5J, 6M, 5J, 2m, 2m, 3m, 4J, 8J, 9J, 8J, 5J, 4J, 3m, 2M, 7J, 6M, 3m, 3m.

1.4.8. Conclusão

Uma mesma harmonia pode propiciar diferentes tipos de contraponto. Neste caso, os contrapontos não foram totalmente alterados, pois, as segundas frases de cp1 e cp3 são iguais e a primeira de cp1 e cp2 bem parecidas, porém, a maior diferença está na escolha das regiões que estes contrapontos foram construídos.

O recurso da densidade rítmica é também uma solução para diferenciar uma linha contrapontística da outra (sobre a mesma harmonia). Note que cp1 tem um pouco de movimento, cp2 permanece a maior parte do tempo parado (se movimentando apenas através do ritmo harmônico) e cp3 apresenta uma atividade bem mais definida.

Outra possibilidade é a escolha das tensões: se for essencial distinguir as seções, o uso gradativo das tensões resulta em um efeito sonoro interessante. Neste caso, o arranjador optou por ponderar a mesma quantidade de tensões para as seções e não demonstrar quebra na passagem de uma para outra, ou seja, cp1 começa onde a introdução termina, cp2 começa onde cp1 termina e cp3 começa onde cp2 termina.



Os cruzamentos e intervalos como 2^{as}, 9^{as} e alterados existentes entre melodia principal e contrapontos não interferem na performance do cantor, visto que este utiliza uma interpretação rítmica mais livre. Mesmo havendo três contrapontos distintos, e densidade rítmica em cp3, a melodia continua sendo a parte principal da canção, e aqueles, conseqüentemente, partes subordinadas.

Quando se tem apenas um instrumento para executar a linha contrapontística torna-se essencial que este seja aproveitado em toda a sua extensão, se se quer acrescentar novidades à linha. Neste caso, o contraste entre o som escuro e velado da viola no grave (cp2 é tão suave que em alguns momentos não se define direito a nota tocada) e o brilho e vibração do agudo em cp3 é fundamental para a chegada ao clímax do arranjo.

terceiro capítulo:

seleção das canções e criação dos arranjos

1. Seleção das canções e criação dos arranjos

Conforme os objetivos iniciais do projeto, foram arranjadas seis canções: *Noite cheia de estrelas* (Cândido das Neves/1932), *Mal me quer* (Cristóvão de Alencar e Newton Teixeira/1940) e *Dora* (Dorival Caymmi/1945), pertencentes ao período intitulado de Época de Ouro¹, mas dizem respeito a gêneros musicais diferentes – um tango-canção, uma marcha e um samba-canção, recebidos com sucesso pelo público; *Mora na Filosofia* (Monsueto Menezes e Arnaldo Passos/1955) - samba carnavalesco que se encontra em uma fase de transição da Época de Ouro para a bossa nova (1945 a 1957) onde a música de carnaval começa a declinar e a grande novidade é o “samba-de-fossa” ou “dor de cotovelo”, estilo que revela uma modernização tanto na elaboração das canções como nos arranjos; *Vida* (Chico Buarque/1980) e *Acalanto* (Edu Lobo e Chico Buarque/1985) que apesar de pertencerem à mesma década, a de 1980, apresentam características bem distintas detalhadas a seguir na análise individual dos arranjos.

É importante salientar que em alguns arranjos originais, devido à qualidade técnica das gravações, torna-se impossível definir a tonalidade com precisão. Desta forma, reconheci estas tonalidades de forma a ficarem mais próximas possíveis do diapasão (lá-440hz).

1.1. Mora na Filosofia

Samba carnavalesco de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, lançada no carnaval de 1955 pela cantora Marlene com Raul e seu conjunto. Originalmente foi gravada na

¹ Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “A música brasileira tem sua primeira grande fase no período 1929/1945. É a chamada Época de Ouro (...) originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos de uma mesma geração (...)”. pp. 85.

tonalidade de Dó menor, tendo como instrumentação o trombone, percussão (surdo, tamborim e agogô), coro (vozes femininas e masculinas) e uma seção rítmica que devido à qualidade da gravação não é possível identificar.

O trombone e a percussão, com suas capacidades de alta definição das células rítmicas que caracterizam o samba, como a síncope e figuras pontuadas, por exemplo, evidenciam-se nesta gravação como instrumentos fundamentais, tendo as suas presenças marcadas ao longo de quase todo arranjo. A estrutura formal do arranjo é: Intro-A-A-B-A-B-A-coda. O coro é utilizado para repetir a seção A e depois intercalar com a cantora a seção B. O trombone apresenta maior atividade rítmica nos momentos em que há coro.

A canção possui uma harmonia simples baseada no campo harmônico menor, havendo apenas dois acordes com função de dominante secundária: o C^7 que resolve em Fm (IVm de Cm) e o Bb^7 que resolve em Eb^6 (bIII de Cm).

a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Lá menor

fig.69

Intro mp

4 Dm⁷ E⁷ Am B⁷ E⁷ Am E⁷

S D T D D T D

Am: IVm⁷ V⁷ Im V⁷/V⁷ V⁷ Im V⁷

dominante secundária

A 13 Am E⁷ Am A⁷ Dm

eu vou lhe dar a de - ci - sã - ão bo - tei na ba - lan - ça vo - cê não pe - so - ou

T D T D S

Im V⁷ Im V⁷/IVm IVm

dominante secundária

22 G7 3 C6 E7 Am 3 Dm E7 Am *coda*

bo-tei na pe - nei - ra vo - cê não passou mo - ra na fi-lo-so-fi - a pra que ri-mar amor e do - or

D T D T S D T

V7/bill bill V7 Im IVm V7 Im

dominante secundária

B

35 G7 3 C6 Dm E7

se seu cor - po fi - cas - se mar - ca - a - do por lá - bios ou mãos ca - ri - nho - - - -

D T S D

V7/bill bill IVm V7

dominante secundária

43 A7 Dm G7 C6 E7

eu sa - be - ri - - - a a quan - tos vo - cê per - ten - ci - - a não

D S D T D

V7/IVm IVm V7/bill bill V7

dominante secundária dominante secundária

51 Am Am 3 E7 Am

vou me pre - o - cu - par em ve - - - - seu ca - so não é de ver pra cre - er

T T D T

Im Im V7 Im

volta ao A e coda

coda

59 Am 3 Dm E7 Am

mo - ra na fi-lo-so-fi - a pra que ri - mar a - mor e do - or pra que ri - mar

T S D T

Im IVm V7 Im

67 E7 Am E7 Am

a - mor e do - or pra que ri - mar a - mor e do - or

D T D T

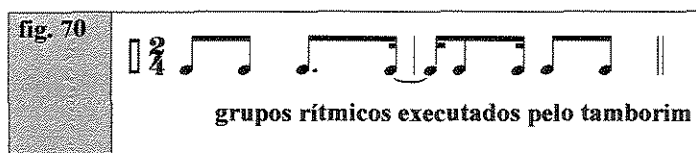
V7 Im V7 Im

I. Processo de criação do arranjo

1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal

O arranjo foi escrito em Lá menor, por ser uma tonalidade confortável para a interpretação da voz e dos instrumentos escolhidos.

Utilizei a seguinte instrumentação: clarineta, violoncelo e percussão (tamborim, ganzá e surdo) baseada na melancolia expressa pela letra da canção. Como o violoncelo está presente em todo o arranjo de forma a sustentar por mais tempo as notas e tocá-las em *legato*, decidi usar o tamborim executando grupos rítmicos básicos que caracterizassem o gênero samba (fig. 70).



Devido a esta capacidade de sustentação do violoncelo, diferentemente do arranjo original que possui um trombone bem rítmico (instrumento comumente encontrado em arranjos de sambas), procurei aplicar células rítmicas bem simples baseadas apenas em semínimas e colcheias, o que sugere também a progressão harmônica utilizada no arranjo. Por outro lado, a clarineta executa, durante a seção B, semicolcheias evidenciando uma maior atividade rítmica, além dos grupos rítmicos apresentados pelo tamborim. O surdo e o ganzá, também como instrumentos básicos do gênero, aparecem para enriquecer a volta da seção A e o início da B, respectivamente.

Sobre a estrutura formal do arranjo original conservei a sequência: Intro-A-A-B, porém não há repetições e nem coda. O número de compassos das seções também foi modificado. Optei por não fazer as repetições porque o andamento da canção foi diminuído, a fim de ressaltar a característica melancólica que ela revela.

O arranjo original possui a estrutura formal

Intro	A	A'	B	A	B	A'	Coda
12 c.	22c.	22c.	24c.	22c.	24c.	22c.	20c.

que foi modificada para:

Intro	A	A'	B
11c.	24c.	22c.	30c.

2. A Introdução (o arranjo integral se encontra no anexo 5)

a. Características gerais

A introdução do arranjo foi baseada na gravação original tocada pelo trombone (fig.71). Foram utilizados alguns fragmentos melódicos, porém as células rítmicas sofreram alteração a fim de facilitar a execução do violoncelo (fig.72).

fig.71

Introdução original transposta para Lá menor

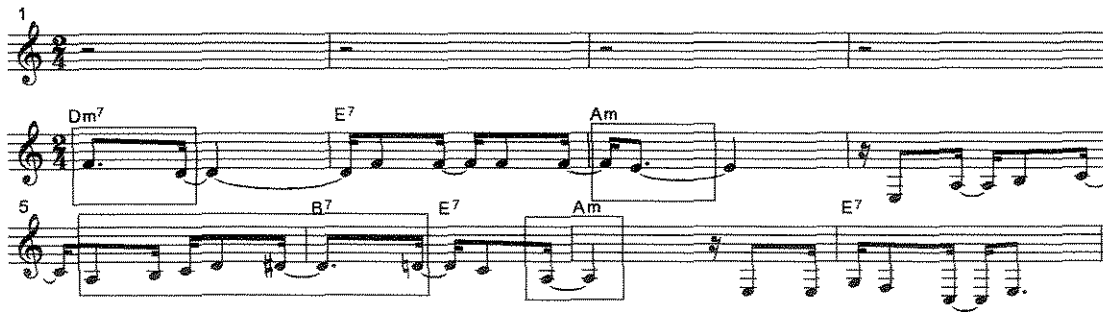


fig.72

Introdução do arranjo criado

The musical score for the created arrangement introduction is in 4/4 time and D minor. It features four staves: voz (voice), clarineta (clarinet), cello, and percussão (percussion). The voice staff has a box labeled 'Intro' and chords Am(b6), Am/G, F7M, and Am7/E. The clarinet staff has a melodic line. The cello staff has a melodic line with a triplet marked '3'. The percussion staff has a simple rhythmic pattern.

fig.73

Intro

cello

clarineta

1 Am(b6) Am/G F7M Am7/E

6m 4J 4J 3M 3m 3M 3m 4J 5J

5 Dm7 B7 E7/G# Am

7m 5J 6M 7m 8J 3M 4aum 5dim 8J

cruzou

3. Primeira seção – exposição do A

a. Características gerais

Nesta primeira exposição do A, optei por utilizar como instrumentação o violoncelo e o tamborim, a fim de provocar um esvaziamento sonoro no arranjo. O tamborim varia livremente seus grupos rítmicos apresentados na Introdução.

A seção A apresenta em quase toda a sua extensão seqüências descendentes formadas por intervalos de 2^{as} (maiores ou menores), tocados em semínimas, e organizadas de dois em dois compassos (c.12-13, 14-15, 16-17, 26-27, 28-29, 30-31(com alteração no 1º intervalo)). A seqüência é quebrada nos compassos 18-19, onde o violoncelo apresenta outros intervalos descendentes (3^a maior, 4^a justa, 4^a aum) e duas notas sustentadas produzindo intervalos harmônicos (3^a maior e 4^a aum) e nos compassos 24-25, onde os intervalos são de 4^a aum, 6^a maior e 5^a justa, e há formação de outro intervalo harmônico (4^a aum). Nos compassos 22-23, a seqüência de 2^{as} existe, porém com movimento ascendente e em 32-33, sendo o fá# uma appoggiatura, a seqüência também se mostra presente entre lá-sol-fá-mi (fig.74).

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

Além das seqüências, as 2^{as} (c. 24, 26 e 30) encontradas entre o violoncelo e a voz são extremamente importantes para provocar instabilidade durante a execução, pois estes causam um desconforto à interpretação do cantor, gerando uma tensão proposital. Por outro lado, o uníssonos (c. 16) e a 8^a (c.20) são usados para equilibrar.

Procurei utilizar na construção da linha melódica do violoncelo, as tensões disponíveis dos acordes, evitando, por exemplo, as 5^{as} (com exceção dos compassos 14, 19, 26, 31, 33 e 34) a fim de enriquecer as relações intervalares trocadas com a melodia principal (fig.74). Note ainda que as 5^{as} (exceto c. 19) são todas notas de passagem, não tendo, portanto, muita importância.

fig.74

The musical score for voice and cello is divided into two systems. The first system, labeled 'Intro' and 'A', shows the voice part with lyrics 'eu vou lhe dar a de - ci - sã -' and the cello part with notes and intervals. The second system, labeled 'B', shows the voice part with lyrics 'bo - tei na ba - lan - ça vo - cê não pe - so -' and the cello part with notes and intervals. Annotations include 'sequências' (sequences) and 'quebra' (break) for the cello part, and 'uníssonos' (unison) for the voice part.

System 1: Intro and Section A

- Chords:** Am⁹, Am⁷, Bm⁷(b⁹), E⁷
- Voices:** eu, vou lhe dar a de - ci - sã -
- Cello:** 9, F, 7, 6, b5, 11, 7, 13
- Annotations:** sequências

System 2: Section B

- Chords:** Am, A⁷
- Voices:** bo - tei na ba - lan - ça vo - cê não pe - so -
- Cello:** 3, 9, F, 7M, 3, F, 5, b9
- Annotations:** uníssonos, sequência, quebra

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).

- System 1 (Measures 20-27):**
 - Chords: Dm⁷, Dm(7M), G⁷.
 - Vocal line: "ou bo-tei na pe-nei-ra vo-cê não pas-sou".
 - Piano line: Includes a diamond-shaped fingering pattern (3, 9, 3) and a sequence marked "seqüência com movimento ascendente" (5, 13, 7, F).
- System 2 (Measures 24-31):**
 - Chords: C7M(#11), E⁷_{sus4}, Am.
 - Vocal line: "mo-ra na fi-lo-so-fi-".
 - Piano line: Includes a sequence marked "quebra" and another marked "seqüência" (b6, 5, 11, 3).
- System 3 (Measures 28-35):**
 - Chords: Bm⁷(b9), E⁷(b9), E⁷(b13).
 - Vocal line: "a pra que ri-mar a-mor e do-".
 - Piano line: Includes a sequence marked "seqüências" (b9, 7, b13, 5).
- System 4 (Measures 32-39):**
 - Chords: Am, E⁷.
 - Vocal line: "or".
 - Piano line: Includes a sequence marked "seqüência" (F, 7, 6, b6, 5, 7, b13, 5, 3).

Em relação à harmonia original, o acorde Dm foi substituído por Bm^{7(b5)} (ambos têm função de subdominante, c.28); e foram acrescentados: um acorde Bm^{7(b5)} (c. 14) e um compasso com E⁷ no final.

4. Segunda seção – re-exposição do A (ou A')

a. Características gerais

Na re-exposição do A, para que evidenciasse ainda mais o tom melancólico, utilizei o surdo marcando o segundo tempo do compasso, intercalado por um compasso em branco. Para equilibrar esta sonoridade fúnebre, construí a linha melódica do violoncelo de uma forma mais ativa, se movimentando por colcheias e apresentando maior evidência de graus disjuntos e saltos, e para dar um pouco mais de brilho, a clarineta, em sua região aguda nos últimos 8 compassos da seção. Para sustentar a característica rítmica do samba, o tamborim está presente o tempo todo.

O contraponto entre a linha melódica do violoncelo e a melodia principal é de 5ª espécie, com ritmo livre; e entre violoncelo e clarineta é de 2ª espécie, aplicando duas notas contra uma.

Ao contrário da primeira exposição de A, utilizei maior mudança de direção na linha do violoncelo, aplicando movimentos descendentes e ascendentes de uma forma mais equilibrada.

Os seis primeiros compassos de A' apresentam a mesma construção, um intervalo harmônico seguido por uma seqüência de graus conjuntos (apenas o compasso 41 apresenta uma 6ª menor como intervalo), porém com grupos rítmicos diferentes (fig.75).

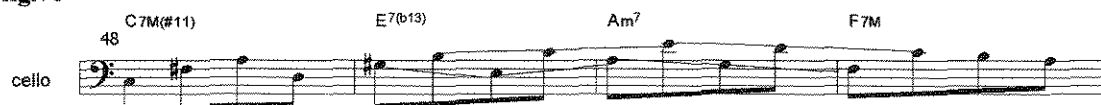
fig.75



Os compassos 42-43 e 48 apresentam graus disjuntos para uma maior utilização das tensões disponíveis para o acorde de A7 (b9, b13, #11 e 13, respectivamente) e de C7M (#11, 6 e 9, respectivamente). Os compassos 44-45 representam uma seqüência e 45-46

apresentam cromatismo. As seqüências formadas em pares de colcheias nos compassos 49, 50 e 51, resultam na existência de duas vozes, a primeira no tempo forte a segunda no tempo fraco, como mostra a fig.76, abaixo:

fig.76



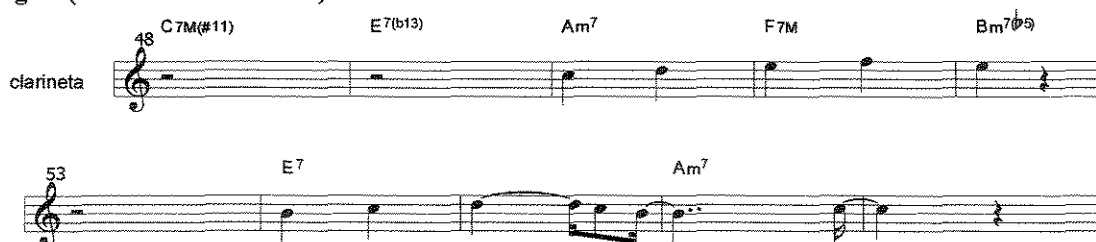
Há ainda a presença de outra seqüência que se inicia em 51 e termina em 55, formada pelo grupo de quatro colcheias de cada compasso (fig. 77).

fig.77



Por outro lado, a linha melódica da clarineta é formada por uma seqüência bem mais simples, que tem sua célula rítmica e seu final modificados.

fig.78 (clarineta em som real)



O número de compassos de A' é igual ao arranjo original, porém em relação à harmonia substituí o acorde Dm (que estaria presente no compasso 52) pelo Bm7(b5), ambos com função de subdominante, e acrescentei antes deste o F7M (que também tem função de subdominante).

b. Inter- relação entre as linhas melódicas

Ao contrário de A, não utilizei intervalos de 2ª em tempo forte do compasso entre o violoncelo e a melodia principal, porém há cruzamento de vozes nos compassos 40, 44, 50 e 52. As presenças de grande quantidade de tensões e os cromatismos, do compasso 42 ao 49, causam novamente desconforto à interpretação do cantor, resultando intervalos como os de 2ª e 7ª (maiores e menores) camuflados, que só são amenizados a partir do compasso 50.

A clarineta foi utilizada apenas para dar brilho à sonoridade de A', estando bem distante da melodia principal e do violoncelo, não causando, portanto nenhum tensionamento sonoro, pelo contrário, nos compassos 51, 52 e 56, ela oitava a melodia principal facilitando a interpretação da voz.

5. Terceira seção – exposição do B

a. Características gerais

Para facilitar a análise, a seção B foi dividida em duas partes: a primeira parte do compasso 58 ao 66 e a segunda do 67 em diante.

Na primeira parte do B, utilizei como instrumentação a clarineta evidenciando maior atividade rítmica, em semicolcheias (juntamente com o ganzá), enquanto o violoncelo sustenta em mínimas intervalos harmônicos (7ªs maiores e menores com exceção dos c. 61 - com 9ª e 10ª, c. 62 - com 6ª e c.63 - que não apresenta intervalo harmônico) para uma maior densidade harmônica. Para facilitar a execução da linha melódica da clarineta substituí algumas notas por pausas a fim de possibilitar uma respiração mais tranqüila ao instrumentista (fig.79).

fig.79 (clarineta em som real)

B

58 Dm7 3 G7(b9) C7M(#5) C7M

voz se seu cor - po fi - cas - se mar - ca - do

cl F 9 3 5 3 9 F 7 #11 7 b9 5 4 3 9 7M #5 6 7M F 3 4 5 F 9 3 4 #5 9 7M

cello F 7 7M 9 3

perc ganzá

62 F6 E7sus4(b9) E7(b13)

por lá - bios ou mão ca - ri - nho - sas

3 #11 5 6 7M F 9 cromatismo b9 7 4 b13 5

cello F b13 b13

As mudanças na fórmula de compasso nos compassos 64 e 65 foram escritas a fim de salientar a palavra “carinhosas”. Ainda nos compassos 64 e 66, decidi provocar novamente intervalos de 2^a para tensionar esta passagem. A linha da clarineta se mostra angular, baseada nas tensões dos acordes e utiliza um registro médio agudo.

Por outro lado, na segunda parte de B, decidi como instrumentação apenas a clarineta, violoncelo e o tamborim. Nesta, o violoncelo retorna às colcheias através de seqüências nos compassos 67 e 68, utilizando as tensões disponíveis dos acordes, e a clarineta se baseia nos grupos rítmicos da melodia principal, iniciando em tempo forte com um intervalo de 2^a menor entre ela e a mp e sendo tocada em seu registro agudo.

A partir do compasso 75, o violoncelo executa seqüências e através das notas sustentadas amplia as relações harmônicas com a mp e a clarineta, que sustenta tensões dos

acordes (11^a em Am, #11^a em F7M, b9^a em E7, 9^a e 7^a em Am e 9^a em E7, respectivamente, c. 75, 77, 79, 81, 82 e 83) (fig.80).

fig.80 (clarineta em som real)

voz
eu 2a menor sa - be - ri - a

cl
A7(b9) Dm6

cello
b9 F sequências 7 7 11 5
3 b13 7 5 b13 #11 5 3 F 5 6 5 6 3 9 F

perc
tamborim

voz
a quan - tos vo - cê per - ten - ci - a não

cl
Db7(#11) G7(13) C7M(#5) E7

cello
F 3 #11 7 5 13 7 9 3 9 F 5

perc
tamborim

voz
vou me preo - cu - par em ve - seu

cl
Am7 Am7/G F7M

cello
F 5 7 11 F 5

perc
tamborim

voz
ca - so não é de ver pra cre - er

cl
E7(b9) 3 Am7 E7(9)

cello
b9 F 9 7 9
F 5 3 5 11 3 11 F

perc
tamborim

Em relação à harmonia da seção B, acrescentei o Dm no compasso 58 e o substituí por F6 no compasso 62. Em 71, substituí o G7 por Db7 (ambos com função de dominante) e em 77, acrescentei o F7M, para permitir o movimento da linha do baixo. A música termina com um acorde de dominante (E7) e três compassos de tamborim para causar uma polêmica assim como no arranjo original quando uma voz grita a expressão: “tá na cara!”, porém de uma forma mais sutil, já que decidi omitir esta parte do texto.

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

Na primeira parte de B, a clarineta foi escrita na mesma região que a voz, originando vários cruzamentos propositais que transformam melodia principal e clarineta em uma linha só. Por outro lado, o violoncelo tem a função de dar apenas uma sustentação harmônica.

Do compasso 67 ao 71, clarineta e voz ainda estão bem próximas, causando esta sonoridade confusa que é equilibrada a partir do compasso 72, quando a clarineta se afasta da voz proporcionando mais brilho. A partir de 75, os três instrumentos: voz, clarineta e violoncelo estão em regiões distintas e definidas, resultando em um maior conforto para a interpretação vocal.

1.2. Vida

Música de Chico Buarque, lançada em 1980 no LP de mesmo nome, arranjada por Francis Hime e interpretada pelo próprio Chico. Originalmente gravada em Lá menor tendo como instrumentação trompetes, flautas, cordas, piano, contrabaixo, bateria e percussão, o arranjo apresenta uma Introdução de oito compassos de trompete tocando uma linha melódica em *ad libitum* com acompanhamento de piano e contrabaixo.

Sua estrutura formal é Intro-A-A'-B-B'-A''-B-B'-coda (os apóstrofos e as aspas servem para diferenciar as letras das seções). Em cada seção o arranjo acrescenta novidades antes não exploradas. Em A, os trompetes executam uma linha melódica em contraponto com a voz, já em A', esta mesma linha é executada em sua primeira metade pelas flautas e depois tendo uma combinação de flautas e cordas. No B, os trompetes executam outra linha melódica enquanto as cordas têm a função de preenchimento harmônico. No início do B, há duas explosões em um prato da bateria para ressaltar a palavra “luz”, o que dá a impressão do som de um chicote sendo estalado (o mesmo acontece em B', evidenciando também a palavra “mais”). Também em B', as cordas contribuem para aumentar a dinâmica e a densidade da linha melódica que antes foi executada pelos trompetes. Em A'', as flautas fazem a linha melódica de A' e as cordas o preenchimento harmônico. Na volta do B e do B', as cordas executam a mesma linha melódica das seções anteriores e os estalos aqui estão presentes em toda primeira parte das duas seções. Na coda, somente estão presentes as cordas, piano, contrabaixo, bateria e percussão. O arranjo termina com um lamento no ar: “Vida minha vida olha o que é que eu fiz...”. É importante ressaltar que, o arranjo vai aumentando a sua densidade sonora de acordo com a exposição da letra. O tempo todo há um crescendo que chega no seu clímax na re-exposição do B', no momento que a letra diz: “mais quero mais nem que todos os barcos recolham ao cais...”.

A canção utiliza acordes do campo harmônico menor, durante vários compassos, de forma invertida (o que contribui para a escrita de uma linha melódica do baixo com maior quantidade de graus conjuntos), além de dominantes secundárias (como por exemplo, V7/V7 - A7 para D7, c. 6) e substituições da subdominante e dominante (subIIIm7 - Ebm7 e subV7 - Ab7 para Gm, c. 42) (fig.81).

a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Sol menor

fig.81

intro

mp

análise harmônica e funcional

Gm11 D7/F# Gm11 3 Eb7/G Bb6 A7(b9) D7(b13) D7(b13)

T D T D T D D D

Gm:Im V7 Im subV/V7 bIII V7/V7 V7 V7

A

9 Gm/D 3 Eb/Db Bb7M/D 3 Bb6

Vi - da mi - nha vi - da o - lha_o que_é que_eu fiz

T D T S

Im subV/V bIII subIm/V

13 Bb7 3 Bb6 Bb(b6) Bb6

dei - xei a fa - ti - a mais do - ce da vi - da na

S S S S

subIm/V subIm/V subIm/V subIm/V

17 Eb6/G D7/F# 3 Gm11 Eb7/G

me - sa dos ho - mens de vi - da va - zi - a mas

S D T D

bVI V7 Im subV/V

21 Bb/D 3 A7/C# 3 Am7/D D7

vi - da_a li quem sa - be eu fui fe - liz

T D S D

bIII V/V Im7 V7

A'

25 Gm/D 3 Eb/D $\flat$ B $\flat$ 7M/D B $\flat$ m6
 Vi - da mi - nha vi - da o - lha_o que_é que_eu fiz

29 B $\flat$ m7 3 B $\flat$ m6 B $\flat$ m(b6) B $\flat$ m6
 Ver - ti mi - nha vi - da nos can - tos na pi - a na

33 Eb $\flat$ /G D7/F $\sharp$ Am11 Eb $\flat$ /G
 ca - sa dos ho - mens vi - da va - di - a mas

37 B $\flat$ /D A7/C $\sharp$ A7/C $\sharp$ 3 Am7/D D7
 vi - da_a li quem sa - be eu fui fe - liz - - - - -

Be B'

41 Gm6/D 3 Eb $\flat$ m/D $\flat$ A $\flat$ 9/C 3 B $\flat$ 6/F Eb $\flat$
 Luz que-ro luz sei que_a - lém das cor - ti - nas são
 41 Mais que-ro mais nem que to - dos os bar - cos re -
 ||: T S D T S
 Im subIm/Im subV/Im bIII bVI

45 A $\flat$ 7M/C G7/B Eb $\flat$ 9/B $\flat$ D7($\flat$ 9)/A
 pal - cos a - zuis - e_in - fr - ni - tas - cor - ti - nas - com
 45 co - lham ao cais que_os fa - róis da cos - tei - ra me -
 S D D D
 bII V7/IVm subV/V V7

49 Eb $\flat$ /G D7/F $\sharp$ Gm11 Eb $\flat$ /G
 pal - cos a - trás ar - ran - ea_a vi - da_es --tu -- -fa_a -vei -- a e
 49 lan - cem si - nais ar - ran - ca_a vi - da_es - tu - fa_a ve - la me
 S T D
 subV/V V7 Im subV/V

53 $B\flat/D$ $A7/C\sharp$ $Am7/D$ $D7$ coda

pul - sa pul - sa pul - sa pul - sa pul - sa - mais - - - - -

53 le - va le - va lon - ge lon - ge le - va mais

T D S D
bIII V7/V IIIm7 V7

A"

57 Gm/D $E\flat/D\flat$ $B\flat7M$ $B\flat m6$

Vi - da mí - nha vi - da o - lha_o que_é que_eu fiz

61 $B\flat m7$ $B\flat m6$ $B\flat m(b6)$ $B\flat m6$

to - quei na fe - ri - da nos ner - vos nos fi - os nos

65 $E\flat6/G$ $D7/F\sharp$ $Gm11$ $E\flat7/G$

o - lhos dos ho - mens de o - lhos som - bri - os mas

69 $B\flat/D$ $A7/C\sharp$ $Am7/D$ $D7$

vi - da_a li eu sei que fui fe - liz ao B, B' e coda

coda

73 Gm/D $E\flat/D\flat$ $B\flat7M$ $B\flat m6$

vi - da mí - nha vi - da o - lha_o que_é que_eu fiz

II. Processo de criação do arranjo

1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal

A instrumentação é de quatro vozes (sendo todas *mezzo-sopranos*) e quatro violões, escolhidos devido à facilidade de combinação timbrística entre eles. O arranjo foi escrito em Sol menor devido à extensão vocal das cantoras, de forma que a interpretação ficasse

confortável. Para tanto, precisei mudar a afinação da corda mais grave dos violões, de mi para ré, a fim de se obter a nota pedal da Introdução.

A estrutura formal do arranjo inicial foi modificada de:

Intro	A	A'	B	B'	A''	B	B'	coda
8c.	16c.	16c.	16c.	16c.	16c.	16c.	16c.	4c.

para:

Intro	A	A'	B	A''	B'	coda
16c.	19c.	16c.	16c.	16c.	16c.	3c.

2. A Introdução (o arranjo integral se encontra no anexo 6)

a. Características gerais

A Introdução foi escrita de forma que as vozes cantassem a harmonia distribuída em intervalos de quartas e segundas para que os acordes ficassem híbridos, não possibilitando a identificação precisa de suas funções. Além disso, a vogal “u” foi usada com uma emissão sonora “soprosa” para se assemelhar a um instrumento de sopro. Por outro lado, os violões executam suas linhas em ostinatos diferentes que vão sendo alternados de um para outro, para que o violonista não se canse de tocar os mesmos grupos rítmicos (com exceção do violão IV) e para que o movimento se mantenha contínuo.

fig. 82

Intro

Gm Eb7M Cm9(om3) Gm11

voz1
voz2
voz3
voz4

ostinato 1 - grupos rítmicos invertidos

derivado do ostinato 1

ostinato 2 - permanece igual até o fim da introdução

Am7(b5) F#4(om3) Gm11 Gm11

4dim 4J 2m 4J

4J 2M 4J 2M 4J 2M 4J

violão 3 para o violão 1

pergunta e resposta

derivado da pergunta e resposta

derivado do ostinato 1

alterações nos ostinatos para concluir a introdução

3. Primeira seção – exposição do A

a. Características gerais

Mantive as vozes em uníssono na maior parte de A, com exceção dos compassos 18, 19, 23, 24 onde elas se distribuem para sugerir a harmonia e 22, onde a terceira voz faz um eco da primeira e segunda. No compasso 31, as vozes sustentam notas diferentes que formam intervalos de 2ª para compor um cluster que é substituído por um acorde híbrido (um Gm^{7(b6)} das vozes sobre o D⁷ tocado pelos violões) no compasso 34 (fig. 84).

Com exceção do violão 4 que tem sua linha melódica constante em relação ao ritmo, os violões 1, 2 e 3 alternam melodia e acordes em bloco. A distribuição destes acordes segue sempre a mesma regra (intervalos de 4ª entre v1-v2 e v3-v4 e 2ª entre v2-v3), além de terem sido organizados pensando sempre no caminho da nota da ponta (a nota mais aguda) e dispostos em gradativo crescimento da densidade rítmica, com grupos utilizados no baião (gênero que foi utilizado na composição do arranjo) (fig.83).

fig.83

The figure shows two staves of musical notation for guitar. The top staff is labeled 'A' and contains measures 17 through 24. The bottom staff contains measures 25 through 30. Chord symbols are written above the staves: Gm/D, Eb/Db, Bb7M/D, Bbm(b6), Bbm7, Bbm6, Bbm(b6), Bbm6, Eb6/G, D7/F#, Gm11, Eb7/G, Bb/D, and A7/C#. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures showing complex chord voicings and extensions.

Em relação às linhas melódicas executadas pelos violões, foram utilizados motivos rítmico-melódicos (a, b e c), que apresentam variações intervalares quando repetidos, seqüências e escalas diatônicas. O *rulo* que aparece nas mínimas serve para aumentar a densidade sonora da linha melódica e contribuir para que ela tenha uma maior intensidade e presença.

fig.84

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 17-24) features four vocal staves (V1, V2, V3, V4) and four viola staves (Vlão1, Vlão2, Vlão3, Vlão4). The vocal lines have lyrics in Portuguese. The instrumental lines include various musical annotations such as "escala diatônica de Sol menor", "motivo a", "motivo b", "variação do motivo a", "motivo a", "escala diatônica de Si b menor", "efeito de eco", and "distribuição harmônica". The second system (measures 25-32) continues the vocal lines and includes more instrumental parts with annotations like "escala diatônica de Sol menor (continuação da sequência de notas iniciada pelo violão 3)", "sequência", "simile", "cluster", "motivo c", "var. do motivo c", "var. do motivo b", and "sequências".

System 1 (Measures 17-24):

- Vocal Lines:**
 - V1: Vi - da mi-nha vi - da o - lha_o que é que eu fiz dei-xei a fa - ti - a mais do - ce da vi - da na
 - V2: vi - da - a que é que eu fiz
 - V3: dei-xei a fa - ti - a da vi - da na
 - V4: da vi - da na
- Instrumental Lines:**
 - Vlão1: escala diatônica de Sol menor, escala diatônica de Si b menor
 - Vlão2: variação do motivo a, motivo a, variação do motivo a, espelho invertido do motivo b
 - Vlão3: motivo a, motivo a, motivo a, escala diatônica de Si b menor
 - Vlão4: motivo a, motivo a, motivo a, escala diatônica de Si b menor

System 2 (Measures 25-32):

- Vocal Lines:**
 - V1: me-sa dos ho-mens de vi-da va - zi - a mas vi-da a li quem sa-be eu fui fe - iz
 - V2: me-sa dos ho-mens de vi-da va - zi - a mas vi-da a li quem sa-be eu fui fe - li - iz
 - V3: me-sa dos ho-mens de vi-da va - zi - a mas vi-da a li quem sa-be eu fui fe - li - iz
 - V4: me-sa dos ho-mens de vi-da va - zi - a mas vi-da a li quem sa-be eu fui fe - li - i - iz
- Instrumental Lines:**
 - Vlão1: escala diatônica de Sol menor (continuação da sequência de notas iniciada pelo violão 3), sequência, simile
 - Vlão2: motivo c, var. do motivo c, var. do motivo b, sequências
 - Vlão3: motivo c, var. do motivo c, var. do motivo b, sequências
 - Vlão4: motivo c, var. do motivo c, var. do motivo b, sequências

Com exceção do 4, os violões 1, 2 e 3 se encontram em uma região muito próxima das vozes (região média). A presença de diferentes linhas melódicas simultaneamente não prejudica a interpretação das cantoras, pois a melodia principal é reforçada pelo uníssono.

4. Segunda seção – primeira re-exposição do A (ou A')

a. Características gerais

Ao contrário de A, em A' as vozes apresentam linhas melódicas diferentes e os violões iguais em toda primeira parte da seção compondo a linha do baixo com notas dos acordes e tensões disponíveis. A partir do compasso 44, violões 1 e 2 se separam executando linhas melódicas diatônicas baseadas em seqüências e pergunta e resposta. Violões 3 e 4 permanecem iguais por mais 6 compassos tocando uma linha mais econômica que acompanha um pensamento cromático até se separarem. Por outro lado, as vozes apresentam funções variadas: contraponto (voz 1, c. 36 ao 47 e voz 2, c. 40 ao 43), preenchimento harmônico e rítmico (voz 3 c. 36, voz 4 c. 37 e c. 46 e 47, voz 2 44 ao 46) e distribuição em bloco (c. 48 ao 50). Além disso, a melodia principal se alterna entre as vozes 2, 3 e 4 (fig.85).

fig.85

The musical score for section A' is presented in a system with four vocal staves (v1, v2, v3, v4) and four guitar staves (vião1, vião2, vião3, vião4). The key signature is one flat (Bb). The tempo/meter is 36. The chords indicated above the staves are Gm/D, Eb/D, Bb7M/D, Bbm6, Bbm7, Bbm6, Bbm(b6), and Bbm(b6). The lyrics are in Portuguese and include phrases like "Uh!", "Vi - da minha vi-da", "o-lha_o que_eu fiz", "anaoruse para preencher", "para desfazer a 2a com a mp", "Ver - ti minha vi - da nos can-tos na pi - a ah!", and "na". The score also includes performance instructions such as "contraponto 1", "contraponto 2", "preenchimento", and "linha do baixo reforçada".

44 Eb6/G D7/F# Am/F Eb7 Bb/D A7/C# A7/C# 3 Am7/D D7

vi - da_a li quem sa - be eu fui fe liz
 dos ho - mens uh!
 de vi - da va di - a mas ah!
 ca - sa dos ho - mens va - di - a mas ah! sa - be eu fui fe liz

pergunta resposta
 eco com as sequências
 sequências
 cromatismo cromatismo
 vozes da ponta em movimento contrário

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

O contraponto da voz 1 (cp1) se encontra em um registro agudo (acima da melodia principal, e das outras vozes, portanto não há cruzamento entre eles) e foi construído sobre graus conjuntos (com exceção do c. 45, onde há uma 3ª maior) em sua maioria notas pertencentes aos acordes (fundamental, terça e quinta). Por outro lado, o contraponto da voz 2 (cp2) se encontra bem próximo da melodia principal (que está na voz 3) havendo cruzamento entre eles. Cp2 também é bem simples apresentando graus conjuntos e maior quantidade de tensões (7ª menor e 6ª maior e menor); se analisarmos somente o cp1 e cp2 em relação ao ritmo harmônico, veremos que o primeiro desenvolve um contraponto de 1ª espécie (nota contra nota) e o segundo de 2ª espécie (duas notas contra uma) (fig.85).

5. Terceira e quinta seções – exposição do B e B'

a. Características gerais

Falarei das duas seções simultaneamente por apresentarem no arranjo apenas as letras diferentes, sendo as linhas melódicas das vozes e dos violões iguais em ambas.

As seções B e B', foram construídas de forma que as vozes caminhassem juntas, com os mesmos grupos rítmicos, a maior parte do tempo, apresentando em alguns compassos notas iguais (vozes 1 e 2, c. 57 ao 59 e c. 62 em oitava, vozes 2 e 3, c. 52 ao 55, vozes 3 e 4, c. 57 ao 59 e c. 65). A idéia de contraponto só aparece na voz 1 do compasso 52 ao 55 e na voz 3 do compasso 60 ao 64. O cp 1 (executado pela voz 1) é de 1ª espécie e foi construído por notas dos acordes e tensões (5ª, fundamental, 3ª, 6ª e 9ª, respectivamente). A acentuação da semicolcheia juntamente com os violões 2 e 3 garante ao ritmo do baião um “balanço” maior. O cp2 tem dois compassos em 1ª espécie e 3 em 2ª e foi construído por graus conjuntos (exceto c. 64 onde há uma 4ª justa) e notas dos acordes e tensões (fundamental, fundamental, 6ª menor, 5ª, 13ª maior, 5ª, 7ª maior e 3ª, respectivamente).

Os violões 1 e 3 apresentam pela primeira vez uma seqüência de semicolcheias em ostinato com acentos que evidenciam os dois grupos rítmicos do baião para aumentar a densidade sonora do arranjo. Por outro lado, o violão 4 torna-se mais econômico, enfatizando apenas o primeiro grupo rítmico do gênero (c. 52 ao 61) (fig.86).

fig.86

1  grupos rítmicos do baião	2  variação utilizada pelos violões 1 e 3	3  variação utilizada pelo violão 4	4  variação utilizada pela voz 1, violões 2 e 3
--	--	--	--

Em B e B', as linhas melódicas dos violões demonstram maior densidade rítmica e utilizam novamente a idéia de eco apresentada nas seções anteriores: violão 1 para o 2 para o 3 (c.60 ao 62) (fig.87).

fig.87

B

52 Gm6 Ebm/Gb Bb/F Eb A7M/C G7/B Eb9/Bb D7(b9)/A

v1 Uh! contraponto 1

v2 Luz que-ro luz sei-que a-lém das cor-ti-nas são pai-cos a-zuis

v3 a-zuis e_in-fi-ni-tas cor-ti-nas com

v4 e_in-fi-ni-tas cor-ti-nas uh

vião1 simile

vião2

vião3 simile

vião4

60 Eb/G D7/F# Gm11 Eb7/G Bb/D A7/C# Am7/D D7

pal-cos atrás ar-ranca_a vi-da_estu-fa_avei-a e pul-sa pul-sa pul-sa pul-sa ma-a-a-ais

uh contraponto 2 a pul-sa pul-sa ma-a-a-ais

pal-cos atrás uh a pul-sa pul-sa ma-a-a-ais

simile

ooo

6. Quarta seção – terceira exposição do A (ou A’')

a. Características gerais

Para que houvesse um esvaziamento sonoro, organizei a primeira parte (c. 68 ao 75) da seguinte forma: a primeira voz e violão 1 fazem a melodia principal e as outras vozes fazem um preenchimento harmônico, enquanto os violões 2, 3 e 4 executam uma linha contrapontística simples (com exceção dos c. 72 ao 75, onde o violão 4 faz um eco da mp). O contraponto do violão 2 é baseado em notas dos acordes e tensões (3^a, 13^a, 5^a, 6^a, fundamental, fundamental, 6^a menor e 9^a maior, respectivamente), apresentando graus conjuntos e saltos (5^a justa, 6^a maior e 6^a menor). O contraponto do violão 3 possui maior quantidade de graus conjuntos e variação rítmica. Na segunda metade de A’ (c. 76 ao 83), as vozes estão dispostas da mesma maneira que em A’, assim como o violão 4 (com exceção dos dois últimos compassos, onde o movimento possui a direção mais variada). Ainda nesta parte, os violões 2, 3 e 4 se iniciam com uma menor densidade rítmica/melódica e se intensificam através de seqüências e escalas. Além disso, as direções contrárias do movimento das linhas melódicas dos violões nos dois últimos compassos de A’’, assim como as escalas, contribuem para um crescimento sonoro que irá atingir o seu clímax novamente na seção B’, que apresenta uma letra diferente de B levando a música à coda (fig.88).

fig. 88

A^{II}

68 Gm/D 3 Eb Bbm7/D Bbm6 Bbm7 3 Bbm6 Bbm(b6) Bbm6

v1 Vi - da mi-nha vi - da o-lha_o-que_eu_fiz to-quei na fe - ri - da nos ner-vos nos fi - os

v2 Uh!

v3 Uh!

v4 Uh!

nos

vião1

vião2

vião3

vião4

eco do violão 1

76 Eb/G D7/F# Gm11/F Eb7 BbmD A7/C# 3 Am7/D D7

uh mas vi - da_a li eu sei que fui fe liz

dos ho-mens de o-lhos vi - da_a li eu sei que fui fe liz

de o-lhos som-bri - os mas uh eu sei que fui fe liz

o-lhos dos ho-mens sei que fui fe liz

seqüências

vozes em movimento contrário

7. Coda

a. Características gerais

As vozes da coda são iguais aos dois primeiros compassos de A', porém apresentam um *ritardando* para conduzir o final da canção. Violões 1 e 3 seguem o mesmo motivo rítmico-melódico da voz 3, com um movimento diatônico descendente, enquanto violão 2 e 4 fazem o preenchimento harmônico (fig. 89).

fig.89

The musical score for the Coda section is presented in two systems. The first system includes the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the guitar parts (Violão 1, Violão 2, Violão 3, Violão 4). The lyrics are "Vi - da mi - nha vi - da". The tempo is marked "100". The section is labeled "coda". The second system continues the instrumental parts.

1.3. Mal me quer

Marcha de Newton Teixeira e Cristóvão de Alencar, lançada no carnaval de 1940 pelo cantor Orlando Silva na tonalidade de Fá sustenido menor tendo como instrumentação coro e orquestra. Sua estrutura formal é Intro-A-B-A-B(instrumental)-A-coda (que é a Intro modificada), onde a orquestra e sua seção rítmica permanecem praticamente iguais, não havendo contraste de uma seção para outra, e o coro canta somente a seção A juntamente com o cantor. As linhas melódicas do trombone e da flauta piccolo fazem contraponto com a

melodia principal. A novidade apresentada na canção é que a seção A está na tonalidade de Fá sustenido menor e a seção B em Fá sustenido maior e, no arranjo, a re-exposição da seção B, executada apenas instrumentalmente, sofre uma modulação para a tonalidade de Lá maior, voltando a Fá sustenido menor quando a seção A é reiniciada.

A harmonia da canção é extremamente simples apresentando apenas acordes no campo harmônico de Fá sustenido menor (seção A) e Fá sustenido Maior (seção B), com exceção dos compassos 1, 25, 33 e 37 (com dominantes secundárias, F#7 para Bm, D#7 para G#m, G#7 para C#7 e F#7 para Bm, respectivamente), 29 (com empréstimo modal, Bm (IVm) na tonalidade de Fá sustenido maior) e 15, 17 e 36 (com dominante substituta secundária, D7 para C#7). Esta simplicidade harmônica foi o motivo principal de sua escolha devido à grande possibilidade de utilização da técnica da re-harmonização na construção do arranjo (fig. 90 – acordes transpostos para lá menor).

a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Lá menor

fig.90

Intro

mp

1 Am A7 Dm E7 Am E7

análise funcional e harmônica

1 T D S D T D

Am: Im V7/IVm IVm V7 Im V7

A

5 Am E7 Am E7

Eu per - gun - tei ao mal me quer se meu bem ain - da me

5 T D T D

Im V7 Im V7

9 Am E7
 quer e_e - le_en - tão me res - pon - deu que não cho -
 9 T D
 Im V7

13 E7 E7 F7 E7 F7 E7
 rei mas de- pois eu me lem - brei que_a flor tam - bém é_u - ma mu -
 13 D D D D D
 V7 V7 subV/V V subV/V V
 dominantes substituta secundárias

17 E7 F7 E7 Am coda
 lher que nun - ca te - ve co - ra - ção a flor mu -
 17 D D D T
 V7 subV/V V Im

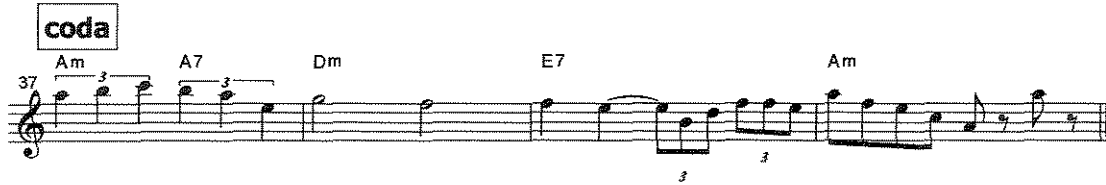
21 B D E7 A
 lher i - lu - diu meu co - ra - ção mas meu a -
 21 S D T
 A:IV V7

25 F#7 Bm
 mor é_u - ma flor ain - da_em bo - tão o seu o -
 25 D S
 V7/Im Ilm
 dominante secundária

29 Dm A
 lhar diz que e - la me quer bem o seu a -
 29 S T
 IVm
 empréstimo modal de lá menor

33 B7 E7 A F7 E7
 mor é só meu de mais nin - guém
 33 D D
 V/V V7
 dominante secundária dominante substituta secundária

volta ao A com voz e coro,
 B instrumental em Dó maior,
 ao A novamente e coda



III. Processo de criação do arranjo

1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal

O arranjo foi escrito em Lá menor devido à facilidade de execução tanto da voz quanto das cordas e flauta. A instrumentação utilizada foi flauta, quarteto de cordas e piano. A flauta foi escolhida devido à necessidade de se ter pelo menos um instrumento de sopro no arranjo, visto que este gênero musical (marcha) sempre apresenta instrumentos com esta característica em seus arranjos. Porém, a flauta foi utilizada em poucos compassos apenas para que se obtivesse um timbre suave e uma característica delicada no arranjo.

A estrutura formal do arranjo original foi modificada de:

Intro	A	B	A	B	A	coda
4c. em lá menor	16c. em lá menor	16c. em lá maior	16c. em lá menor	16c. em dó maior	16c. em lá menor	4c. em lá menor

para:

Intro	A	B	ponte	A	B	coda
9c. em lá menor	19c. em lá menor	15c. em dó maior	5c. em dó maior	18c. em lá menor	15c. em dó maior	13c. em lá menor

2. A Introdução (o arranjo integral se encontra no anexo 7)

a. Características gerais

Escrevi os violinos I e II em forma de dueto com distância uma 10^{as} maior ou menor, de acordo com o acorde aplicado no compasso, utilizando motivos e seqüências. O

violoncelo faz o baixo do acorde e a viola foi escrita de forma a completar a harmonia com notas do acorde ou tensões. Em relação ao espaçamento das linhas melódicas, há cruzamento apenas entre violino II e viola. Para sugerir um aumento no andamento da Introdução utilizei a mudança das células rítmicas de colcheia para tercinas ao invés de utilizar expressões como *accelerando*, e como os motivos tercinados caminham em pares, ou seja, dois a dois, alterei a fórmula de compasso para $\frac{2}{4}$ (fig.91).

fig.91²

fig.92

motivos utilizados pelo violino I (aplicados uma décima abaixo no violino II)

² Em todas as figuras de *Mal me quer*, que possuem quarteto de cordas, mantive a viola escrita na clave de sol para facilitar a classificação das notas em relação aos acordes.

3. Primeira seção – exposição de A

a. Características gerais

Os sete primeiros compassos de A foram escritos de forma que a viola e a flauta fizessem contraponto de 5ª espécie com a melodia principal, localizando-se acima da mp, com exceção do compasso 11 onde há cruzamento entre viola e voz. O acorde arpejado no piano, ocorrido no compasso 17, serve para quebrar o movimento melódico das linhas e evidenciar a palavra “não”. A partir do compasso 18, o quarteto de cordas assume a função de acompanhamento, utilizando grupos rítmicos em colcheias para que as linhas não fiquem monótonas, além de aumentar a densidade sonora, contribuindo com o caráter melancólico da letra. A quebra novamente do movimento, ocorrida no c. 22, através da formação de um acorde pelo quarteto de cordas foi utilizada para evidenciar a palavra “mulher”. A partir do c. 23, o piano utiliza os mesmos grupos rítmicos em colcheias e, assim como a flauta, executa uma linha contrapontística em relação à mp, tornando a sonoridade mais doce e singela até o final de A.

Para a análise mais detalhada das linhas contrapontísticas chamarei de cp1 o contraponto da viola (c.9 ao 16), cp2 o contraponto da flauta (c. 10 ao 14), cp3 o contraponto do piano (c.23 ao 28) e cp4 o contraponto da flauta (c. 24 ao 28).

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

Construí o cp1 utilizando graus conjuntos em abundância para facilitar a interpretação da viola e não prejudicar a voz. As notas foram escolhidas de forma que as tensões pudessem ser resolvidas rapidamente em notas mais estáveis como a fundamental, terça e quinta do acorde, sendo em sua maioria, notas de passagem (com exceção dos c. 12, 13 e 15 para o 16, onde há graus conjuntos e saltos). Os intervalos encontrados entre a mp e

cp1 (mpXcp1) não prejudicam também a interpretação das linhas, visto que as 4^{as}, 2^{as}, 9^{as} e 7^{as} estão cercadas de graus conjuntos. Os grupos rítmicos utilizados em cp1 foram também baseados na mp. Por outro lado, a linha de cp2 é extremamente simples, tanto melódica como ritmicamente, e se encontra na região aguda da flauta, não havendo possibilidade de cruzamento com a mp. A linha de cp2 foi construída de forma que suas notas não fossem as mesmas de cp1, podendo, por outro lado, dobrar a mp. Novamente, as relações intervalares entre mp e cp2 (mpXcp2) apresentam equilíbrio entre instabilidade (9^a, 7^a e 4aum) e estabilidade (8^a, 3^a e 5^a) (fig.93).

fig.93

fl

class. das notas do acorde

mpXcp2

cp1Xcp2

via

class. das notas do acorde

mpXcp1

voz

cruzamento entre as vozes

Escrevi a linha melódica do piano, cp3, (a partir do c. 23) com abundância de graus conjuntos e com grupos rítmicos que continuam o movimento da mp, de forma que a sequência das notas forme um ciclo, pertencentes também à mesma escala (a de Dó Maior). Por outro lado, o cp4 é econômico ritmicamente e utiliza notas do acorde que não estão sendo tocadas no piano, a fim de apenas sugerir a progressão harmônica. A distância entre cp3 e cp4 (cp3Xcp4) é, a maior parte do tempo, de intervalos compostos, com exceção dos compassos 25 e 26 e as relações intervalares entre eles apresentam estabilidade nos tempos

fortes dos compassos (5^a, 10^a e 10^a+8^a, com exceção do c.26, onde há a formação de 4^a) (fig.94).

fig.94

fl

23 class. das notas do acorde

Em7

b6 7

F7M(#11)

3 9

Am11/F#

F

F7M(#11)

3

C7M(#11)

6

voz

23

cp3Xcp4

5 6 7 8 10 11 12 13 10 9 8 6 5 4 3 2 4

13

10 8 7 6

10+8 8+8 8+7 13 12 13 12 11 10

que nun-ca te-ve co-ra-ção

a flor mu-

mpXcp3

6 5 5 4 3 4 2 2

cruzamento entre as vozes

pno

23

class. das notas do acorde

b9 F 7 b6 5 11 3 #9

5 6 7 F 5

11 3 11 5

6 5 6 7

F 3 11 5 6 7 F 9 F

F 9 3 #11

6 F 11 3

F 3 #11 5

4. Segunda seção – exposição do B

a. Características gerais

A seção B foi construída com a harmonia distribuída em blocos no quarteto de cordas para que houvesse contraste com a seção A e a ponte. O quarteto se encontra em seu registro médio-grave nos oito primeiros compassos e as tensões dos acordes foram empregadas para caracterizar uma sonoridade densa e sombria. A partir do compasso 37, os grupos rítmicos repetem notas através das figuras pontuadas e há uma utilização maior das notas dos acordes e menos tensões, além da mudança de registro para médio-agudo, deixando a sonoridade mais clara e leve (fig.95).

fig.95

B

voz
Iher i - lu-di-u meu co-ra - ção mas meu a - mor é u - ma flor ain-da em bo - tão o seu o -

vino I
13 3 3 #9 3 7 #11 b13 11 3 5

vino II
9 7M 7M 7M 7M #11 F b9 9 11

via
7 5 b5 #11 6 b9 3 7 5 9

cello
3 F F F F 5 7 F F

37 Ebm7(11) Dm7(b9) C7M Am7 F7M(6) Em7 G7(b9) C6

37 Iher diz que e - la me quer bem o seu a - mor é só meu de mais nin - guém

37 11 7 9 3 3 5 3 6

37 7 3 7M 6 7 3 3 5

37 3 b5 3 5 11 6 7 5 3

37 F F F F F F b13 5 b9 F

5. A ponte

a. Características gerais

A ponte possui a mesma característica da Introdução: melodias ritmicamente iguais dispostas em intervalos de 10^a (com exceção dos c. 46,47 e 48, onde a distância é de 6^a) construídas através de motivos e seqüências. Utilizei a instrumentação flauta e viola para que a sonoridade do arranjo voltasse à característica suave e doce (fig.96).

fig.96

ponte

44 44

fi

via

motivo invertido

sequências

F7M Dm7 C7M Dm7 B7 E7(b9)

6. Terceira seção – re-exposição do A (ou A')

a. Características gerais

Optei por escrever a re-exposição do A apenas para o piano para resultar uma sonoridade mais intimista. Para uma maior unidade com a mp utilizei grupos rítmicos extremamente simples baseados em colcheias (exceto c. 52 ao 54), além de motivos rítmico-melódicos da própria melodia principal (motivo 1 e 2) e seqüências. Para que os acordes fossem desdobrados em linhas melódicas e os compassos ficassem com uma sonoridade mais densa, optei por notas repetidas (c.49, 55, 56 e 58) e arpejos (53, 54, 59 ao 66 na mão esquerda).

fig.97

A'

49 49

voz

pno

mp

Am7 F7M Bm7(b5) Bb7(#11) F#m(b5) F7M E7sus4(b9) Eb7M(#11) Db7(#11)

Eu per - gun-tei ao mal me quer se meu bem ain-da me quer e-le_en-tão me res-pon - deu que não cho-

55 C $\flat$ 7 G7($\flat$ $\flat$ $\flat$) F $\flat$ 7 B $\flat$ 7($\flat$ 5) C7M($\sharp$ 5) D $\flat$ 7

voz rei mas de-pois eu me lem-brei motivo 2 que_a flor tam-bém é_u-ma mu-lher que nun-ca

pno preenchimento do compasso motivo 2 da mp dobramento da mp baseado no motivo 1 da mp sequência

55 preenchimento do compasso arpejos

61 C7M/E F7M($\sharp$ 11) A $\flat$ 11/F $\sharp$ F7M($\sharp$ 11) C7M/E Dsus4

voz te - ve co - ra - ção a flor mu -

pno fragmento do motivo 1 motivo 1 invertido desenvolvimento sequências baseadas no motivo 1

61 arpejos

Além disso, para aumentar ainda mais a unidade entre piano e voz, procurei manter as linhas melódicas do piano em sua região médio-aguda, próximo do registro onde está a melodia principal. A partir do compasso 59, utilizei o piano no agudo, para que a sonoridade ficasse delicada, já que a letra fala “que a flor também é uma mulher”, com uma melodia desenvolvida através do motivo 1 da mp trazendo um sentimento melancólico ao mesmo tempo, assim também como a letra “que nunca teve coração”.

7. Quarta seção – re-exposição do B (ou B')

a. Características gerais

A re-exposição da seção B foi construída de forma que os grupos rítmicos do gênero marcha fossem empregados (fig.98), já que até então havia predominância de linhas melódicas. Porém, procurei utiliza-los de uma forma delicada e sutil, construindo a mão

direita apenas com duas notas e a mão esquerda apenas com o baixo do acorde (com exceção dos c.71 e 73, e a partir do c.77) com uma dinâmica suave. As notas da mão direita foram escolhidas preferencialmente entre as tensões disponíveis de cada acorde (6^{as}, 7^{as}, 9^{as}, #11^{as} e 13^{as}).

fig.98

grupos rítmicos da marcha	md	1		2	
	me				
variações utilizadas	md	mão esquerda e mão direita do piano			
	me				

Além disso, há ainda a formação de uma linha contrapontística da mão esquerda, formada pelas fundamentais dos acordes (com exceção dos c.67, 71 e 73) que apesar de se encontrar na mesma região que a mp, não prejudica a interpretação vocal, visto que algumas notas utilizadas, tanto na mão esquerda quanto mão direita, tocam a mesma nota que a mp em vários compassos. Para que a seção B' fosse encaminhada ao final, os três últimos compassos foram escritos através de acordes desmembrados em seqüências, notas pedais e escalas (fig.99).

fig.99

B'

The musical score for section B' consists of two systems. The first system (measures 67-72) features a vocal line with lyrics: "lher i - lu - diu meu co - ra - ção mas meu a - mor é u - ma flor ain - da em bo -". The piano accompaniment includes a right-hand part with a complex rhythmic pattern and a left-hand part with a bass line. Chord symbols above the vocal line are: D7, F7M, Em7, Dm7(b9), C7M(#5), D#7(b9), Bb7(#11), and A7(b13). The second system (measures 73-78) has lyrics: "tão o seu o - lhar diz que e-la mequer bem o seu a - mor é só meu de-mais nin-". The piano part continues with similar textures. Chord symbols above the vocal line are: Dm7(M), Dm7(9), Em7(9), Dm7(b9), C7M(9), F#(11), Em7, and Dm7. At the end of the second system, there are annotations: "seqüência entre as vozes superiores" and "seqüências notas mi e lá como notas pedais". The piano part in the second system includes a sequence of chords: 3 7M, 3 7, 9 7, 3 7, 3 9, and F.

8. Coda

a. Características gerais

Construí a coda utilizando a harmonia dos quatro primeiros compassos da seção A, distribuindo-a, de forma fechada (possibilitando a formação de clusters e segundas entre violinos I e II e viola), entre o quarteto de cordas que executa os grupos rítmicos da marcha, de maneira que violinos I, II e viola mantêm uma pequena variação melódica com frequência de tensões e abundância de graus conjuntos e disjuntos; e o violoncelo caminha como um contrabaixo através dos quatro tempos do compasso, com fundamentais e 5^{as} (com exceção do c. 82 onde há cromatismo no segundo tempo). A linha melódica tocada pela flauta foi construída sobre a escala de Lá menor natural através de seqüências, apresentando as pausas para facilitar a interpretação do instrumentista, possibilitando uma respiração mais tranqüila (fig.100).

fig.100

coda

voz: Am7 F7M Bm7(b5) Bb7(#11) F#m7(b5) F7M Em7(b9)

fl: 81 guém 81 sequências motivo a invertido sequências sequências sequências

vino I: 81 motivo a 5 cluster 6 7M cluster b5 11 b6 13 5 3 7 b6 11 3 9 3 b6 7

vino II: 81 11 3 9 #11 11 3 segundas #11 7 3 7M 6 b9 11

via: 81 3 9 7 F 3 7 b9 3 b5 b6 b5 7 #11 3 5 7 b9

cello: 81 F 5 F 5 F b5 F 7M 7m 13 F b5 F b5 F 5 F F

pno: 81

Os compassos 85 ao 88 seguem exatamente iguais aos acima demonstrados, e a partir do compasso 89, violinos I, II e a viola apenas continuam com os grupos rítmicos da marcha, utilizando a fundamental, 3^a e 6^a do acorde de lá menor, e o violoncelo evidencia apenas o primeiro e quarto tempo do compasso com a fundamental, até que o movimento pare (fig.101).

fig.101

The musical score for Figure 101 consists of five staves: fl (flute), vln I (violin I), vln II (violin II), vla (viola), and cello. The score is written in 4/4 time. Measure 89 features a key signature change to A minor (A m7) and a melodic line in the flute. Measure 90 features a key signature change to F major (F) and a melodic line in the violin I. The violin II and viola staves have fingerings indicated as 3 and 6. The cello staff has a key signature change to F major (F).

1.4. Dora

Samba-canção de Dorival Caymmi, lançado em 1945 por ele mesmo, originalmente na tonalidade de Ré maior, tendo como instrumentação piano, contrabaixo, bateria e orquestra. Sua estrutura formal é Intro-A-B-Intro, tendo a Introdução um caráter festivo e alegre, com predominância de instrumentos de sopro, em ritmo de frevo, com referência à origem da personagem cantada na letra: “Dora, rainha do frevo e do maracatu...”, iniciando em ritmo de samba-canção somente a partir da seção A. Para o início de A, foi feita uma quebra do movimento através do acréscimo de dois compassos em andamento *ad libitum*, para que o samba-canção começasse tendo uma sonoridade mais melancólica e saudosista. Há uma junção entre A e B, pois as duas seções não demonstram contrastes apresentando, inclusive, a mesma instrumentação (piano, contrabaixo, bateria e orquestra). O que possibilita a compreensão do final de A é a existência, assim como na Introdução, de quatro compassos em *ad libitum*, que preparam o início da próxima seção.

Transpondo a canção para Si Maior, já que o arranjo foi escrito neste tom, nota-se que há uma harmonia simples, contendo a maior parte dos acordes no campo harmônico de

Si Maior, havendo três empréstimos modais de Si menor ($C\sharp m^{7(b5)}$ (c.21), Em^6 (c. 30, 45, 76 e 80) e D^6 (c. 73)), três dominantes secundárias, como $G\sharp^7$ para $C\sharp m^7$ (c.10), B^7 para E^6 (c. 27, 28, 60 ao 64 e 78), $Ddim$ para Em^6 (c.44) e uma progressão secundária $IIm^7 V^7$, como o $Em^7 A^7$ indo para D^6 (c. 68 ao 72) (fig.102).

a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Si Maior

fig.102

Intro $\text{♩} = 145$

mp

análise funcional e harmônica

B^6 $C\sharp m$ $F\sharp^7$ B^6

T | S | D | T |

$B: I$ | IIm | V^7 | |

$G\sharp^7$ $C\sharp m$ $F\sharp^7$ B^6 $G\sharp m$ $C\sharp m$ $F\sharp^7$ B^6 *ad libitum* B^6 $F\sharp^7$

fim

10

D | S | D | T | T | S | D | T | T | D ||

V/Im | IIm | V^7 | I | VIm | IIm | V^7 | I | I | V^7 ||

A $\text{♩} = 60$

B^6 $C\sharp m^{7(b5)}$ $F\sharp^7$ B^6

Do-ra ra-i-nha do frevo_e do ma-ra-ca - tu Do-ra ra-i-nha ca - fu-sa de_umma-ra-ca - tu te co-nhe-

19

T | S | D | T |

I | $IIm^{7(b5)}$ | V^7 | I |

empréstimo modal

B^7 $B^7(b13)$ E^6 Em^6 $F\sharp^7/C\sharp$ $F\sharp^7$ B^6 B^7M

ci no Re-ci-fe dos ri - os cor-ta-dos de pon - tes dos bair-rões das fon - tes co-lo-ni - ais

27

D | D | S | S | D | D | T | T |

V^7/IV | V^7/IV | IV | IVm | V^7 | V^7 | I | I |

dominante secundária empréstimo modal

35 C#m7 F#7 B6 C#m7 F#7(13) B7M

Do-o-ra cha-mei ô Do-ra ô Do - ra eu vim

35 S D T S D T

Ilm V7 I

43 B6 C#m Ddim B7/D# Em6 *ad libitum* D#m7/A# F#7(b9)/A#

à ci-da-de pra ver meubem pas-sar ô Do - o-ra a - go-o-ra no

43 T S D D S T D

I Ilm V7/IVm V7/IVm IVm Ilm V7

B *a tempo* C#m6 F#7 B6 C#m6 F#7 B6

meu pen-sa-men-to te ve-jo re-que-bran - do pra cá o - ra pra lá meu bem

51 S D T S D T

Ilm V7 I Ilm V7 I

59 B7 B7(b9) E6

os cla - rins da ban - da mi - li-tar to-cam pa-ra anun - ci-ar su-a

59 D D S

V7/IV V7/IV IV

68 Em7 A7 D6 E6

Do - ra_ago - ra vai pas-sar ve-nha ver o que é bom ô Do - ra ra-i-nha do

68 S D T S

Ilm7/bIII V7/bIII bIII IV

empréstimo modal

76 Em6 B6 B7 E6 Em6 F#7 B6 B6

fre - co_e do ma-ra-ca - tu nin-guém re-que-bra nem dan-ça me-lhor do que tu

76 S T D S S D T T

IVm I V7/IV IV IVm V7 I I

volta a Intro

IV. Processo de criação do arranjo

1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal

Optei por escrever o arranjo em Si maior, para que a voz ficasse em um registro médio-grave, resultando uma sonoridade escura e velada, que enfatiza a melancolia expressa na letra da canção. Escolhi a instrumentação duas flautas, clarineta, quarteto de cordas e piano, devido à possibilidade de utilização de variações timbrísticas.

A estrutura formal do arranjo original foi modificada de:

Intro 16c.+2c.	A 32c.	B 32c.	Intro 16c.
-------------------	-----------	-----------	---------------

para

Intro 22c.	A 39c.	ponte 1 12c.	B 28c.	ponte 2 8c.	coda 8c.
---------------	-----------	-----------------	-----------	----------------	-------------

detalhada a seguir nas análises das seções separadamente.

2. A Introdução (o arranjo integral se encontra no anexo 8)

a. Características gerais

Para que a Introdução tivesse uma sonoridade híbrida, não me baseei em nenhuma progressão harmônica para escrevê-la. Primeiramente, o piano foi construído com ostinato, criado por intervalos de 4^a justa e 2^a maior na mão direita e linha melódica livre na mão esquerda. As linhas da flauta, clarineta e do quarteto de cordas seguiram o piano como referência ora executando linhas de contraponto, ora dobrando o piano, ou fazendo preenchimento harmônico, como mostra a figura abaixo (fig.103).

fig.103

Intro

flautas

clarineta em A

violino I - ostinato da md go piano

violinos I e II

viola

violoncelo

piano

oitava da linha melódica principal

contraponto I

dobramento da linha melódica principal

ostinato

linha melódica principal

preenchimento harmônico

fl

cl em A

violinos I e II

viola

cello

pno

preenchimento harmônico

oitava da linha melódica principal

dobramento da linha melódica principal

The musical score is written for a piece in A major, indicated by the key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems, each containing staves for Flute (fl), Clarinet in A (cl em A), Violins I and II (vlnos I e II), Viola (via), Cello (cello), and Piano (pno).

System 1 (Measures 12-16):

- Flute (fl):** Measures 12-16, starting with a whole note G#5 and a half note F#5.
- Clarinet in A (cl em A):** Measures 12-16, starting with a whole note G#4 and a half note F#4.
- Violins I and II (vlnos I e II):** Measures 12-16, playing a triplet of eighth notes (G#4, A4, B4) followed by a half note G#4.
- Viola (via):** Measures 12-16, playing a whole note G#4.
- Cello (cello):** Measures 12-16, playing a whole note G#2.
- Piano (pno):** Measures 12-16, playing a triplet of eighth notes (G#2, A2, B2) followed by a half note G#2.

System 2 (Measures 17-21):

- Flute (fl):** Measures 17-21, playing a half note G#5 and a whole note F#5.
- Clarinet in A (cl em A):** Measures 17-21, playing a half note G#4 and a whole note F#4.
- Violins I and II (vlnos I e II):** Measures 17-21, playing a half note G#4 and a whole note F#4.
- Viola (via):** Measures 17-21, playing a half note G#4 and a whole note F#4.
- Cello (cello):** Measures 17-21, playing a half note G#2 and a whole note F#2.
- Piano (pno):** Measures 17-21, playing a half note G#2 and a whole note F#2.

Annotations:

- flautas, clarineta e violino I preenchimento harmônico:** Indicated above the Flute and Clarinet staves in measures 17-21.
- violino II e viola escala diatônica ascendente de Sol # menor natural:** Indicated above the Viola staff in measures 17-21.
- pedal em Mi:** Indicated below the Piano staff in measures 17-21.
- seqüências:** Indicated below the Piano staff in measures 17-18.
- variação rítmica do motivo a da mp:** Indicated below the Piano staff in measures 19-20.
- linha melódica principal na md:** Indicated below the Piano staff in measures 19-20.
- escala diatônica descendente de Sol # menor natural:** Indicated below the Piano staff in measures 21-22.

Resolvi, dobrar na mesma oitava ou em oitavas diferentes a linha melódica principal para que esta ficasse em maior evidência que as outras linhas melódicas, assim como o

ostinato também foi dobrado pelo violino I para que tivesse uma sonoridade mais brilhante e presente.

Os dez primeiros compassos da linha melódica principal foram construídos baseados em perguntas e respostas, com abundância de graus conjuntos e disjuntos (com exceção dos compassos 5 para o 6, onde há uma 7^a ascendente, e 7 para o 8 onde há uma 12^a descendente). O contraste dos próximos 6 compassos (que apresentam uma pergunta e resposta) é justamente a presença de saltos e a frequência constante de semínimas (acompanhada pelos outros instrumentos) que provocam aumento na densidade rítmica da Introdução (fig.103). A partir do compasso 17, a mão esquerda do piano entrega a linha melódica principal para a mão direita que utiliza seqüências para conduzir à primeira sugestão da melodia principal da canção, através da citação de um motivo alterado da mp (fig.103).

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

A única linha contrapontística (cp1) encontrada na Introdução é feita pela clarineta (c. 1 ao 17), desta forma, analisarei as relações intervalares entre ela e a linha melódica principal tocada pelo piano. O cp1 está dividido em quatro frases e foi construído com 3 motivos simples de duas semínimas, variando apenas a direção do movimento (ascendente ou descendente) e o intervalo de uma semínima para outra. Com exceção do compasso 16, onde forma uma 2^a menor, o cp1 apresenta uma distância intervalar grande da linha melódica principal, em sua maioria de intervalos compostos, não havendo, portanto, cruzamento entre as vozes. Priorizei, nos tempos fortes dos compassos, intervalos consonantes (3^{as}, 6^{as}, 10^{as}, 13^{as}, 8^{as} e 5^{as}), para que a sonoridade ficasse mais estável, com exceção dos c. 1, 8 e 9, onde o sol da clarineta e o mi do piano são appoggiaturas,

respectivamente, e 16 onde as linhas se estreitam à menor distância intervalar (2^a m), através de um movimento contrário (fig. 104).

fig.104 (clarineta em som real)

The musical score for Figure 104 is written for Clarinet in A (clarineta em A) and Piano (piano). It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score is divided into four phrases, each with specific motifs and fingerings indicated below the notes.

Phrase 1: Motivo 1 (measures 1-4) and Motivo 2 (measures 5-8). Fingerings: 11, 10, 12, 11, 13, 8+7, 10, 10, 11, 6, 5, 3, 4, 8+9, 8+10.

Phrase 2: Motivo 2 aumentado (measures 9-12) and Motivo 1 (measures 13-16). Fingerings: 8+7, 12, 12, 8, 8+10, 11, 13, 9, 8, 11, 12, 10, 8, 6, 4, 2, 3.

Phrase 3: Motivo 3 (measures 17-20). Fingerings: 8+7, 12, 12, 8, 8+10, 11, 13, 9, 8, 11, 12, 10, 8, 6, 4, 2, 3.

Phrase 4: Motivo 3 (measures 21-24). Fingerings: 8+7, 12, 12, 8, 8+10, 11, 13, 9, 8, 11, 12, 10, 8, 6, 4, 2, 3.

The score also includes labels for 'pergunta' (question) and 'resposta' (answer) sections, and a final section labeled 'escala em movimento contrário à clarineta' (scale in opposite motion to the clarinet) and 'mão direita' (right hand).

3. Primeira seção – exposição do A

a. Características gerais

Escrevi o início de A apenas com a instrumentação flauta e piano para que houvesse um contraste de densidade com a Introdução, que utilizou todos os instrumentos em sua composição, provocando, portanto, um esvaziamento sonoro. Desta forma, a flauta executa uma linha contrapontística em relação a voz (cp1) enquanto o piano, também como parte subordinada, apresenta seus acordes desdobrados em notas de passagem e seqüências, sempre com uma dinâmica suave para caracterizar a personagem como uma figura simples e doce (fig.105).

fig.105

fig. 106

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 38-43) features a vocal line (VOZ) with lyrics "ci no Re-ci - fe dos ri - os cor - ta - dos de pon - tes dos bai - ros das", a flutist line (fl), a clarinet in A line (cl em A), and a piano line (pno). The piano part includes annotations for "motivo", "motivo I alterado", and "sequências". The second system (measures 46-51) features a vocal line with lyrics "fon - tes co - lo - ri - ais", a flutist line, a clarinet in A line, and a piano line. The piano part includes annotations for "preenchimento harmônico" and "ostinato para preencher o espaço". The piano part also includes a section labeled "desdobramento do acorde com notas de passagem".

Neste momento da letra (fig.107), escrevi o mesmo acompanhamento do piano inicial da seção A, e duas linhas contrapontísticas (cp3 e cp4), onde a clarineta com suas notas em retardo representa uma possibilidade utópica do narrador conseguir rever a

personagem, desencadeando-se em uma ponte que intensifica ainda mais esta sensação, através do aumento de densidade sonora com a presença das flautas, violinos e viola.

fig.107

Figure 107 is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It consists of five staves. The top staff is for the voice (voz), with lyrics "Do - o - ra" and "cha - mai". The second staff is for the flute (fl). The third staff is for the clarinet in A (cl em A). The fourth staff is for the cello (cello). The fifth staff is for the piano (pno). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *G#m7*, *cp3*, and *cp4*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

Abordarei as linhas contrapontísticas formadas pela flauta, clarineta e violoncelo em relação à melodia principal.

Construí o contraponto 1 utilizando preferencialmente as tensões, com ritmo extremamente simples, situando a flauta em seu registro agudo, para dar brilho à sonoridade em contraste com a melodia principal que se encontra em um registro grave e opaco. As linhas apresentam espaçamento com intervalos compostos não havendo possibilidade de cruzamento entre elas (fig.108).

fig.108

A

flauta

classificação das notas nos acordes

mp

Do-ra ra-i-nha do fre-vo_e do ma-ra-ca-tu

Do-ra ra-i-nha ca-fu-sa de_um ma-ra-ca-tu

Chords: G#m7, C#m7, C#m7, F#7, B7M, B7M(#11)

Scale degrees: 9, 9, 6, F, 5, 11, 5, 3, 7M, F

Por outro lado, no início de cp2 (fig.109), a voz se encontra em seu registro médio-agudo, assim como a clarineta que situada próxima da mp, provoca um aumento de brilho na sonoridade e uma unidade maior entre as linhas melódicas. As notas escolhidas para a construção do cp2 privilegiam novamente as tensões disponíveis nos acordes, e os grupos rítmicos de colcheias foram utilizados para formar pares com o desdobramento dos acordes no piano (fig.106).

fig.109 (clarineta em som real)

frase 1

frase 2

cl

mp

te co-nhe-ci noRe-ci-fedos ri-os cortadosde pon-tes dosbairrosdas

Chords: B7M, B7(b9), E6

Scale degrees: F, 9, 9, 3, 7M, F, 6, 7M, 5, F, 6, 7M, 7M, F

frase 3

46 C#m7 C#m7 F#7 B7M

9 F 7 3 11 5 3 4 5 7 5

46 fon - tes co - lo - ni - ais

Cp3 e cp4 preparam o arranjo para a próxima seção (a ponte) onde o narrador chama pela personagem, criando um clima de instabilidade rítmica e evitando a formação de uma textura homofônica, devido a presença das notas de retardo na clarineta, e tensionamento sonoro através da proximidade da clarineta e piano com a voz. Porém as linhas contrapontísticas foram construídas em regiões diferentes, a clarineta (cp3) se encontra em seu registro médio agudo, e o violoncelo (cp4) no médio-grave, não havendo possibilidade de cruzamento entre as vozes. Ambos foram baseados na escala de Sol sustenido menor natural, através da utilização de notas de passagem e appoggiaturas, além de seqüências e saltos que possibilitam as mudanças de registro ocorridas em ambos os instrumentos (fig.110).

fig.110 (clarineta em som real)

G#m7

54

cl

mp

cello

Do-o-ra cha - mei ó Do

sequências

ponte

4. A Ponte 1

a. Características gerais

Dividi o final da seção A original em duas partes: 1^a – O narrador chama pela personagem: “Ô Dora, ô Dora...” e 2^a – O narrador assume o motivo de sua ida à Recife: “eu vim à cidade pra ver meu bem passar...”, omitindo o restante da letra que diz: “Ô Dora, agora...”. Desta forma, escrevi a ponte 1 com a intenção da 1^a parte: há uma espécie de busca pela personagem, como se o narrador gritasse por ela em vão, sem ser ouvido, provocando uma agonia à espera de um encontro que não irá acontecer, algo próximo dos sonhos. Para ilustrar esta sensação, construí a ponte 1 em andamento *accelerando*, onde as linhas melódicas da viola e da flauta 1, com seu ritmo constante em semínimas, representam o narrador; e as linhas da clarineta e da flauta 2 (a partir do compasso 69), com suas notas em retardo, inatingíveis, representam a personagem. O clima de angústia é completado pela voz que, dobrada pela flauta 2, sustenta mais tempo a primeira sílaba do nome “Dora”, e pelo violoncelo, que reafirma uma nota pedal de dois em dois compassos, mantendo o mesmo acorde durante toda a ponte 1. Os violinos I e II têm a função de preenchimento harmônico, proporcionando uma aumento na densidade sonora através da combinação entre notas do acorde e tensões disponíveis (fig.111).

fig.111

ponte 1

voz

fl

cl em A

vlns I e II

via

cello

68

78

88

98

108

118

128

138

148

158

168

178

188

198

208

218

228

238

248

258

268

278

288

298

308

318

328

338

348

358

368

378

388

398

408

418

428

438

448

458

468

478

488

498

508

518

528

538

548

558

568

578

588

598

608

618

628

638

648

658

668

678

688

698

708

718

728

738

748

758

768

778

788

798

808

818

828

838

848

858

868

878

888

898

908

918

928

938

948

958

968

978

988

998

1008

1018

1028

1038

1048

1058

1068

1078

1088

1098

1108

1118

1128

1138

1148

1158

1168

1178

1188

1198

1208

1218

1228

1238

1248

1258

1268

1278

1288

1298

1308

1318

1328

1338

1348

1358

1368

1378

1388

1398

1408

1418

1428

1438

1448

1458

1468

1478

1488

1498

1508

1518

1528

1538

1548

1558

1568

1578

1588

1598

1608

1618

1628

1638

1648

1658

1668

1678

1688

1698

1708

1718

1728

1738

1748

1758

1768

1778

1788

1798

1808

1818

1828

1838

1848

1858

1868

1878

1888

1898

1908

1918

1928

1938

1948

1958

1968

1978

1988

1998

2008

2018

2028

2038

2048

2058

2068

2078

2088

2098

2108

2118

2128

2138

2148

2158

2168

2178

2188

2198

2208

2218

2228

2238

2248

2258

2268

2278

2288

2298

2308

2318

2328

2338

2348

2358

2368

2378

2388

2398

2408

2418

2428

2438

2448

2458

2468

2478

2488

2498

2508

2518

2528

2538

2548

2558

2568

2578

2588

2598

2608

2618

2628

2638

2648

2658

2668

2678

2688

2698

2708

2718

2728

2738

2748

2758

2768

2778

2788

2798

2808

2818

2828

2838

2848

2858

2868

2878

2888

2898

2908

2918

2928

2938

2948

2958

2968

2978

2988

2998

3008

3018

3028

3038

3048

3058

3068

3078

3088

3098

3108

3118

3128

3138

3148

3158

3168

3178

3188

3198

3208

3218

3228

3238

3248

3258

3268

3278

3288

3298

3308

3318

3328

3338

3348

3358

3368

3378

3388

3398

3408

3418

3428

3438

3448

3458

3468

3478

3488

3498

3508

3518

3528

3538

3548

3558

3568

3578

3588

3598

3608

3618

3628

3638

3648

3658

3668

3678

3688

3698

3708

3718

3728

3738

3748

3758

3768

3778

3788

3798

3808

3818

3828

3838

3848

3858

3868

3878

3888

3898

3908

3918

3928

3938

3948

3958

3968

3978

3988

3998

4008

4018

4028

4038

4048

4058

4068

4078

4088

4098

4108

4118

4128

4138

4148

4158

4168

4178

4188

4198

4208

4218

4228

4238

4248

4258

4268

4278

4288

4298

4308

4318

4328

4338

4348

4358

4368

4378

4388

4398

4408

4418

4428

4438

4448

4458

4468

4478

4488

4498

4508

4518

4528

4538

4548

4558

4568

4578

4588

4598

4608

4618

4628

4638

4648

4658

4668

4678

4688

4698

4708

4718

4728

4738

4748

4758

4768

4778

4788

4798

4808

4818

4828

4838

4848

4858

4868

4878

4888

4898

4908

4918

4928

4938

4948

4958

4968

4978

4988

4998

5008

5018

5028

5038

5048

5058

5068

5078

5088

5098

5108

5118

5128

5138

5148

5158

5168

5178

5188

5198

5208

5218

5228

5238

5248

5258

5268

5278

5288

5298

5308

5318

5328

5338

5348

5358

5368

5378

5388

5398

5408

5418

5428

5438

5448

5458

5468

5478

5488

5498

5508

5518

5528

5538

5548

5558

5568

5578

5588

5598

5608

5618

5628

5638

5648

5658

5668

5678

5688

5698

5708

5718

5728

5738

5748

5758

5768

5778

5788

5798

5808

5818

5828

5838

5848

5858

5868

5878

5888

5898

5908

5918

5928

5938

5948

5958

5968

5978

5988

5998

6008

6018

6028

6038

6048

6058

6068

6078

6088

6098

6108

6118

6128

6138

6148

6158

6168

6178

6188

6198

6208

6218

6228

6238

6248

6258

6268

6278

6288

6298

6308

6318

6328

6338

6348

6358

6368

6378

6388

6398

6408

6418

6428

6438

6448

6458

6468

6478

6488

6498

6508

6518

6528

6538

6548

6558

6568

6578

6588

6598

6608

6618

6628

6638

6648

6658

6668

6678

6688

6698

6708

6718

6728

6738

6748

6758

6768

6778

6788

6798

6808

6818

6828

6838

6848

6858

6868

6878

6888

6898

6908

6918

6928

6938

6948

6958

6968

6978

6988

6998

7008

7018

7028

7038

7048

7058

7068

7078

7088

7098

7108

7118

7128

7138

7148

7158

7168

7178

7188

7198

7208

7218

7228

7238

7248

7258

7268

7278

7288

7298

7308

7318

7328

7338

7348

7358

7368

7378

7388

7398

7408

7418

7428

7438

7448

7458

7468

7478

7488

7498

7508

7518

7528

7538

7548

7558

7568

7578

7588

7598

7608

7618

7628

7638

7648

7658

7668

7678

7688

7698

7708

7718

7728

7738

7748

7758

7768

7778

7788

7798

7808

7818

7828

7838

7848

7858

7868

7878

7888

7898

7908

7918

7928

7938

7948

7958

7968

7978

7988

7998

8008

8018

8028

8038

8048

8058

8068

8078

8088

8098

8108

8118

8128

8138

8148

8158

8168

8178

8188

8198

8208

8218

8228

8238

8248

8258

8268

8278

8288

8298

8308

8318

8328

8338

8348

8358

8368

8378

8388

8398

8408

8418

8428

8438

8448

8458

8468

8478

8488

8498

8508

8518

8528

8538

8548

8558

8568

8578

8588

8598

8608

8618

8628

8638

8648

8658

8668

8678

8688

8698

8708

8718

8728

8738

8748

8758

8768

8778

8788

8798

8808

8818

8828

8838

8848

8858

8868

8878

8888

8898

8908

8918

8928

8938

8948

8958

8968

8978

8988

8998

9008

9018

9028

9038

9048

9058

9068

9078

9088

9098

9108

9118

9128

9138

9148

9158

9168

9178

9188

9198

9208

9218

9228

9238

9248

9258

9268

9278

9288

9298

9308

9318

9328

9338

9348

9358

9368

9378

9388

9398

9408

9418

9428

9438

9448

9458

9468

9478

9488

9498

9508

9518

9528

9538

9548

9558

9568

9578

9588

9598

9608

9618

9628

9638

9648

9658

9668

9678

9688

9698

9708

9718

9728

9738

9748

9758

9768

9778

9788

9798

9808

9818

9828

9838

9848

9858

9868

9878

9888

9898

9908

9918

9928

9938

9948

9958

9968

9978

9988

9998

10008

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

As quatro linhas contrapontísticas formadas na ponte 1 (flautas 1 e 2, clarineta e viola) apresentam construção livre, não seguindo portanto, frases, padrões motivicos, nem seqüências. Além disso, caracterizam-se por ser angulares, apresentando extensão maior que uma oitava e grande quantidade de saltos e graus disjuntos, o que provoca a formação de uníssonos entre as vozes e cruzamentos (fig.112 - clarineta em som real e a viola em clave de fá para facilitar a análise intervalar entre as linhas). A primeira linha escrita foi a da clarineta, com a combinação livre das notas em retardo. A partir dela foram escritas a

viola e a flauta 1, linhas com ritmo constante em semínimas para provocar o desencontro com as notas da clarineta, apresentando um espaçamento de intervalos compostos, em sua maioria, consonantes (8+10, 8+13, 8+12, etc). A flauta 2, em princípio, dobra a mp e a partir do compasso 69, também apresenta notas em retardo que fazem par com a clarineta, seguindo grupos rítmicos iguais. Procurei manter entre as linhas a alternância entre intervalos consonantes (3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 8^a) e dissonantes (2^a, 7^a, 9^a).

fig.112 (os círculos marcam os cruzamentos e os números os intervalos formados entre as linhas)

ponte 1 G#m7

62 3 4 5 2 3 8 7 6 8 9 10 13 10 12 11

62 8 5 5 6 7 7 8 9 9 8 7 4 6 U U 4 3 2 2 5 4

62 7 10 9 8 7 6 5 4 3 2 U 2 2 3 U 6 3 2 10 9 3 4 3 2

62

69 3 2 3 4 5 4 7 5 6 5 6 5 4 5 4 3

69 11 10 9 10 12 10 10 12 12 10 11 11 11 11 13 13

69 U 6 7 3 U 2 3 4 2 3 5 5 4 3 2 5 4 5 6

69

B

5. Segunda seção – exposição do B

a. Características gerais

Escrevi o início da seção B, apenas para violinos I e II (que fazem uma linha contrapontística com a voz) e piano provocando contraste com a ponte 1, e um esvaziamento na densidade sonora do arranjo. A partir do compasso 82, flautas, clarineta e cordas tornam-se presentes, gradativamente, com a função de preenchimento harmônico. Em toda a seção B, o piano se alterna entre acordes em blocos e acordes desdobrados em linhas melódicas através de arpejos, seqüências, escalas e repetição de notas (fig.113).

fig.113

fig.113

voz

74

meu pensamento eu te ve - jo reque-bran - do pra lá o - ra pra lá meu bem os cla-

vlins I e II

74

cl em A

74

pao

74

acordes em bloco

desdobramento do acorde em escala

acordes em bloco

32 B7 [3] D7M(9) C#m7 B7(9) E7M(#5) E⁶

voz rin da ban - da mi-li - tar to - cam pa - ra - run - ci - ar su-a

fl *p* 9 5 3 7 7M 7M 3 5 9

cl em A arpejo do acorde de B7 *p* 9 3 3 4 9 3

preenchimento harmônico e aumento da densidade rítmica

pno sequências sequências desdobramento do acorde através de notas de passagem

repetição de notas para aumentar a densidade rítmica e sustentar o som por maior tempo arpejos repetição de notas para aumentar a densidade rítmica e sustentar o som por maior tempo arpejos

90 G7M 3 C7M A7sus4 D7M(9) B7M

voz Do - - - ra - go - ra vai pas-sar ve-nham ver o que é bom o

fl *p* 9 3 7M 6 7M 3

cl em A *p* 7M F preenchimento harmônico e aumento da densidade rítmica preenchimento harmônico

violoncello *pp* 3 F 9

via *pp* 3 F 9

cello *pp* 9 F 9

pno par com a *mp*

desdobramento dos acordes através da repetição de notas escala

voz

Do-ra ra-i-nha do fre-vo e do ma-ra-ca - tu rin - guém re-que-branem dan-ça - me-lhor do que tu

fl

para dar brilho à sonoridade

cl em A

preenchimento harmônico

violinos I e II

via

cello

pno

acordes em bloco

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

As linhas contrapontísticas dos violinos I e II foram dispostas em pares e mantêm o espaçamento de uma 10ª maior ou menor, com exceção dos compassos 75 (onde há formação de uma oitava) e 79 (onde os grupos rítmicos tornam-se diferentes). As linhas se iniciam na região aguda em contraste com a mp que se encontra no grave, apresentando movimento contrário em relação à mp, ou seja, à medida que a voz sobe para o médio, os violinos descem também para a região média, provocando, no compasso 79 e 80, cruzamento entre violino II e mp. Contudo, este cruzamento não prejudica a interpretação vocal, pois além das cordas, o piano com seus acordes em bloco proporciona um acompanhamento seguro à voz. Para que houvesse um crescimento na densidade sonora do arranjo, utilizei as tensões disponíveis combinadas às notas dos acordes (fig.114).

fig.114

Violinos I e II

74

74

mp

meu pen-sa - men-to_eu te ve - jo re-que-bran - do pra cá

78

78

o - ra pra lá meu bem os cla -

chords: C#m7(9), F#7(#11), B9, C#m7, F#7, B7M

fingerings: 9, 3, 11, 5, 7, 13, 3, 5, 7M, 9, 5, 6, 11, 5, 7, 5, 13, 5, 13, 5, 7M, 6, 5, 3

crucamento

6. A ponte 2

a. Características gerais

A ponte 2 representa o requebro da personagem através de um contraponto livre a duas vozes construído sobre o campo harmônico de Si Maior com motivos rítmico-melódicos organizados em seqüências e predominância de intervalos consonantes entre as vozes. Para ter unidade com a canção utilizei em uma das seqüências o motivo da melodia principal, grau disjuncto ascendente de 4ª justa seguido por uma 3ª menor descendente, que possui a letra: “Ô Dora...” (fig.115).

fig.115

The image shows a musical score for a section labeled "Ponte 2". The score is written for three parts: voice (VOZ), flute (fl), and piano (pno). The key signature is C major (one sharp, F#). The tempo/mood is marked "C7M" and "B7M". The score begins with a measure marked "101". The voice part has the lyrics "lu" and "ô". The piano part features several melodic sequences, with labels "sequências" and "sequências de motivo retirado da mp: 'Ô Dora.'" indicating the source of the material. The piano part also includes a measure marked "101".

7. Coda

a. Características gerais

A coda foi baseada no final da seção A do arranjo original. Para que houvesse um contraste sonoro com a ponte 2, decidi utilizar todos os instrumentos no início da coda, executando linhas melódicas construídas por escalas e seqüências, proporcionando uma grande densidade sonora quando o narrador chama novamente pela personagem: “Ô Dora, ô Dora...”. A fim de provocar um novo contraste e deixar o final em suspensão, a partir do compasso 114, o piano volta a fazer acordes em bloco com nota pedal em Si, terminando o arranjo em um *ralentando* na subdominante Mi Maior com a parte final da letra da seção A omitida anteriormente: “Eu vim à cidade pra ver meu bem passar...” (fig. 116).

fig.116

voz

Do - ra ò Do - ra rit eu vim à ci-da-de pra ver meu bem pas - sar

fl

pp preenchimento para aumentar a densidade rit. p rit. pp

cl em A

pp preenchimento para aumentar a densidade rit. p rit. pp

vlns I e II

sequências

desdobramento dos acordes em escala

via

p

rit.

rit. pp

cello

sequência

p

dobra do piano

rit.

p

rit. pp

pno

desdobramento dos acordes em escala

rit.

rit. pp

coda

C#m7 F#7 B7M C#m7/B3 3 B7 E6

1.5. Noite cheia de estrelas

Música de Cândido das Neves, lançada por Vicente Celestino em 1932, definida como gênero tango-canção, apresenta um lirismo romântico que cria imagens através da utilização de palavras rebuscadas como: “as estrelas tão serenas qual dilúvio de falenas andam tontas ao luar, todo astral ficou silente para escutar o teu nome entre as endechas, as dolorosas queixas ao luar”. Originalmente foi gravada em Lá bemol menor tendo como instrumentação uma orquestra, sendo que o violino dobra uma oitava acima a melodia principal durante as exposições do A e A’.

Sua estrutura formal é Intro-A-B-Intro-A'-B, com grande densidade sonora durante as seções, não havendo, portanto, contrastes. A interpretação do cantor é dramática e intensa o tempo todo, apresentando na re-exposição do B, uma voz chorosa e sofrida, carregada de sentimentalismo.

A canção apresenta uma harmonia simples com acordes do campo harmônico menor, utilizando com abundância os graus IVm, V7 e Im, e em menor presença, duas dominantes secundárias como o V7/V7 (c.3) e V7/IVm (c.10, 23 e 31) (fig.117).

a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Si menor

fig.117

Intro

1 **Intro** Em Bm 3 C#7 F#7 Bm 3

Noi - te ai - ta céu ri -
lá no ai - to_a lu - a_es -

1 Bm: S IVm T Im D VV dominante secundária D V7 T Im

A A'

5 Bm F#m Bm F#m 3 B7 3 B7(9) B7/D# Em 3

so - nho a qui-e tu-de_êquase um so - nho o lu-ar cai sobre_a ma - ta qualu-machuva de pra - ta de ra-ris-si - mo esplen - dor só tu dormes não es-
qui - va es-tá nocêu tão pen - sa - ti - va as estrelas tão se - re - nas quaidi-lô-vio de fa - le - nas andamontas ao lu - ar to - do_astral fi - cou si-

5 T D T T D T D D S
Im V7 Im Im V7 Im V/IVm V/IVm IVm

dominante secundária

13 Em/G F#7 Bm Em 3 F#7 Bm Bm F#7 Bm

cu - las o teu can - tor re - ve - lan - do_à lu - a ai - ro - sa a_es-lô - ria do - lo - ro - sa des-te_a - mor
len - te pa-ra_es-cu - tar o teu no-me_en-tre_as en - de - chas as do - lo - ro - sas quei-xas ao lu - ar

13 S D T S D T T D T
IVm V7 Im IVm V7 Im Im V7 Im

B

21 Bm F#7 Bm B7 Em Em G F#7 Em G F#7

lu - a man - da a lu-a luz pra lea-da des-per - tar a - mi-nha a - ma-da - -que - ro ma-tar - meus de - se - jos - su - fo-cá-la com meus bei - jos

21 T D T D S S S D S S D

Im V7 Im VI/Vm dominante secundária IVm IVm bVI V7 IVm bVI V7

29 Bm F#7 Bm B7 Em Em Em F#7 Bm

can - to e a mu-lher que eu a-mo tan-to não me es - cu - la es-tá dor - mi - do can-to e por fim nem a lu-a tem pe-na de mim pois ao ver que quem te

29 T D T D S S S D T

Im V7 Im VI/Vm dominante secundária IVm IVm IVm V7 Im

37 F#7 Bm Bm F#7 Bm

cha - ma sou eu en - tre a ne - bli - na se es - con - deu

37 D T T D T

V7 Im Im V7 Im

volta na Intro, A' e B

V. Processo de criação do arranjo

1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal

Utilizei como instrumentação apenas piano e violoncelo, para valorizar a característica melancólica da canção, e escolhi a tonalidade de Si menor para que ficasse mais confortável a execução vocal e do violoncelista. Optei também por alterar a fórmula de compasso que no arranjo original era $\frac{4}{4}$ para $\frac{2}{4}$ a fim de tornar a divisão rítmica da música mais fluente.

A estrutura formal da música foi modificada de:

Intro	A	B	Intro	A'	B
4c.	16c.	20c.	4c.	16c.	20c.

para:

A	B	A'	B
32c.	34c.	36c.	38c.

2. Primeira seção – exposição do A (o arranjo integral se encontra no anexo 9)

a. Características gerais

Optei por iniciar o arranjo de “Noite cheia de estrelas” sem Introdução, começando direto na seção A da canção que tem como instrumentação apenas o piano, a fim de ambientar o arranjo com uma sonoridade mais suave, com pouca densidade, assim como a letra expressa: “Noite alta, céu risonho, a quietude é quase um sonho”. Para tanto, inicialmente, dispus os acordes em bloco na região médio-aguda organizando as notas de forma que as vozes agudas tocassem a seqüência mi-ré-dó, em ambos os acordes ($Bm^{7(11)}$ e $F\sharp 7^{(b9)}$, c.1 ao 9). A partir do compasso 11, há a formação de linhas contrapontísticas compostas com grupos rítmicos simples, em sua maioria colcheias, que foram construídas com a utilização de acordes desdobrados através de notas de passagem e seqüências, também na região médio-aguda do piano. A característica sonora ainda é delicada, com tom melancólico, e também suave para contrastar com a próxima seção. Para preparar o início de B, utilizei entre o médio-grave do piano um jogo de perguntas e respostas, adiantando sutilmente o clima que virá a seguir (fig.118).

fig.118

Obs: Os números colocados entre os pentagramas do piano representam as relações intervalares entre as linhas da mão direita e da mão esquerda.

The musical score for 'Noite cheia de estrelas' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Noi - te al - ta céu ri - so - - - nho a qui - e - tu - de é qua - se um so - - - nho". The piano part begins with block chords in the middle register, specifically $Bm^{7(11)}$ and $F\sharp 7^{(b9)}$. The interval numbers 11 and 9 are placed between the staves to indicate the relationship between the right and left hands. A label "acordes em bloco" points to the piano accompaniment.

The image displays three systems of musical notation for voice and piano, illustrating various harmonic and melodic techniques.

System 1 (Measures 9-16):

- Voice:** Melody line with lyrics: "o lu - ar cai so-bre a ma-ta qual u - ma chu-va de pra-ta de ra - rís - si-mo es-plen - dor". Chords: B7(9), Em7/G.
- Piano:** Accompanying line. Techniques labeled: "desdobramento do acorde em escala" (measures 9-10), "seqüências" (measures 11-12), "desdobramento do acorde através de notas de passagem" (measures 13-14).

System 2 (Measures 17-24):

- Voice:** Melody line with lyrics: "só tu dor-mes não es - cu - - - tas o teu can - tor". Chords: Em/G, Em/F#, Em7, D7M(#5).
- Piano:** Accompanying line. Techniques labeled: "seqüências" (measures 17-18), "desdobramento dos acordes através de notas de passagem" (measures 19-20), "formação de pares" (measures 21-22).

System 3 (Measures 25-32):

- Voice:** Melody line with lyrics: "re - ve - lan-do à lu-a ai - ro-sa a es - tó-ria do lo - ro - sa des - ste a - mor". Chords: Bm7, C#m7(b5)/E, F#7/E, Bm, Em, F#7sus4, F#7.
- Piano:** Accompanying line. Techniques labeled: "desdobramento do acorde através de notas de passagem" (measures 25-26), "seqüências" (measures 27-28), "dobra a melodia" (measures 29-30), "formação de pares" (measures 31-32), "pergunta e resposta" (measures 33-34).

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

Escrevi o piano na mesma região em que a melodia principal está localizada para proporcionar maior unidade entre eles. Desta forma, em vários compassos há intervalos de 2^{as}, mas que por serem notas rápidas, ou seja, notas de passagem sem sustentação, não atrapalham a interpretação vocal. Para equilibrar estes pontos de tensão, ocorrem também os uníssonos, e para deixar as vozes mais entrelaçadas, os cruzamentos.

Para evidenciar esta sintonia entre as linhas do piano, utilizei a formação de pares, melodias que mantêm as células rítmicas, direção de movimento e inter-relações intervalares iguais (c.18, 24 – com exceção do último intervalo e c. 30 – fig.118).

É importante salientar que, a melodia principal permite uma flexibilidade rítmica, podendo ser interpretada com uma divisão rítmica livre, amenizando, portanto as combinações intervalares que provocam instabilidade para a execução vocal, como as 2^{as}, 7^{as} e intervalos alterados, com exceção do compasso 28, onde o piano deve dobrar a voz, registrando a cumplicidade dos dois.

3. Segunda seção – exposição do B

a. Características gerais

O objetivo principal da seção B é contrastar com a seção A. Os primeiros contrastes ocorrem no acréscimo do violoncelo na instrumentação e na forte intensidade, e depois se revelam nas diferentes densidades encontradas na própria seção B.

Do compasso 35 ao 56, o violoncelo executa uma linha contrapontística angular, comumente indicada ao contrabaixo, caminhando livremente pelas regiões grave, média e aguda, com a função de definir os acordes, utilizando suas fundamentais, 3^{as}, 5^{as} e tensões disponíveis, através de notas de passagem, seqüências e construção de motivos rítmico-melódicos. Em relação ao piano, do compasso 35 ao 40, há a formação de acordes em bloco, utilizando intervalos de 2^a e 4^a, na região médio-aguda com a finalidade de proporcionar brilho à sonoridade. A partir do compasso 41, inicia um gradativo aumento na densidade rítmica e sonora através da utilização de seqüências e repetição de notas, que se intensifica com a mudança dos grupos rítmicos utilizados pela mão esquerda (c. 45 ao 48), e contrasta com a quebra súbita do movimento a partir do c.51. Até o c. 56, o piano

distribui os acordes na região aguda, utilizando intervalos de 2^a, combinados com 3^a, 4^a, 5^a e 6^a, com finalidade timbrística para dar novamente brilho à sonoridade. A partir do compasso 57, para mudar a textura sonora da seção B, e evidenciar a dramaticidade inerente no trecho da letra que diz: “canto e por fim nem a lua tem pena de mim”, optei por utilizar intervalos harmônicos no médio-grave do violoncelo em intensidade forte, em tempo defasado com os acordes do piano na região aguda. Para provocar um novo contraste, o piano volta a executar uma linha contrapontística em ritmo constante com colcheias, enquanto o violoncelo toca outra linha contrapontística, mais pausada, esparramada em mínimas com intensidade *pianíssimo*, conduzindo à seção ao final com uma sonoridade mais delicada e introspectiva (fig.119).

Para dar unidade à seção B e A', optei por terminar a primeira no mesmo compasso em que começa a segunda.

fig.119

B

35 Bm7 G7M(6)

voz

lu - - - a man-da_a tu - a luz pra - tea - da des-per - tar a mi-nha_a - ma - - - da

pno

35 cluster disposição do acorde sem terça disposição do acorde sem terça notas repetidas para aumentar a densidade

cello

35 seqüências

desdobramento do acorde através da utilização das tensões disponíveis - 9, 7, 11 e notas do acorde F, 5, 3

desdobramento do acorde em notas de passagem e grau disjuncto para utilizar a tensão #11

desdobramento do acorde em notas de passagem - salto inicial para utilizar a tensão disponível - 6

43 $F\#7$ $F\#7sus4(b9)$ $F\#7(b13)$

voz

que-ro ma-tar meus de-se- - - jos su-fo-cá-la com meus bei- - - jos

pno

seqüências

notas repetidas para aumentar a densidade

seqüências

motivo 3 motivo 3 invertido motivo 3

cello

motivo 2

desdobramento do acorde através da utilização das tensões disponíveis - 7M, #11 e notas do acorde - F, 3 e 5

motivo 1

motivo 1 com intervalos invertidos

motivo 2

desenvolvimento dos motivos

51 $D7M$ $Em7$ $Bm7$ $Em7$ $Bm7/F\#$ $C\#m7(b6)$

voz

can - - - to e a mu - lher que eu a - mo tan - to não me es - cu - ta es - ta dor -

pno

51

desdobramento dos acordes através da utilização das tensões disponíveis - 7M em $D7M$ e 7 e 6 em $Em7$

seqüências

cello

57 G7M F#7sus4(b9) Em7 D7M(#5) Bm7 G6 Em7

voz min - do can - to e por fim nem a lu - a tem pe - na de mim pois ao ver que quem te cha - ma sou

pno

57 F b9 3

seqüência

desdobramento dos acordes com notas de passagem

nota pedal

cello

57 acordes em bloco

seqüência

65 C#m7(b5) F#7(b9) A' Bm7 Bm7

voz eu en - tre_a ne - bli - na se - es - con - deu lá no al - to_a lu - a - es -

pno

65 seqüência com células rítmicas alteradas

dobra a melodia

seqüência

cello

65 11 F 7 F

seqüência

Ainda na seção B, para facilitar a execução do tempo *rubato* iniciado propositalmente na parte da letra onde o narrador diz que sua amada está dormindo (c.57), optei por transformar 3 compassos em 4_4 , a fim de deixar a sonoridade mais dramática e intensa com a execução dos acordes pelo violoncelo e piano em *fortíssimo*.

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

Inicialmente, escrevi a linha do violoncelo com o objetivo de sugerir a progressão harmônica para a interpretação da melodia principal. Para que ela tivesse uma unidade maior com a mp, localizei-a bem próxima da voz, provocando em alguns

compassos cruzamentos (c. 35 ao 56, com exceção dos compassos 47 e 48, onde o violoncelo está no grave). O piano, escrito logo após, foi pensado no sentido de utilizar notas que não foram tocadas pelo violoncelo, podendo dobrar, em alguns momentos, notas da mp, pois além de se localizar na mesma região que ela, também trabalha de forma entrelaçada com a mp o tempo todo. Os intervalos de 2^a provocam instabilidade, mas não prejudicam a interpretação vocal, pois aparecem de forma rápida como notas auxiliares (c. 41 ao 50).

A partir do compasso 61, o violoncelo se distancia da voz, não havendo possibilidade de cruzamentos, enquanto o piano, apesar de apresentar menor densidade rítmica e se iniciar em uma região aguda, caminha para o médio até se entrelaçar novamente com a voz, dobrando no compasso 65, a mp. Esta proximidade foi utilizada para evidenciar e reforçar a integração entre mp e piano.

4. Terceira seção – re-exposição do A (ou A')

a. Características gerais

Para provocar um contraste com a seção B, defini como instrumentação do A', apenas o violoncelo, que executa durante a maior parte dela uma linha contrapontística formada por arpejos dos acordes combinados com notas de passagem e seqüências, sugerindo a progressão harmônica da seção. Há uma preocupação em manter a sonoridade menos densa ritmicamente, através da utilização de grupos rítmicos simples como as colcheias, de forma a facilitar a interpretação livre da melodia principal pela voz. Para conduzir ao final da seção e anunciar o começo da re-exposição do B, utilizei a idéia da pergunta e resposta no piano antes executada na exposição do A (fig.120).

fig.120

The musical score is divided into four systems, each featuring a voice line and a cello line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 65-71):

- Chords:** C#m7(b9), F#7(b9), A' (boxed), Bm7, Bm7.
- Voice:** eu en-tre_a ne - bli - na se_es - con - deu lá no al - to_a lu - a_es -
- Cello:** Arpeggiated accompaniment.
- Annotation:** "arpejo do acorde combinado com notas de passagem" (arpeggio of the chord combined with passing notes).

System 2 (Measures 72-79):

- Chords:** Bm7/A, G6, F#m7.
- Voice:** quá - va es - tá no céu tão pen-sa fi - - - - va - - - - as es - tre - las tão se -
- Cello:** Arpeggiated accompaniment.
- Annotation:** "salto inicial para utilizar as tensões disponíveis (6 em G6 e 7 em F#m7) combinado com o acorde desdobrado em notas de passagem" (initial leap to use available tensions (6 in G6 and 7 in F#m7) combined with the chord expanded in passing notes).

System 3 (Measures 80-87):

- Chords:** B7(b9), Em(7M), Em7.
- Voice:** re - nas qual di - lú - vio de fa - le - nas an-dam ton - tas ao lu - ar to do_as - traí fi - cou si -
- Cello:** Arpeggiated accompaniment.
- Annotation:** "sequência através da combinação entre tensões disponíveis e notas do acorde" (sequence through the combination of available tensions and notes of the chord).

System 4 (Measures 88-95):

- Chords:** Em7/D, C#m7(b9), Bm7.
- Voice:** len - - - te - - - - par - ra_es - cu - tar o teu no - me_en-tre_as en -
- Cello:** Arpeggiated accompaniment.
- Annotation:** "arpejos dos acordes combinados com notas de passagem" (arpeggios of the chords combined with passing notes).

voz

de chas as do-lo-ro-sas quei-xas ao lu-ar

pno

pergunta e resposta

cello

arpejos combinado com notas de passagem

arpejo

seqüência

dobra a mp

Chords: G6, C#m7(b5), F#7, Bm7, Em7, F#7sus4, F#7

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

O violoncelo se encontra na região médio-grave, apresentando em alguns compassos distância intervalar de 2^a com a mp, não provocando, porém cruzamentos. Procurei manter intervalos como as 3^a, 5^a, 6^a e 8^a entre mp e violoncelo, que dão maior conforto para a interpretação vocal ou alterna-los com as 2^a, 4^a, 7^a e 9^a, para que a instabilidade provocada por eles fosse equilibrada. Nos compassos, 71, 74 e 78, a seqüência de 2^{as} não prejudica a interpretação vocal, pois esta permite uma flexibilidade rítmica que ameniza a estranheza causada por aquela combinação intervalar (fig.121).

fig.121

voz

U 3 2 2 2 5 5 8 4 3

6 2 2 2 3 3 2 3 4

violoncelo

8+7 9 8 7 6 5 4 3

2 2 6 5 4 4 4dim 2 6 2 6 3 6 3 6 3 6 5 6

Chords: Bm7, Bm7/A, G6, F#m7, B7(b9)

83 Em(7M) Em7 Em7/D C#m7(b5)

6 4aum 9 9 3 4dim 3 2 2 4 3 4 4aum 6 3 5 3 5 3 4 3 4 U

91 Bm7 G6 C#m7(b5) F#7 Bm7

2 U 3 5 5 8 3 4 U 2 6 9 11 13 8 10 6 6 6 6 6 6 6 4aum 6 7 4 5dim U U U

5. Quarta seção – re-exposição do B (ou B')

a. Características gerais

A re-exposição do B apresenta modificações apenas nos seus dezesseis primeiros compassos e nos doze finais, sendo os outros idênticos à primeira exposição desta seção. Desta forma, falarei apenas sobre as linhas diferentes acrescentadas a ela.

O início de B', é também marcado pela intensidade e densidade melódica e rítmica, contrastando com a seção anterior. O piano executa na mão esquerda a linha antes tocada pelo violoncelo, e apresenta apenas dois compassos diferentes da seção B na mão direita (c.111 e 112) formados com seqüências de bordaduras e notas de passagem (fig. 122). Por outro lado, escrevi uma nova linha contrapontística para o violoncelo, construída através da repetição de notas auxiliares (como as bordaduras) a fim de aumentar a densidade rítmica e seqüências de dois motivos rítmico-melódicos. Para que esta linha apresentasse um gradativo crescimento sonoro, construí-a de forma angular, iniciando na região média do violoncelo, e desenvolvendo-a de forma ascendente até que ela alcançasse a mesma região da mp e sobrepusesse a voz, retornando depois a região inicial (c.104 ao 119, fig.122).

fig.122

The figure displays a musical score for three instruments: voice (voz), piano (pno), and cello (cello). The score is divided into two systems, each starting at measure 104 and 112 respectively.

System 1 (Measures 104-111):

- Voz:** Melody line with lyrics: "lu - - - a man-da_a tu_a luz pra - tea - da des-per - tar a mi-nha_a ma - - - da". Chords Bm7 and G7M(6) are indicated above the staff.
- pno:** Piano accompaniment. Annotations include "sequência com bordaduras e notas de passagem para aumentar a densidade sonora e rítmica" and "igual à linha do violoncelo da primeira exposição do B".
- cello:** Cello line. Annotations include "sequências", "utilização de bordadura para aumentar a densidade rítmica", and "motivo 1 utilizado em sequências".

System 2 (Measures 112-119):

- Voz:** Melody line with lyrics: "que - ro ma - tar meus de - se - - - jos su - fo - cá - la com meus bei - - - jos". Chords F#7, F#7sus4(b9), and F#7(b13) are indicated above the staff.
- pno:** Piano accompaniment. Annotations include "igual à mão direita da primeira exposição do B" and "igual à linha do violoncelo da primeira exposição do B".
- cello:** Cello line. Annotations include "motivo 1 com ritmo modificado" and "motivo 2 com intervalos e direções modificados".

A dashed line separates the two systems, with the label "linha contrapontística" centered below it.

Em relação aos doze compassos finais de B', o piano apresenta apenas um compasso diferente da seção B, onde a mão esquerda dobra a mp, reforçando a unidade entre piano e voz, e o violoncelo tem a distribuição do acorde de D7M modificada em fundamental, 3^a e #5^a (c. 129) e a partir do c. 130, sustenta a nota pedal Fa#, que é a dominante de Bm, resolvendo na tônica apenas na última sílaba da palavra “escondeu”. É

importante notar que o acorde final sustentado durante quatro compassos, só apresentou a terça menor no último compasso do arranjo para que a sonoridade tivesse uma característica ambígua, e ocultasse também, assim como a letra finaliza, a propriedade do acorde de ser maior ou menor (fig.123).

fig.123

voz

pe - na de mim pois ao ver que quem te cha - ma sou eu en - tre a ne - bli - na se es - con -

pno

dobra a mp

cello

pedal em fá sustenido (dominante)

voz

deu

pno

cello

5 b6 11 3

1.6. Acalanto

Canção de Edu Lobo com letra de Chico Buarque, lançada no LP “O Corsário do rei”, de 1986 e depois remasterizada no cd “Álbum de teatro” em 1997, pelo compositor e intérprete Ivan Lins, com arranjos dele próprio e Eduardo Souto Neto.

Originalmente gravada na tonalidade de Mi menor tendo como instrumentação apenas piano elétrico e teclados. A interpretação é na maior parte da canção, intimista, pausada e lenta, iniciando com um vocalize suave, e utilizando em alguns momentos voz soprosa, e tem sua intensidade crescente em trechos da letra específicos a fim de realça-los: “pode me odiar, nunca mais olhar pra mim”, “põe a mão na minha mão”, “e a quem perguntar: Deus que foi que aconteceu?”, evidenciando ainda mais a dramaticidade e tragédia expressada na estória. Os vocalizes feitos na Introdução e no interlúdio revelam-se importantes para ambientar o sentimento de tristeza que a letra pede e apresentam a mesma harmonia presente na seção B.

A estrutura formal do arranjo é Intro-A-A'-B-interlúdio-B-coda. O acompanhamento durante todo o arranjo feito através de acordes em bloco, não tem contraste, projetando, portanto a responsabilidade da interpretação na expressiva *performance* do cantor (nos sete primeiros compassos de A e A', as notas da ponta (notas mais agudas) dos acordes do piano dobram oitava acima a melodia principal).

A harmonia da canção apresenta acordes do campo harmônico menor, além de acordes com função de dominante secundária e dominante estendida (fig. 124).

a. Melodia principal segundo o arranjo original transposta para Si menor

fig.124

The musical score for the Intro section is in B minor (two sharps: F# and C#). The melody is written on a single staff with a treble clef. The tempo/mood is marked 'mp'. The chords are: G7M/B, F#7(b13)/B, Bm7(11), D7(9)/B, G7M(9), F#7(b9), and Bm7(9). The lyrics 'vocalize' and 'É tão' are written below the staff. Below the staff, a functional analysis is provided for each chord: S (bVI), D (V7), T (Im), D (V7/bVI), S (bVI), D (V7), and T (Im). A dashed line connects the two D chords, labeling them as 'dominante secundária'.

análise funcional e harmônica

Bm: S | D | T | D | S | D | T

bVI | V7 | Im | V7/bVI | bVI | V7 | Im

dominante secundária

A A'

8 G#7(9) G7M(9) F#7sus4(b9) F#7(9) Bm7(9)/A G#7(9) G7M(9) F#7sus4(b9) F#7(9) B7sus4(9)

ce - do meu ir - mão a - bre os o lhos dor me não es pa-lha os
ce - do meu ir - mão põe a mão na mi - nha mão po - de fe -

8 D S S D T D S S D S
subV/bVI bVI V7sus V7 Im subV/bVI bVI V7sus V7 V7sus/IVm

dominante substituta como dominante secundária dominante substituta como dominante secundária dominante estendida

16 B7(9) E7(9) B7(9) A7sus4(9) A7(9) G#7(9) G#7(9) C#m7(9)

meus sol-da - - - dos es-tra-ga os meus brin-que - - - dos po - de me o di -
char os o - - - lhos a - li-sa os meus ca-be - - - los e a quem per - gun -

16 D D D S D D S
V7/IVm V7/IVbIII subV/VbIII V7sus/bIII V7/bIII V7/Im Im7(b5)

dominantes estendidas

24 F#7(9) Bm7(9) D7(9) D7(9) G7M(9) F#7(9) 1 Bm7(9)/A 2 Bm7(9) D7(9)

ar nun - ca mais o - lhar pra mim mas não faz não faz mais as - sim tão meu Eu
tar Deus que foi que a-con - te - ceu vou ju - rar que teu san - gue é

24 D T D S D T T D
V7 Im V7/bVI bVI V7 Im Im V7/bVI

dominante secundária dominante secundária

32 G7M(9) F#7(9) Bm7(9) D7(9) G7M(9) F#7(9) 1 Bm7(9) D7(9) 2 Bm11(9) B

vou ras - gar meu co - ra - ção pra cos - tur - rar o teu vou
te so - prar es - ta can - ção o meu ir - mão mor - reu

32 S D T D S D T D T
bVI V7 Im V7/bVI bVI V7 Im V7/bVI Im Im

dominante secundária

interlúdio

coda

42 G7M(9) F#7(9) Bm7(9) D7(9) G7M(9) F#7(9) Bm7(9) Bm(omit3) B Bm Bm7add9

vocalize

42 S D T D S D T T T T T
bVI V7 Im V7/bVI bVI V7 Im Im Im Im Im Im

dominante secundária

volta no B com repetição e coda

VI. Processo de criação do arranjo

1. Tonalidade, instrumentação e estrutura formal

O arranjo foi escrito para piano na tonalidade de Si menor devido ao conforto para a interpretação vocal. Para proporcionar uma sonoridade mais velada à seção A', construí o arranjo de forma que houvesse uma transposição sutil para a tonalidade de lá menor, assim permanecendo até o fim da canção. Em relação à harmonia, foi utilizada a original, porém com tensões diferentes.

A estrutura formal do arranjo original foi modificada de:

Intro	A	A'	B	interlúdio	B	coda
7c.	22c.	22c.	16c.	8c.	16c.	4c.

para:

A	A'	B
22c. em Si menor	22c. em Lá menor	16c. em Lá menor

2. Primeira seção – exposição do A (o arranjo integral se encontra no anexo 10)

a. Características gerais

Escrevi o piano com pouca densidade rítmica e melódica, variando-o entre linhas melódicas compostas pelo uso de notas de passagem e acordes em bloco, de forma que a mp pudesse ser interpretada com grande flexibilidade rítmica, a fim de realçar o tempo *rubato*, fundamental para expressar a dramaticidade inerente na letra da canção. Defini como ponto de partida inicial que as tensões disponíveis dos acordes fossem utilizadas, tanto na construção das linhas quanto na distribuição das notas dos acordes resultando em uma sonoridade mais intensa, através da instabilidade causada pelas combinações intervalares das tensões com a mp.

A seção A inicia em um registro agudo do piano, alcançando gradativamente o mesmo registro da voz, o que aumenta a unidade entre eles. Os intervallos de 2ª formados nos compassos 13, 14 e 18 foram empregados propositalmente para criar uma sonoridade mais agressiva como sugere a letra nestes trechos: “estraga os meus brinquedos” e “pode me odiar”.

As alterações na fórmula de compasso foram utilizadas para facilitar o tempo *rubato* proposto tanto para o piano quanto para a interpretação mais expressiva da letra (fig.125).

fig.125

System A:

Chord symbols: Bm7/A, G#7(9), G7M(6), F#7sus4(9) F#7(9), Bm7/A, G#7(9), G7M(6), F#7sus4(9), F#7(9)

Vocal line: É tão ce - do meu ir - mão a - bre os o - lhos dor - me não

Piano part: F, F 3, F 3 7, F 9, b9 F 7M b5, #11, 3 b9 F 7 b13 5

Annotations: construção do contraponto através dos baixos dos acordes, acorde desdobrado em notas de passagem

System 9:

Chord symbols: B7sus4(9), B7(9), E7(9), Bb7(9), A7sus4(9), A7(9), Ab7(9), Ab7(9)

Vocal line: es - pa - lha os meus sol - da - - dos es - tra - ga os meus brin - que - - dos

Piano part: 11, 3 F 5 b9, 5 13 7, #11 9 3 7 4, #11, #5, #11

Annotations: arpejo, F 7

17 C#m7(b5) F#7(b9) Bm7(9) A#7(b9) G7M F#7(b9)

po - de me o - di - ar nun - ca mais o - lhar pra mim mas não faz não faz mais

pno

17 b5 F 3 b5 #9 7 11 6 7 #11 11 5 5 b13 7

17 7 b6 5 11 3 9 F F 3 F 3

formação de par com a mp

desdobramento do acorde em notas de passagem

repetição de notas para aumentar a densidade rítmica

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

O piano foi escrito na mesma região que a voz, resultando em vários cruzamentos ao longo da seção A. Durante os nove primeiros compassos de A, o piano localiza-se na região médio-aguda para caracterizar uma sonoridade mais suave e intimista, assim como a interpretação vocal sugere. A partir do compasso 14, há a primeira formação de acorde em bloco, pois a voz já apresenta uma interpretação mais dramática e com maior volume, necessitando de uma maior densidade sonora para acompanhá-la.

3. Segunda seção – re-exposição do A (ou A')

a. Características gerais

A seção A' foi modulada de forma sutil para lá menor, para diferenciá-la de A (já que ambas possuem a mesma harmonia e melodia, e apenas letras diferentes), sem perder a unidade com ela. Assim como foi excluído o início da letra, as palavras “tão cedo”, para que o fim da primeira fosse o início da segunda. Também para contrastar com A, construí mais linhas melódicas através de acordes desdobrados em notas de passagem, arpejo e seqüências aumentando, portanto, a densidade sonora da seção. Os acordes em bloco privilegiam as tensões disponíveis e estão inteiramente ligados à interpretação vocal,

devendo ser tocados de acordo com a divisão rítmica empregada pela voz. O grupo rítmico do compasso 40, mínima seguido de semínima foi utilizado para caracterizar uma pergunta, provocando uma suspensão no movimento, assim como a letra sugere: “Deus que foi que aconteceu?”(fig.126).

fig.126

A'

The figure displays a musical score for a song, divided into two systems. The top system covers measures 23 to 30, and the bottom system covers measures 31 to 38. The vocal line is written in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measure 23: Chord F7M. Lyrics: "meu ir - mão".

Measure 24: Chords E7sus4(b9) and E7(b9). Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 25: Chord Am7/G. Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 26: Chord F#7(b9)11. Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 27: Chord F7M(b9). Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 28: Chords E7sus4(b9) and E7(b9). Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 29: Chord A7sus4(b9). Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 30: Chord A7(b9). Lyrics: "põe a mão na mi - nha mão".

Measure 31: Chord D7(b9)13. Lyrics: "lhos a li - sa - os meus ca - be - - - los".

Measure 32: Chord A7(b9)11. Lyrics: "lhos a li - sa - os meus ca - be - - - los".

Measure 33: Chord G7sus4(b9). Lyrics: "lhos a li - sa - os meus ca - be - - - los".

Measure 34: Chord G7(b9). Lyrics: "lhos a li - sa - os meus ca - be - - - los".

Measure 35: Chord F#7(b9)13. Lyrics: "lhos a li - sa - os meus ca - be - - - los".

Measure 36: Chord F#7(b9)13. Lyrics: "lhos a li - sa - os meus ca - be - - - los".

Measure 37: Chord Bm7(b9)5. Lyrics: "e a quem per - gun - tar".

Measure 38: Chord E7(b9)13. Lyrics: "e a quem per - gun - tar".

Annotations:

- sequências:** Indicated in measures 23, 31, and 37.
- acorde desdobrado em notas de passagem:** Indicated in measures 24, 25, 26, 31, and 32.
- cluster:** Indicated in measures 24 and 25.
- acordes desdobrados em notas de passagem:** Indicated in measures 26 and 27.
- utilização de bordadura para aumentar a densidade:** Indicated in measure 38.

39 Am7 D7(9) D7(9) F7M E7(9) Am7(9) C7(9)

Deus que foi que_a-con - te - ceu vou ju - rar que teu san - gue é meu

pno

39

seqüências

arpejo

acorde desdobrado em notas de passagem

acorde desdobrado em notas de passagem

b. Inter-relação entre as linhas melódicas

O piano apresenta-se no seu registro médio-agudo, alcançando na maioria dos compassos a voz e provocando cruzamentos. O intervalo de 2ª formado entre a voz e o piano no compasso 40, foi empregado para causar uma tensão sonora e evidenciar o caráter dramático da letra.

4. Terceira seção – exposição do B

a. Características gerais

Para contrastar com as outras seções e aumentar a densidade sonora, escrevi o B apenas com linhas melódicas construídas através de acordes desdobrados em seqüências, notas de passagem, arpejos e bordaduras, com exceção do compasso 48, onde o movimento é quebrado para evidenciar a palavra “coração”. O piano da seção B explora mais o grave, e mesmo ainda de forma econômica, contribui para proporcionar mais intensidade a esta seção.

Optei por executar somente uma vez a seção B para que o impacto da letra fosse maior, assim como distribui o último acorde do arranjo apenas utilizando fundamental e terça para salientar a tragédia contada na história e o sentimento provocado por ela (fig.127).

fig.127

B

45 F7M(9) E7(b9) Bb7(#11) Am(7M) C7(b9) F7M(9) E7(b9) Am7 C7(9)

eu vou ras - gar meu co - ra - ção pra cos - tu - rar o teu

45 13 7 #11

sequências

acordes desdobrados em notas de passagem

45

acordes desdobrados em notas de passagem

53 F7M(9) E7sus4(b13) Am7/D C7(13) F7M E7(b9) Am Am

vou te so - prar es - ta can - ção o meu ir - mão mor - reu

53

bordaduras para aumentar a densidade

arpejos combinados com notas de passagem

acordes desdobrados em notas de passagem

conClusão

Conclusão

Através da análise das canções arranjadas por Francis Hime (*Qualquer Canção*), Luís Cláudio Ramos (*Valsa Brasileira*), César Camargo Mariano (*Morro Velho*), e de *Odara* (sem referência de arranjador), pôde-se comprovar que as linhas contrapontísticas construídas assumem um papel subordinado à melodia principal.

Para a construção da linha contrapontística, há uma preocupação em utilizar as tensões disponíveis dos acordes, a fim de aumentar a densidade sonora e criar novas possibilidades de combinações intervalares com a melodia principal, porém não são evitados intervalos de 2^a, 4^a, 7^a, 9^a, ou outros que provoquem instabilidade na interpretação do cantor. O que ocorre neste caso é um cuidado em alternar intervalos que dão conforto à interpretação vocal (3^{as}, 6^{as}, 5^{as} e 8^{as}) com aqueles que geram instabilidade.

Em geral, a fim de proporcionar e aumentar a unidade entre melodia principal e linha contrapontística, são utilizados fragmentos melódicos e motivos pertencentes à melodia principal. Por outro lado, uma mp simples pode sugerir tanto uma linha contrapontística simples, com abundância de graus conjuntos e grupos rítmicos constantes, por exemplo, quanto uma elaborada, com saltos, seqüências e grupos rítmicos variados, tudo depende da característica sonora que o arranjador quer dar à canção, sendo a letra um fator importante para esta escolha.

A alternância entre movimento e repouso é extremamente funcional quando se deseja clareza no arranjo e normalmente é evitada quando há necessidade de uma maior densidade sonora. Neste caso, as vozes executam grupos rítmicos diferentes, mas se movimentam ao mesmo tempo.

O menor ou maior distanciamento entre melodia principal e contraponto também depende de qual densidade o arranjador espera ouvir. Vozes distantes permitem ao ouvinte uma melhor identificação das linhas melódicas, porém a proximidade promove uma maior integração entre as linhas e intensifica a densidade.

Com a composição dos arranjos de *Mora na Filosofia*, *Vida*, *Mal me quer*, *Dora*, *Noite cheia de estrelas* e *Acalanto* foi comprovada a subordinação das linhas contrapontísticas em relação à melodia principal, em especial à letra, que sugere o tempo todo o tipo de linha que melhor irá expressar a estória contada (em vários arranjos, os intervalos de 2ª e os alterados, foram utilizados a fim de exemplificar o sentimento proposto pela letra). Sendo assim, as linhas contrapontísticas compostas exercem funções diferentes: preenchimento harmônico, acompanhamento (através do uso de arpejos, acordes desdobrados em notas de passagem, formação de escalas, cromatismo, notas repetidas para aumentar a densidade rítmica) e preenchimento do espaço (seguindo o princípio do movimento X repouso).

Novamente, as tensões aumentam as possibilidades intervalares na construção da linha contrapontística, podendo conduzi-la a diversos caminhos e criar uma sonoridade mais densa, devido à existência de novas combinações intervalares com a melodia

principal. É importante salientar que a liberdade e flexibilidade rítmica da melodia principal acaba por amenizar o conflito provocado pela combinação das tensões com ela, fazendo com que a maior parte destes momentos de instabilidade sejam breves e não comprometam a execução do arranjo .

Pôde-se concluir também que a alternância entre movimentos paralelos e contrários, repouso e movimento, homofonia e polifonia, além de instrumentação diferente para cada seção são fundamentais para criar contrastes durante o arranjo e importantes para variar a textura sonora.

O uso de seqüências, motivos rítmico-melódicos, notas auxiliares, arpejos ou a combinação de todos eles revelam-se fundamentais para a composição de uma linha contrapontística e para o relacionamento dela com a melodia principal.

Durante todo o processo de criação foi avaliada a funcionalidade das linhas contrapontísticas compostas, de forma que estas não prejudicassem em momento algum a interpretação vocal. As escolhas: da tonalidade, da instrumentação, dos grupos rítmicos executados pelas linhas, da tessitura e região sonora utilizada pelos instrumentos, tiveram como pensamento primordial a *performance* da cantora.

referências bibliográficas

Referências Bibliográficas

livros

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical (1929 a 1935)*. Unirio: Rio de Janeiro, 2001. Dissertação de Mestrado não publicada.

BAKER'S, Mickey. *Complete handbook for the music arranger*. New York: Amsco Music Publishing Company, 1972.

BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.

DELAMONT, Gordon. *Modern arrange technique*. New York: Kendor Music Inc, 1965.

FORNER, Johannes & WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto creativo*. Barcelona: Labor, 1993.

FREITAS, S.P.R. de. *“Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal”*. São Paulo: UNESP, 1995. Dissertação de Mestrado não publicada.

FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum - The study of counterpoint*. New York: W.W. Norton & Company, 1971 - translated and edited by Alfred Mann with the collaboration of John Edmunds.

KOELLREUTTER, H.J. *Contraponto modal do século XVI (Palestrina)*. SP: Novas Metas, 1989.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989. 1ª ed. Trad. Pedro Purroy Chicot. Título da obra original: *Guidelines for Style Analysis*.

PISTON, W. *Counterpoint*. New York: Norton Co., 1947.

- _____. *Orquestración*. Madrid: Real Musical, 1984.
- RIMSKY-KORSAKOV, N. *Princípios de orquestração*. 1º e 2º volumes - B. Aires: Ricord, 1912.
- SCHOENBERG, A. *Exercícios preliminares de contraponto*. trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol 1: 1901-1957 e vol 2: 1958-1985)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TRAGTENBERG, L. *Contraponto*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.
- ZAMACOIS, Joaquím. *Curso de formas musicais*. Barcelona: Labor, 1945.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP: Campinas, 1987. tese de Doutorado.

enciclopédia

- Enciclopédia da Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica. Reimpr. da 2. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

notas de aulas

BUETTNER, Arno Roberto von - Informação Verbal, notas de aula das disciplinas Harmonia II e Instrumento Complementar. UNICAMP: 1997 e 1998.

FLORENCE, Maurício de Barros - Informação verbal, notas de aula das disciplinas Instrumentação I e II e Orquestração I e II. UNICAMP, 1999 e 2000.

FREITAS, S.P.R. de - Informação verbal, notas de aula da disciplina Contraponto. UFU e UNICAMP, 1996 e 1999 respectivamente.

_____ *Apostila de classe: Contraponto*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. MG, 1996. não publicada.

VALENTE, Hilton Jorge - Informação verbal, notas de aula da disciplina História da Música Popular Brasileira. UNICAMP, 1998.

ZAN, José Roberto - Informação verbal, notas de aula das disciplinas História da Música Popular Industrializada I e II. UNICAMP, 1999.

apêndice

1. CONTRAPONTO TONAL

Este apêndice é baseado no livro de Thomas Benjamin, *Counterpoint in the style of J. S. Bach*, sobre o estilo de escrita polifônica de Johann Sebastian Bach. Considerando que os conceitos utilizados por este gênio da música erudita são verdadeiramente aplicáveis para a música popular, formulei este apêndice¹ como uma das referências básicas para a análise e construção dos arranjos.

a. Textura

Segundo Benjamin, sobre a textura do contraponto tonal algumas questões devem ser refletidas:

- As vozes são igualmente importantes e ativas?
- Alguma voz tem a função de preenchimento harmônico?
- Em algum momento, as vozes formam pares umas com as outras? Quais pares são mais comuns?
- Considerando o espaço: Qual é o maior intervalo encontrado entre vozes adjacentes? Qual é o espaçamento típico? Há cruzamento entre as vozes?
- Qual é a tessitura de cada voz?
- As vozes apresentam o mesmo material motivico? Há imitação?

Geralmente, pode-se perceber texturas onde as duas linhas superiores são igualmente ativas e a terceira se move em valores diferentes. Na música popular, considerando a linha do contrabaixo como uma terceira linha contrapontística², esta obedece ao ritmo harmônico (as progressões), mas geralmente se dá de uma forma livre (improvisada pelo contrabaixista) em relação ao contorno melódico e à sua variação rítmica, sendo assim, uma mesma canção poderá apresentar infinitas possibilidades de construção daquela.

As linhas subordinadas do contraponto livre podem desempenhar funções de acompanhamento ou de preenchimento harmônico, e podem se situar em qualquer uma das vozes: superior, intermediária ou

¹ O apêndice possui também algumas considerações apontadas por Lívio Tragtenberg em seu livro *Contraponto*.

² A primeira linha contrapontística, neste caso, é feita por um instrumento melódico ou harmônico e a segunda pela melodia principal, ou vice-versa.

inferior. A tabela abaixo mostra as várias possibilidades de organização de uma linha melódica subordinada² divididas em três grupos principais:

1º grupo – duração longa das notas	2º grupo – duração curta das notas	3º grupo – repetição da mesma duração
• Arpejamento • Seqüência de sons da escala – fazendo uso de notas de passagem • Saltos melódicos com marcação rítmica	• Sobre escalas - combinando consonâncias e tensões (como exemplo, a linha do baixo improvisada que se baseia na escala em sentido horizontal) • Cromatismo	• Notas e durações repetidas • Movimentos melódicos repetidos e transpostos (seqüências)

b. Ritmo

“A combinação do pulso regular com a flexibilidade rítmica individual de cada voz é um ingrediente essencial de todo bom contraponto, e deveria ser mantido em mente durante o processo de composição.”³

Em relação ao ritmo, algumas questões também devem ser avaliadas:

- Há momentos em que todas as vozes se movimentam com os mesmos valores? Por quanto tempo? Elas sempre se movem juntas durante os valores mais rápidos?
- A métrica e o pulso são claros? Como é o acompanhamento?
- Pausas, ligaduras e sincopas. Qual função rítmica e de textura elas tem?

Quando as vozes se movimentam utilizando um mesmo valor rítmico, a estrutura torna-se homofônica, perdendo, portanto, a independência rítmica entre as vozes. Desse modo, tem-se que movimentos homofônicos só devem ser usados em passagens breves, a fim de não se descaracterizar a textura polifônica.

² Tragtenberg (pp. 179-187) diz respeito apenas sobre a organização da linha do baixo, porém, em arranjos de música popular estas possibilidades de construção se enquadram perfeitamente à outra linha subordinada.

³ “*The combination of regular overall pulse with the individual rhythmic flexibility of each voice is an essential ingredient of all good counterpoint, and should be kept in mind while composing*” Benjamin, p.177.

c. Tessitura das vozes e distância entre elas

Se existirem três linhas contrapontísticas, individualmente, as vozes apresentam uma tessitura pequena. Cruzamentos breves entre elas são permitidos principalmente se as vozes são ritmicamente distintas uma da outra, porém se a voz intermediária cruza com o a terceira, há a formação de uma outra linha do baixo.

Quando se faz um arranjo contrapontístico instrumental é importante que as distâncias entre as vozes não sejam muito grandes. O espaçamento mais comum em arranjos de canções é uma menor distância entre as vozes superiores e uma maior entre a voz intermediária e a voz mais grave, podendo a melodia (parte principal) ser encontrada na voz superior ou intermediária.

d. Movimento das vozes

Quando se escreve para duas ou mais vozes, podem existir três tipos de movimento:

Movimento paralelo – movimento na mesma direção, sendo, portanto, a espécie de condução de menor independência.

Movimento contrário – as vozes se movem em direção opostas.

Movimento oblíquo – uma das vozes se move e a outra permanece parada. Deve ser usado preferencialmente nas vozes extremas, pois se usada na voz intermediária dificulta a percepção da continuidade da linha melódica.

Segundo Benjamin⁴, as 5^{as} e 8^{as} paralelas não são usadas no contraponto tonal no estilo de Bach, pois prejudicam a sonoridade harmônica que as vozes apresentam entre si, causando um empobrecimento. Porém, no contraponto aplicado em música popular, o arranjador faz uso desta técnica propositalmente como um recurso para criar um tipo de sonoridade específico.

Combinações possíveis:



⁴ Benjamin, pp. 178-79.

e. Harmonia

O tratamento da dissonância

“No contraponto instrumental livre a utilização de intervalos dissonantes é mais comum e recebe diferentes resoluções. Elas podem ocorrer tanto nos tempos fracos (como notas de passagem), como nos tempos fortes. A dissonância pode aparecer com funções distintas (nota auxiliar, de passagem, acorde com sétima, nona, etc)”⁵.

Como dito no Primeiro Capítulo, na música popular, o termo dissonância foi substituído por tensão disponível, que por ter sido absorvida pelos acordes, desempenha função consonante ao mesmo. Portanto, no contraponto tonal aplicado à música popular a ocorrência de tensões torna-se muito mais importante para a qualidade do contorno melódico que a relação intervalar entre as vozes. Estando preservada a clareza do desenvolvimento harmônico, a tensão é considerada uma possibilidade a mais na construção da linha melódica, além de proporcioná-la conduções por caminhos pouco comuns e às vezes inesperados.

Portanto, os acordes formados pelas vozes apresentam também, em sua maioria, tensões que proporcionam uma sonoridade rica ao resultado harmônico obtido com o inter-relacionamento das vozes. Sendo assim, a terceira voz, executada pelo baixo, terá um melhor contorno melódico, com uma linha mais fluente e com maior quantidade de graus conjuntos, quanto maior a presença de acordes invertidos existir na progressão harmônica da canção.

Segundo Tragtenberg, para se construir um contraponto livre existe uma organização de seqüência de intervalos a ser seguida a fim de obter um melhor resultado sonoro. Inicialmente, procura-se apresentar um revezamento entre intervalos de consonâncias perfeitas (5ª e 8ª), imperfeitas (3ª e 6ª) e tensões disponíveis (2ª, 4ª, 7ª, 9ª e intervalos alterados – diminutos ou aumentados). É importante lembrar que a melodia principal e a nota mais grave do acorde (representada pela linha do baixo) são fundamentais na construção do contraponto e devem, necessariamente, ser observadas durante a elaboração do mesmo⁶.

⁵ Tragtenberg nomeia contraponto instrumental livre o contraponto ocorrido na música popular. Tragtenberg, p.192.

⁶ A “fórmula” apresentada por Tragtenberg orienta o desenvolvimento de uma idéia inicial mas não basta por si só.

anexos

ÍNDICE DOS ANEXOS

Arranjos analisados

1. VALSA BRASILEIRA - Anexo 1	223
2. ODARA - Anexo 2	225
3. MORRO VELHO - Anexo 3	228
4. QUALQUER CANÇÃO - Anexo 4	233

Arranjos compostos

5. MORA NA FILOSOFIA - Anexo 5	236
6. VIDA - Anexo 6	240
7. MAL ME QUER - Anexo 7	252
8. DORA - Anexo 8	260
9. NOITE CHEIA DE ESTRELAS - Anexo 9	270
10. ACALANTO - Anexo 10	278

223

Edu Lobo e Chico Buarque

The musical score for "Viagem" by Chico Buarque is presented in a multi-staff format. The top staff is for the clarinet (clarineta) in G major, 4/4 time. The vocal part (voz) is in G major, 4/4 time, with lyrics in Portuguese. The vocal melody is accompanied by a harmonic analysis (voz análise) and a rhythmic harmonic analysis (ritmo harmônico análise). The bottom staff is for the clarinet in A major, 4/4 time, with lyrics in Portuguese. The vocal part is accompanied by a harmonic analysis (voz an.) and a rhythmic harmonic analysis (r. h. análise). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Portuguese and describe a journey and a person's life.

Viagem

clarineta

voz

cl. análise som real

voz análise

ritmo harmônico análise

cl.

voz

cl. an. som real

voz an.

r. h. análise

Vi - vi - a_a te bus - car por - que pen - san - do_em ti cor - ri - a con - tra_o tem-po eu des - car - ta - va_os di - as em que não te vi co - mo de_um fil - me_a_ção que não va - leu ro - da - va_as

ho - ras pra trás rou - ba - va_um pou - qui - nho e_a - jei - ta - va_o - meu ca - mi - nho pra_en - cos - tar no teu su - bi - a na mon - ta - nha não co - mo_an - da_um cor - po mas um sen - ti -

i = notas do acorde / p = passagem / b = bordadura / s = suspensão / T = tensão / ant = antecipação / app = appoggiatura

22

cl. i
app i b i p p i app i app i

voz
men - to eu sur - preen - di - a_o sol an - tes do sol rai - ar sal - ta - va _ as - noi - tes sem me re - fa - zer e pe - la por - ta de - trás da ca - sa va - zi - a

cl. an.
som real
11 3m 9 3m 11 #11 5 b6 5 3 3m F 5 b9 5 3 7 3 7 3 3

voz an.
9 F b9 3 5 F 7 11 3m 9 3m 11 5 7M 7 7dim 3m 7M 7 6 5 3 F F 13 7 b9 3 9 4 3 7 b13 b9 7M 5 7M 6

r. h.
análise
Dm7(9)/A Dm7/F D7(b9)/F# Gm7 Ebdim Bb7M/D A7(b9)/C# F7/C B7(b9) B7M Bb7M
5 3 3 F F 7 6 F 3 3 5 F F

31

cl. i
p i i i p T app i i i i i T

voz
eu in - gres - sa - ri - a e te ve - ri - a con - fu - sa por me ver che - gando _ as - sim mil di - as an - tes de te co - nhe - - - - -

cl. an.
som real
3m 11 b5 7 5 b5 11 6 5 3 F 7M F 3 5 7 7M

voz an.
b5 7 3m b5 7 3m 5 F 3m 5 F 5 7M F 3m 5 7M 9 F 7dim b5 F 7 6 7 9 F 7M F 9 3 3

r. h.
análise
Bm7(b9) Dm/C Dm/C# Bb7M/D G7 G#dim Dm/A C7 Db/Ab
F 7 7M 3 F F 5 F 7 5

Odara

Anexo 2

disco: Bicho - 1977

Caetano Veloso

gravação: Caetano Veloso

Análise das funções das notas das linhas melódicas em relação à harmonia

1 **Intro** **A e A'** **A**

contraponto 1

contraponto 2

voz

contraponto 1 análise

contraponto 2 análise

voz análise

ritmo harmônico análise

Dei - xe_u dan-çar pro meu cor-po fi - car O-da - ra mi - nha ca - ra mi - nha cu - ca fi - car O-da - ra

9 F 9 F 13 7 F 7 13 11 3 11 3 9 F 9 F 13 7 F 7 13 11 3 11 3

Am⁷ D⁷ Em⁷(11) Am⁷ D⁷ Em⁷(11)

i = notas do acorde / p = passagem / b = bordadura / s = suspensão / T = tensão / ant = antecipação / app = appoggiatura

41 **A'**

cp1

41 i i i p(T) T i i p(T) i app(T) i T T i i i i i p(T)

cp 2

41 app(T) i b(T) i app(T) i i i p(T) app(T) i b(T) i i p(T) i p(T) i app(T) i b(T) i i i i(T) i i app(T) i b(T) i app(T) i i i p(T) app(T)

voz

41 dei - xe_eu can - tar que_6 pro mun - do fi - car O-de-ra Pra fi - car fu do jó - lá ra - ra qualquer coi - sa que se sonha - ra can - to_e dan - ço que dará

cp 1 an.

41 5 F 4 3 3 9 5 #11 4 3 4 b9 3m 4 5 5 F 4 3 F

cp 2 an.

41 9 F 9 F 13 7 F 7 13 b6 5 b6 5 F 9 3 9 F 9 F 9 F 7 F b9 F 7 9 F 9 F 13 7 F 7 13 113

voz an.

41 Am7 D7 C#m7 C7M Bm7 E7(b9) Am7 D7 Em7(11) Em7(11)

r. h. análise

51 **A e A'** 18 **A e A'** 18 **ponte** 15 **A e A'** 18 **A e A'** 18 **A e A'** 36

cp1

51 18 18 15 18 18 36

cp 2

51 18 18 15 18 18 36

voz

51 18 18 15 18 18 36

cp 1 an.

51 18 18 15 18 18 36

cp 2 an.

51 18 18 15 18 18 36

voz an.

51 18 18 15 18 18 36

r. h. análise

182 **A'**

cp1

cp2

voz

dei-xe_u can-tar que_e promun-do fi-car O-da - ra pra fi - car tu - do jô-i - a ra - ra qual-quer col - sa que se sonha - ra can-to_e dan - ço que da-rá

cp1 an.

cp2 an.

voz an.

r. h.

análise

Morro Velho

arranjo: César Camargo Mariano

Milton Nascimento e Fernando Brant

i = notas do acorde / p = passagem / b = bordadura / s = suspensão / T = tensão / ant = antecipação / app = appoggiatura / a = aproximação

32

cello

32

voz

a - cho de á - gua tão lim - pi - nha dá pro fun - do ver or - gu - lho - so ca - ma - ra - da con - ta - es tô - rias pra mo - ça - da

32

cello an.

32

voz an.

32

r. h. análise

[illegible]

43 C

cello

voz

par - te tem os o - lhos tris - tes dei - xan do o com - pa - nhei - ro na es ta - ção dis - tan - te não me es

cello an.

voz an.

r. h. análise

Am7(11) Cm7(add9) Am7(11) Cm7(add9) Am7(11) Gm9(b6) Am7(11) Cadd9 C6

F F F F F F F F

48

cello

voz

que ça_a - mi - go eu vou vol - tar so - - - me lon - ge o fren - zi - nho ao Deus da -

cello an.

voz an.

r. h. análise

Bm7 Bb6/9 Am7(11) Cadd9 C6 Em/B Bb6/9

F F F F 5 F

54 **Aⁿ**

cello

voz

cello an.

voz an.

r. h. análise

54

rá quan-do voi - ta já é ou - tro trou-xe_a - té si - nha mo - ci - nha pa-ra_a pre - sen -

54

9 3 F 3 5 4 9 5 5 F 5 6

54 Dm7 Dm7/C G7/B Em7 Dm7 D7(11) Cadd9 C7sus4 Cadd9

59

cello

voz

cello an.

voz an.

r. h. análise

59

ta - ar lin-da co-mo_a luz da lu - a que_enlu gar ne - nhum re - bri-lha co - mo lá já tem no - me de dou -

59

6 7 5 5#11 3 9 f f 7 5 5 F 5 6 6 3

59 Cm7(add9) Cadd9(#11) Cm7(add11) C7sus4 C7(b9) C6 C F#m7(b9)

coda

65

cello

voz

cello an.

voz an.

r. h. análise

i p i app i app i appl T app i i i i i p

tor e_a go - ra na fa - zen - da é quem vai man - dar e seu ve - lho ca - ma - ra - da já não brin - ca mais tra - ba - lha -

F 9 3 5 9 3 5 9 3 5 9 3 4 5 9 3 3 F F 7M

7 13 5 #11 3 9 5 F 7 7 5 F 5 F 5 F 5 F 5

Bb7(#11) Bb7(13)/Ab Bb7(13) Cadd9 Cadd9(#11) Cm7(add9) C7M Cm7(add9) Cadd9/G C7M/G

F 5 F F F F F 5 5

72

cello

voz

cello an.

voz an.

r. h. análise

i i i i p i i b i t i i

Ah

7 3 7M F 7M 7 5 F #5 4 5 #11 F 4 5 3

7 4 3 4 3 5 11 5 3 9 9 F 9 F F 7 F F

C7sus4/GG7 C7M/G C7sus4/G Am/G C(#5)/G Cadd9/G Cadd9(#11)/G C7sus4(9) C(#11) C

5 5 5 7 5 5 4 F 5 F

Qualquer canção

Anexo 4

disco: Vida - 1980

arranjo: Francis Hime

Chico Buarque

Análise das funções das notas das linhas melódicas em relação à harmonia

1 **Intro** **A**

viola

voz

viola análise

voz reduz. análise

rítmo harmônico análise

13 **A'**

vla

voz

vla an.

voz reduz. an.

r. h. análise

1 = notas do acorde / p = passagem / b = bordadura / s = suspensão / T = tensão / ant = antecipação / app = appoggiatura / a = aproximação

25

vla

25

voz

cer - za_um co-ra - ção ras - ga - - - do po - rém in-da é me - lhor so - frer em dó me - nor do que vo - cê so - frer ca - la - do qual -

25

vla an.

25

voz reduz. an.

r. h. análise

25

37

vla

37

voz

37

vla an.

37

voz reduz. an.

r. h. análise

G#7sus4 G#7 G#7(b9) Adim C#m7/G# C#m7 C#m6 B7M Bm7 Bm6 A#m7 D#7(9)/A# G#m11

11 5 F 7 11 b6 b9 5 7 b9 3 7 3 F F 5 F 5 6 5 9 9 3

G#m11 D#7/A# G#m11 D#7(b9) G#7sus4 G#7 G#7(b9) Adim C#m7/G# C#m7 C#m6 B7M Bm7 Bm6

49 via T app(T) app(T) app(T) app(T) ant(T)

49 voz não a - - - ma

49 via an. co - - - ra - ção da quem F 9 5 11 3 7 6 3 3

49 voz reduz. an. 11 3 2.

49 r. h. análise A⁷ D⁷/9/A⁷ G⁷m¹¹ F

Mora na filosofia

Anexo 5

Monsueto Menezes e Arnaldo Passos
arranjo: Andrea dos Guimarães

Intro

voz

clarineta

cello

percussão

tamborim

12 **A**

voz

cl

cello

perc

Am(b6) Am/G F7M Am7/E Dm7 B7 E7/G# Am

eu vou lhe dar a de - ci - sã - ão bo - tei na ba - lan - ça vo - cê não pe - so -

20 **voz** **Dm⁷** **Dm(7M)** **G⁷** **E7sus4** **C7M(#11)** **Am** 3
 ou bo - tel na pe - nel re vo - cê não pas - sou na fi - lo - so - fi -

cl

cello

perc

28 **voz** **Bm⁷(b9)** **E7(b9)** **E7(b13)** **Am** **E⁷**
 pra que ri - mar a - mor e do - or

cl

cello

perc

36 **A** **Am** **E⁷** **E7(b9)** **Am** **A7(b9)** **A7(#11)** 3
 eu vou lhe dar a de - ci - sã - o bo - tel na ba - lan - ça vo - cê não pe - so -

voz

cl

cello

tamborim

perc **surdo**

44 Dm(7M) Dm7 G7(b9) 3 C7M(#11) E7(b13) Am7 F7M 3

voz ou bo - lei na pe - nei - ra vo - cê não pas - sou mo - ra na fi - lo - so fi -

cl

cello

perc

52 Bm7(b9) E7(b9) Am7

voz a pre que ri - mar a - mor e do - or

cl

cello

perc

B 58 Dm7 3 G7(b9) C7M(#5) C7M F6 F#7sus4(b9) E7(b13)

voz se seu cor - po fi - cas - so mar - ca - do por lá - bios ou mão ca - ri - nho - sas

cl

cello

perc ganzá

67

voz

A7(b9)

eu

sa - ba - ri

Dm6

a

Db7(#11)

a quan - tos

G7(13)

vo - cês

C7M(#5)

per - ten - ci

E7

a

não

cl

cello

perc

75

voz

Am7

vou me preocu -

Am7/G

par

F7M

em vá -

E7(b9)

3

seu ca-so não é de

Ver

pra cre

er

E7(9)

cl

cello

perc

Vida

Anexo 6

Mi grave afinado em Ré

Chico Buarque
arranjo: Andrea dos Guimarães

Intro Gm Eb7M Cm9(omit3) Gm11

voz1 Uh

voz2 Uh

voz3 Uh

voz4 Uh

violão1

violão2

violão3

violão4

Am7(♭5) F₄⁹ (omit3) Gm11 Gm11

v1 v2 v3 v4 vião1 vião2 vião3 vião4

A Gm/D Eb/Db Bb7M/D Bbm6 Bbm7 Bbm6 Bbm(b6) Bbm6 Eb6/G D7/F#

v1 Vi - da mi-nha vi - da o-lha_que_éque_eu fiz dei-xei a fa - ti - a mais do - ce da vi - da na me-sa dos homens de

v2 vi - da-a - a que_éque_eu fiz dei-xei a fa - ti - a da vi - da na me-sa dos homens de

v3 dei-xei a fa - ti - a da vi - da na me-sa dos homens de

v4 da vi - da na me-sa dos homens de

vlão1

vlão2

vlão3

vlão4

27

Gm11 Eb7/G Bb/D A7/C# Am7/D D7

v1
vi-da va zi-a mas vi-da_a li quem sa-be eu fui fe-liz

v2
vi-da va zi-a mas vi-da_a li quem sa-be eu fui fe-li-iz

v3
vi-da va zi-a mas vi-da_a - li quem sa-be eu fui fe-li-i-iz

v4
vi-da va - zi-a mas vi-da_a - li quem sa-be eu fui fe-li-i-i-iz

vlão1

vlão2

vlão3

vlão4

simile

simile

36 **A'**

Chords: Gm/D, Eb/D $\flat$, B $\flat$ 7M/D, B $\flat$ m6, B $\flat$ m7, B $\flat$ m6, B $\flat$ m(b6), B $\flat$ m6

Vocal Parts:

- v1: Uh!
- v2: Vi - da mi-nha vi-da o-lha_o que_é que_eu fiz
- v3: Uh! Ver - ti mi-nha vi - da nos can - tos na pi - a ah!
- v4: Uh! Ah! o-lha_o que que_eu fi - iz na

Instrumental Parts (Violas):

- vião1
- vião2
- vião3
- vião4

44

Chords: Eb6/G, D7/F#, Am11, Eb7/G, Bb/D, A7/C#, A7/C# 3, Am7/D, D7

Vocal Parts:

- v1:** vi - da_a li quem sa - be eu fui fe liz -
- v2:** dos ho - mens uhl vi - da_a - li quem sa - be eu fui fe liz -
- v3:** de vi - da va - di - a mas ah! sa - be eu fui fe liz -
- v4:** ca - sa dos ho - mens va - di - a mas ah! sa - be eu fui fe liz -

Instrumental Parts:

- vlão1:** Melodic line with triplets and sixteenth notes.
- vlão2:** Melodic line with triplets and sixteenth notes.
- vlão3:** Bass line with triplets and sixteenth notes.
- vlão4:** Bass line with triplets and sixteenth notes.

52 **B**

Chords: Gm6, Ebm/Gb, Bb6/F, Eb6, Ab7M/C, G7/B, Eb9/Bb, D7(b9)/A

Vocal Parts (V1-V4):

V1: Uh!

V2: Luz que-ro luz sei que_a lém das cor-ti - nas são pal - cos a

V3: a zuis e_in-fi ni - tas cor-ti - nas com

V4: e_in-fi ni - tas cor-ti - nas uh

Instrumental Parts (Vlão1-Vlão4):

Vlão1: *simile*

Vlão2: *simile*

Vlão3: *simile*

Vlão4: *simile*

60

E♭6/G *D7/F♯* *Gm11* *E♭7/G* *B♭/D* *A7/C♯* *Am7/D* *D7*

v1
pal - cos a-trás pul-sa pul - sa pul - sa pul-sa pul-sa mais

v2
pal - cos a-trás ar - ran-ca_a vi - da_es-tu - fa_a vei - a e pul-sa pul - sa pul - sa pul-sa pul-sa ma - a - a - ais

v3
uh a pul-sa pul-sa ma - a a a - is

v4
pal - cos a-trás uh a pul-sa pul-sa ma a - - ais

vião1
simile

vião2

vião3

vião4

68 **A''** Gm/D 3 Eb Bb7M Bbm6 Bbm7 3 Bbm6 Bbm(b6) Bbm6

v1 Vi - da mi - nha vi - da o - lha_o que_é que_eu fiz to - quei na fe ri - da nos ner - vos nos fi - os

v2 Uh!

v3 Uh!

v4 Uh! nos

vião1

vião2

vião3

vião4

76 Eb6/G D7/F# Gm11 Eb7/G Bb/D A7/C# 3 Am7/D D7

v1 uh mas vi - da_a li eu sei que fui fe liz -

v2 dos ho-mens de o - lhos vi - da_a li eu sei que fui fe liz -

v3 de o - lhos som - bri - os mas uh eu sei que fui fe liz -

v4 o - lhos dos ho-mens sei que fui fe liz

vlão1

vlão2

vlão3

vlão4

84 **B'**

v1 Uh!

v2 Mais - que-ro mais nem que to - dos os bar - cos re - co - lham ao cais

v3 cais que_os fa - róis da cos-tei - ra me

v4 que_os fa róis da cos-tei - ra ah

vião1 *simile*

vião2

vião3 *simile*

vião4

coda

92

v1 le-vale - valon - gelonge le-vamais uh

v2 lan-tem sinais ar rarca_avi da_estu fa_ave - lame le-vale - valon - gelonge le-va ma a - a ais Vi - da minha vida

v3 ah e longe le-va ma a a a-is uh

v4 lan-tem sinais ah e longe le-va ma a - ais uh -

vião1 8 simile

vião2 8

vião3 8

vião4 8

Mal me quer

Anexo 7

Cristóvão de Alencar e Newton Teixeira
arranjo: Andrea dos Guimarães

Intro

Am7

F7M

Bm7(b5)

E7

F7M

Em7

Dm7

C7M(#5)

Bm7(b5)

E7

violino I

violino II

viola

violoncelo

A

Am7

Bm7(b5)

F#m7(b5)

E7(b13)

Am7

F7M

D#7(b9)

voz

Eu per - gun-tei ao mal me quer se meu bem in-da me quer e - le-en-tão me res-pon-deu que não cho-

fl

vla

pno

18 F7M(#11) Em7(b9) E7(b13) Bb7(#11) E7(b13) C7M(#5) Dm7

voz
rei mas de-pois eu me lem - brei que_a flor tam - bém é_u - ma mu - lher que nun-ca te-ve co-ra -

vln I
mp *mf* *mp*

vln II
mp *mf* *mp*

via
mp *mf* *mp*

cello
mp *mf* *mp*

pno
mp

24 Em7(b9) F7M(#11) Am11/F# F7M(#11) C7M(#11)

voz
cão a flor mu -

fl
mp

pno

B

29 D7(9)/F#7M Edim(7M) Dbdim(7M) C7M(6) G7(b13) Bb7(#11) A7(b13) Dm(7M) Dm7

voz
lher i - lu-diú meu co-ra - ção mas meu a - mor é_u - ma flor ain-da_em bo - tã o seu o -

vln I
pp *mp*

vln II
pp *mp*

vla
pp *mp*

cello
pp *mp*

37 $E^b m7(11)$ $Dm7(b5)$ $C7M$ $A m7$ $F7M(6)$ $E m7$ $G7(b9)$ $C6$

voz
 Ihar diz que e - la me quer bem o seu a - mor é só meu de mais nin - guém

vino I

vino II

vla

cello

p

p

p

p

p

ponte

44 $F7M$ $Dm7$ $C7M$ $Dm7$ $B7$ $E7(b9)$

fi *mp*

vla *pp*

A⁺

49 Am7 F7M Bm7(b5) Bb7(#11) F#m(b5/M) F7M Em7(b9) Eb7M(#11) Db7(#11)

voz
Eu per - gun-tei ao mal me quer se meu bem ain-da me quer e - le_en-tão me res - pon - deu que não cho -

pno
mp

55 Cm7 G7(b9/b13) Fm7 Bm7(b5) C7M(#5) Dm7

voz
rei mas de-pois eu me lem-brei que_a flor tam-bém é_u - ma mu - lher que nun - ca

pno
mf mp

61 C7M/E F7M(#11) Am11/F# F7M(#11) C7M/E Dsus4

voz
te - - ve co - ra - ção a flor mu -

pno

B¹

67 D7 i-her
F7M i - lu - diu meu co - ra - ção
E m7 mas meu a - mor
D b7 (#11) é_u - ma flor ain-da em bo-
A7 (b13)

voz

pno

pp

73 D m7 (7M) tão
D m7 (9) o seu o - lhar
E b m7 (9) diz que e-la me quer bem
C7M (9) F6 (#11) o seu a - mor
Em7 é só meu de-mais nin -
D m7

voz

pno

mf

coda

81 A m7 F7M Bm7(b9) Bb7(11) F#m7(b9) Em7(b9)

voz guém

fl *mp*

vlno I *pp*

vlno II *pp*

via *pp*

cello *pp*

pno *pp*

Am7 F7M Bm7(b5) Bb7(#11) F#m7(b5) F7M Em7(b9)

85

fi

85 *mp*

vino I

pp

vino II

pp

via

85 *pp*

cello

85 *pp*

89 Am7

fi

89 *ppp*

vino I

ppp

vino II

89 *ppp*

via

89 *ppp*

cello

89 *ppp*

Dora

Dorival Caymmi
arranjo: Andrea dos Guimarães

Anexo 8

Intro $\text{♩} = 70$

flautas *mp*

clarineta em A *mf*

violinos I e II *p*

viola *p*

violoncelo

piano

7 9

fl

cl em A

vinos
lell

via

cello

pno

mf

13 9

fl

cl em A

vinos
lell

via

cello

pno

17 *p*
 n
 17 *p*
 cl em A
 17 *p*
 vlnos
 17 *p*
 i e ll
 17 *p*
 via
 17 *p*
 cello
 17 *p*
 pno
 17 *mf*

23 *p*
 voz
 23 *p*
 fl
 23 *p*
 pno

A Gbm7
 ra - ra
 ra - li - nha do fre - vo_e
 do ma - ra - ca - tu
 Cbm7

31 C#m7 B7M F#7 B7M(#11)

voz Do - ra ra - i - nha ca - fu - sa de um ma - ra - ca - tu le co - nhe -

fl

pno

38 B7M B7(b9) E6

voz ci no Re - ci - fe dos ri - os cor - ta - dos de pon - - - les dos bair - ros das

fl

cl em A

pno

45 Clm7 F#7 B7M

voz fon - - - tes co - lo - ni - als

fl

cl em A

vinos le il *mp*

via *mp*

cello *mp*

pno

54 G#m7 1

voz Do - o - ra cha - mei

fl

cl em A

cello

pno

ponte 1

62 *G#m7*

voz *accel.* Do - - - - - ra

fi *accel.*

cl em A *accel. mp*

vnos *accel.* *p*

le ll

via *accel. mf*

cello *accel.*

pno *accel.*

B = 80
C#m7(9) F#7(b9) Bbm7 F#7 B7M

meu pen-sa-men-to_au te ve - jo re-que - bran - do pra cá o - ra pra lá meu bem os dia-

fl

cl em A

violins I e II

pno

82 B7 D7M(9) C#m7 B7(9) E7M(#5) E⁶

voz rin da ban - da mi - li - tar to - cam pa - ra_a - run - ci - ar su - a

fi

cl em A *p*

pno

90 G7M C7M A7sus4 D7M(6) B7M

voz Do - - - ra_a - go - ra vai pas-sar ve-nham ver o que é bom o

fi *p*

cl em A *p*

vlrns
le ll *pp*

via *pp*

cello *pp*

pno

95

voz

Do - ra ra - i - nha do fre - vo_e do ma - ra - ca - lu

fl

cl em A

95

vinos

le il

via

cello

95

pno

95

E⁶ A7/E C7M(#11) B7M E⁶ A7(9) D7M G7M C7M B7M

re - que - bra nem dan - ça - me - lhor do que tu

pp

102

voz

102

fl

102

pno

102

ponte 2

269

Noite cheia de estrelas

Anexo 9

Cândido das Neves
arranjo: Andrea dos Guimarães

A Bm7(11) F#7(b9)

voz

Noi - te al - ta céu ri - so - - - nho a qui - e - tu - de_é qua - se_um so - - - nho

piano

ppp *ppp*

9 B7(b9) Em7/G

voz

o lu - ar cai so-bre_a ma - ta qual u - ma chu - va de pra - ta de ra - ris - si - mo_es - plen - dor

pno

mp *mf* *mp* *mf*

17 Em/G Em/F# Em7 D7M(#5)

voz só tu dor-mes não es - cu - - tas teu o tor

pno

25 Bm7 C#m7(b5)/E F#7/E Bm Em F#7sus4 F#7

voz re - ve - lan-do_à lu-a_ai - ro - sa a es - tó-ria do-lo - ro - sa des - ste_a - mor

pno

B

35 Bm7 G7M(6)

voz

lu - - a man-da_a tu - a luz pra - tea - da des-per - tar a mi-nha_a - ma - - da

pno

mf

mf

cello

mf

f

43 F#7 F#7sus4(b9) F#7(b13)

voz

que - ro ma - tar meus de - se - - jos su - fo - cá - la com meus bei - - jos

pno

cello

51 D7M Em7 Bm7 Em7 Bm7/F# C#m7(b5)

voz

can - - - to e_a mu - lher que_eu a - mo tan - to não me_es - cu - ta_es - ta dor -

pno

51

mp

cello

51

mp

57 G7M F#7sus4(b9)₃ Em7 D7M(#5) Bm7 G6 Em7₃

voz

min - do can - to_e por fim nem a lu - a tem pe - na de mim pois ao ver que quem te cha - ma sou

pno

57

pp

cello

57

f ff ppp

65 $C\sharp m7(b5)$ $F\sharp7(b9)$ **A'** $Bm7$ $Bm7$

voz
eu en - tre_a ne - bli - na se_es - con - deu lá no al - to_a lu - a_es -

pno

65 mp

cello

72 $Bm7/A$ $G6$ $F\sharp m7$

voz
qui - va es - tá no céu tão pen - sa - ti - - - - - va - - - - - as es - tre - las tão se -

cello

80 $B7(b9)$ $Em(7M)$ $Em7$

voz
re - nas qual di - lú - vio de fa - le - nas an - dam ton - tas ao lu - ar to do_as - tral fi - cou si -

cello
 mf mp

88 $Em7/D$ $C\sharp m7(b5)$ $Bm7$

voz
len - - - te - - - - - par - ra_es - cu - tar o teu no - me_en - tre_as en -

cello
 mf mp

96 G6 C#m7(b5) F#7 Bm7 Em7 F#7sus4 F#7

voz

de chas as do - lo - ro - sas quei - xas ao lu - ar

pno

96

96

cello

96

p *mf* *mp*

104 B⁺ Bm7 G7M(6)

voz

lu - - - a man-da_a tu - a luz pra - tea - da des-per - tar a mi-nha_a - ma - - - da

pno

104

104

cello

104

f *mf* *f*

112 F#7

voz

que - ro ma - tar meus de - se - - - - - jos su - fo - cá - la com meus bei - - - - - jos

pno

cello

120 D7M Em7 Bm7 Em7 Bm7/F# C#m7(b5) G7M F#7sus4(b9)

voz

can - - - to e a mu - lher que eu a - mo tan - to não me es - cu - ta es - ta dor - min - do can - to e por fim

pno

cello

128 Em7 D7M(#5) Bm7 G6 Em7-3 C#m7(b5)

voz nem a lu - a tem pe - na de mim en - tre_a ne -

pno *f* *pp*

cello *f* *ppp*

136 F#7(b9) Bm7

voz bli - na se_es - con - deu

pno

cello

Acalanto

Anexo 10

Edu Lobo e Chico Buarque
arranjo: Andrea dos Guimarães

A

Bm7/A G#7(#9₁) G7M(9₆) F#7sus4(9)F#7(b9) Bm7/A G#7(#9₁) G7M(9₆) F#7(b9)

É tão ce - do meu ir - mão a - bre os o - lhos dor - me não

piano

9 B7sus4(9) B7(b9) E7(9₁₃) Bb7(#9₁) A7sus4(9) A7(b9) G#7(b9₅) G#7(b9₅)

es - pa-lha os meus sol - da - - - dos es - tra - ga o meu brin - que - - - do

pno

17 C#m7(b5) F#7(#9₅) Bm7(9₁₁) D7(9₁₃) D7(b9₁₃) G7M F#7(#9₁₁)

po - de me o - di - ar nun - ca mais o - lhar pra mim mas não faz não faz mais

pno

278

A'

23 F7M E7sus4(b9) E7(b9) Am7/G F#7(#9) F7M(8) E7sus4(9) E7(b9) A7sus4(9) A7(b9)

meu ir - mão põe a mão na mi - nha mão po-de fe - char meus o -

pno

ff f mp

31 D7(13) A7(#11) G7sus4(9) G7(b9) F#7(#5) F#7(b5) Bm7(b5) E7(#5)

lhos a li-sa-os meus ca-be - - - los e_a quem per - gun - tar

pno

f

39 Am7 D7(13) D7(b9) F7M E7(#9) Am7(11) C7(13)

Deus que foi que_a-con - te - ceu vou ju - rar que teu san - gue é meu

pno

ff mf

B

45 F7M(9) E7(b9) Bb7(#11) Am(7M) C7(#11) F7M(9) E7(b9) Am7 C7(9)

eu vou ras - gar meu co - ra - ção pra cos - tu - rar o teu

pno *ff* *fff*

53 F7M(9) E7sus4(b13) Am7/D C7(13) F7M E7(b9) Am Am

vou te so - prar es - ta can - ção o meu ir - mão mor - reu

pno *mp* *pp*