

GABRIEL MOREIRA MACHADO

TEXTURA COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO E ARRANJO EM OBRAS
VOCAIS BRASILEIRAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, HA603, como requisito parcial à conclusão do Curso de Produção Sonora, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Indionei Carneiro Rodrigues

CURITIBA

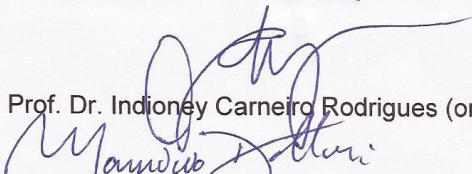
2013

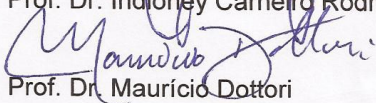


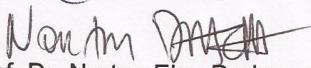
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Departamentos de Artes
Coordenação do Curso de Música

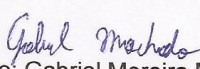
ATA DA 5ª ETAPA DO TRABALHO DE GRADUAÇÃO

No dia 20 de março de 2013, o aluno Gabriel Moreira Machado (GRR20092464) apresentou no DeArtes o Trabalho de Graduação Final do Curso de Música, intitulado: Textura como elemento de composição e arranjo em obras vocais brasileiras do século XX, tendo obtido a média final. 100 (cem).


Prof. Dr. Indionei Carneiro Rodrigues (orient.)


Prof. Dr. Maurício Dottori


Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque


Aluno: Gabriel Moreira Machado

Coordenação de Música
Rua Coronel Dulcídio 638
80420-170 Curitiba (PR) - Brasil
Tel. (41) 36185782

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Gualberto, e meu irmão, Lucas, pelo carinho, apoio, e paciência.

Ao professor Indioney Rodrigues, pela preciosa orientação, apoio, e, principalmente, por me mostrar caminhos musicais e filosóficos que não imaginava.

Ao professor Danilo Ramos, pelas aulas, incentivos, e rearmonizações, com as quais tanto progredi no piano, e arranjo (embora o caminho seja ainda muito longo!)

Ao professor Maurício Dottori, pelas instigantes conversas e orientações, dentro e fora da sala de aula.

Ao maestro Álvaro Nadolny, um músico, e pessoa, exemplar.

Á Fran, pelo carinho e apoio em horas tão importantes.

Ao Luque, meu querido companheiro de aventuras vocais.

RESUMO

O presente trabalho investiga o conceito de textura musical como um elemento de composição e arranjo em obras vocais brasileiras da segunda metade do século XX. Procura-se definir o conceito de textura, assim como algumas de suas funções no delineamento da forma musical, estabelecendo-se concomitantemente relações com o repertório escolhido. Ao final, apresenta-se um arranjo vocal original e seu respectivo memorial, tendo em vista a comprovação das noções desenvolvidas ao longo do trabalho, de maneira a ressaltar-se a importância da textura no delineamento da forma musical.

Palavras-chave: Textura. Arranjo. Composição. Forma musical.

ABSTRACT

The purpose of this study is to investigate the concept of musical texture as an element of composition and arrangement in Brazilian vocal works, written in the second half of the twentieth century. Firstly, it is intended to define the concept of texture, as well as to pinpoint some of its functions in the delimitation of the musical form, while establishing relationships with the chosen repertoire. Eventually, a vocal arrangement and its memorial are presented, aiming to prove some of the ideas presented throughout this study, while highlighting the significance of texture in the delimitation of musical form.

Keywords: Texture. Vocal arrangement. Composition. Musical form.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – PINGOS D'ÁGUA- COMPASSOS 1-6.....	17
FIGURA 2 – VIDA NOVA – COMPASSOS 1- 24.....	20
FIGURA 3 – O TEMPO NÃO PÁRA – COMPASSOS 22-26.....	27
FIGURA 4 – FIGURA E FUNDO.....	30
QUADRO 1 – RELAÇÕES ENTRE PLANOS SONOROS.....	32
FIGURA 5 – JURA – COMPASSOS 11- 20.....	39
FIGURA 6 – ROSA DOS VENTOS – COMPASSOS 48- 55.....	40
FIGURA 7 – ÁGUA E VINHO – COMPASSOS 1-10	41
FIGURA 8 – SABIÁ, CORAÇÃO DE UMA VIOLA – COMPASSOS 1-11.....	44
FIGURA 9 – SUÍTE DOS PESCADORES – COMPASSOS 1-5.....	45
FIGURA 10 – SABIÁ, CORAÇÃO DE UMA VIOLA – COMPASSOS 39-43.....	46
FIGURA 11 – TROPICÁLIA – COMPASSOS 71-73.....	46
FIGURA 12 – ÁGUA TAMBÉM É MAR – COMPASSOS 1-5.....	47
QUADRO 2 – TEXTURAS E SONORIDADES PLANEJADAS INICIALMENTE	55
FIGURA 13 – IMAGINA – COMPASSOS 1-11.....	56
FIGURA 14 – IMAGINA – COMPASSOS 12-19.....	57
FIGURA 15 – IMAGINA – COMPASSOS 20-28.....	57
FIGURA 16 – IMAGINA – COMPASSOS 29-36.....	58
FIGURA 17 – IMAGINA – COMPASSOS 37-49.....	59
FIGURA 18 – IMAGINA – COMPASSOS 50-58.....	60
FIGURA 19 – IMAGINA – COMPASSOS 59-70.....	61
FIGURA 20 – IMAGINA – COMPASSOS 71-75.....	62
FIGURA 21 – IMAGINA – COMPASSOS 76-89.....	63
FIGURA 22 – IMAGINA – COMPASSOS 90-96.....	64
FIGURA 23 – IMAGINA – COMPASSOS 97-112.....	66
FIGURA 24 – IMAGINA – COMPASSOS 113-123.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 TEXTURA: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO SINTÉTICA.....	10
FESSEL: GÊNESE DO CONCEITO DE TEXTURA.....	11
JONATHAN DUNSBY: CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA.....	14
JANET M. LEVY: TEXTURA COMO SIGNO.....	21
JORGE FALCÓN: TEXTURA COMO UM CRITÉRIO ANALÍTICO.....	28
WALLACE BERRY: PROPOSTAS TERMINOLÓGICAS E ANALÍTICAS.....	33
INFLUÊNCIA DA SEMÂNTICA NA TEXTURA.....	42
DEFINIÇÃO SINTÉTICA E PERTINENTE.....	49
2 MEMORIAL.....	52
2.1 ARRANJO	53
3 CONCLUSÃO.....	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70
ANEXO (PARTITURA)	72

INTRODUÇÃO

No presente trabalho discute-se a textura musical em obras vocais brasileiras da segunda metade do século XX, tendo-se como enfoque a textura como elemento de composição e arranjo. Para isso, formula-se uma definição sintética de textura, baseada nas ideias de cinco musicólogos, e na constatação da influência do fator fonético-semântico. Por fim, será composto um arranjo vocal, bem como um memorial descritivo do processo.

Considera-se a textura um fator de fundamental importância na composição e arranjo, por ser um aspecto musical determinado por vários outros aspectos musicais, além de possuir uma grande influência no delineamento da forma musical. Sendo assim, embora o objeto de estudo do presente trabalho seja textura, necessariamente serão estudados vários outros aspectos musicais, buscando-se a tendência "[...] à interpretação da música como um fenômeno multifacetado, diferente da visão atomizadora típica do ensino tradicional da música" (FALCÓN, 2011, p.4), além de buscarem-se relações entre as mudanças e eventos texturais, e a forma musical.

O principal motivo para a inclusão do arranjo, e a composição, como objetos de estudo deste trabalho, deve-se ao fato de que há muitas contribuições possíveis entre estas duas atividades musicais. No entanto, deve-se ressaltar que há uma profunda diferença entre dois trabalhos, pois na composição parte-se do silêncio, o que possibilita um trabalho mais livre, muito mais aberto a criação de ideias musicais originais, assim como técnicas para a apresentação destas ideias, entre outros aspectos¹.

Dito isso, por arranjo entende-se a reorganização de um material musical. Tanto a reorganização do material musical em um arranjo, quanto a organização do material musical em uma composição visam um controle sobre este material, no sentido de garantir-se uma coerência da apresentação da ideia musical. Esta coerência pode ser atingida de várias maneiras, podendo ser baseada em conjuntos diversos de regras balizadoras de determinados parâmetros. Exemplos de conjuntos de regras seriam o sistema tonal, o sistema dodecafônico, o serialismo integral, etc... Exemplos dos parâmetros a serem influenciados por estes conjuntos de regras seriam a melodia, a harmonia, o ritmo, a dinâmica, a forma, e sobretudo a maneira como todos estes fatores estão organizados no tempo, ou seja, a textura.

¹ Esta diferenciação será melhor abordada no capítulo do Memorial.

Aprofundando-se na natureza de um sistema composicional, pode-se dizer que o conjunto de regras formalizadoras do material musical é marcado por níveis distintos de complexidade: o nível da formulação, elaboração e apresentação da ideia, distribuídos entre processos de variação e desenvolvimento. Tais elementos seriam então os elementos constituintes das regras da composição e arranjo, logo também responsáveis pela definição de textura.

A textura em arranjos corais não é um objeto de estudo inédito no Brasil. Rogério Carvalho (2008), no artigo “Villa-lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro”, nos mostra, através de análise de arranjos feitos por Villa-Lobos, aspectos texturais que teriam influenciado arranjos vocais no Brasil até pelo menos a década de 90. Outro trabalho é o de André Protásio Pereira, intitulado “Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a cappella: Estudos de caso e proposta metodológica” (2007). No entanto, ambos não contemplaram o assunto textural da maneira a que este trabalho se propõe, limitando-se na maior parte a uma enumeração de possíveis situações texturais.

Portanto, no primeiro capítulo, a elaboração da definição sintética é norteadada pela sua aplicabilidade ao repertório das composições e recomposições de obras vocais brasileiras do século XX. Utilizam-se argumentos e ponderações sobre a textura em geral feitos por cinco musicólogos, a saber, Pablo Fessel (2006), Jonathan Dunsby (1989), Janet M. Levy (1982), Jorge Falcón (2011) e Wallace Berry (1987). As maiores contribuições para a definição de textura encontram-se nos escritos de Berry e Falcón, por proporem um método analítico. Além disto, acrescenta-se o fator textual como importante agente na composição da textura. A partir das conclusões extraídas de cada autor (resumidas ao fim de cada subcapítulo dedicado aos autores), elaborar-se-á a definição sintética de textura, assim como considerações sobre sua influência na música.

No segundo capítulo, após serem feitas reflexões sobre as diferenças entre arranjos e composições, será redigido um memorial da escritura de um arranjo para a canção *Imagina*, de Chico Buarque. Neste memorial, também serão traçadas algumas reflexões sobre as diferenças entre composição e arranjo.

1 TEXTURA: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO SINTÉTICA

Neste capítulo pretende-se formular uma definição sintética para o termo textura, que seja apropriada ao âmbito do presente estudo, seja para a análise, seja para escrita de arranjos e composições vocais. Para isso, serão consideradas as abordagens de cinco musicólogos, bem como as possíveis influências dos aspectos fonético e semântico das palavras cantadas na caracterização textural de peças vocais.

O capítulo está dividido em três partes. A primeira parte aborda as ideias de cinco musicólogos. Ela fornece material para uma reflexão mais abrangente sobre o conceito de textura, além de indicar determinadas expansões de sentido do conceito de textura ao longo do século XX. Tais expansões partem da classificação das relações entre vozes ou camadas sonoras (em outras palavras, homofonia, polifonia, monofonia, heterofonia)¹, avançando para a contemplação do fenômeno sonoro de maneira mais abrangente. Ao final da discussão de cada autor, enumeram-se os principais elementos trazidos por cada um, a serem reutilizados na terceira parte deste capítulo.

A segunda parte analisa a possibilidade de incluir um fator semântico-textural na definição de textura buscada neste trabalho. A principal questão motivadora desta ideia é a seguinte: letras, ou até mesmo fonemas, diferentes e simultâneos contribuiriam para a complexidade textural tanto quanto uma rítmica diferente entre as linhas?

A terceira parte consiste nas ponderações sobre as conclusões e ideias apresentadas pelos cinco autores, mais as ideias advindas da pesquisa sobre o fator semântico-textural. Será redigida a definição sintética, e pertinente, do termo textura. Ressaltam-se sempre os adjetivos: sintético e pertinente, com o intuito de relembrar o leitor de que não é um objetivo do presente trabalho a confecção de uma definição universal de textura, por dois motivos: não existe esta necessidade para o objetivo principal deste trabalho, e é provável que não seja possível a confecção de tal definição.

¹ Estes quatro termos, que durante muito tempo delimitaram o campo de abrangência do termo textura, serão melhor abordados durante a análise das ideias de Jorge Falcón.

FESSEL: GÊNESE DO CONCEITO MODERNO DE TEXTURA

Para Pablo Fessel (2006), a origem do significado moderno de textura é relativamente recente. Em seu artigo “La doble génesis del concepto de textura musical”, publicado no *Simpemus* 3, Fessel comenta circunstâncias nas quais, em duas ocasiões e países específicos, o termo textura começou a ser mais valorizado e ampliado no vocabulário da musicologia ocidental. Esta valorização ocorreu na tentativa da teoria em explicar as novas sonoridades propostas pela música moderna, principalmente no pósromantismo alemão.

Antes de analisarem-se as duas circunstâncias da dupla gênese do conceito moderno de textura musical indicadas pelo autor, é relevante notar que o termo textura já existia antes destas duas ocasiões, principalmente na literatura inglesa. Este uso estava voltado exclusivamente para a classificação de obras ou trechos musicais em homofônicos, polifônicos, monofônicos ou heterofônicos. Trata-se de uma concepção baseada em um senso comum, utilizada até hoje (abordando o assunto de uma maneira elementar, principalmente se comparada com os conceitos a serem abordados neste trabalho). No presente trabalho, este tipo de uso será doravante denominado de utilização ou concepção tradicional do termo textura. Fessel explica:

A representação teórica da simultaneidade havia sido caracterizada até então por uma orientação tipológica, baseada em um reduzido conjunto de “categorias estilísticas” [...] tais como polifonia, homofonia, entre outras, (FESSEL, 2006, p. 106, trad. nossa).²

O musicólogo argentino cita uma análise publicada por Gottfried Weber, em 1832. Nesta análise, Weber emprega o termo textura para designar a trama composta por melodia e harmonia, dentro da parte introdutória do quarteto de cordas K. 465, de Mozart (FESSEL, 2006, p. 108). Deve-se ressaltar o fato de que o autor lança mão do termo textura com o intuito de abordar aspectos musicais ainda não explorados pela teoria musical. Afinal, este é um quarteto de cordas cuja introdução possui uma sonoridade não usual para a sua época.

Com respeito à “dupla gênese do conceito de textura musical”, a primeira das ocasiões teria ocorrido na Inglaterra, já no século XX, com trabalhos publicados por Charles Hubert Parry e George Dyson (FESSEL, 2006). Em 1911, Parry intitulou um

² La representación teórica de la simultaneidad había estado caracterizada hasta entonces por una orientación tipológica, basada en un reducido conjunto de “categorias estilísticas” [...] tales como polifonia, homofonia, entre otras. (FESSEL, 2006, p. 106).

capítulo de seu livro *Style in musical art* de “Textura”. O autor apresenta o termo textura como um entramado, como “a maneira de os fios se entrelaçarem”, sendo estes fios referentes não somente a linhas melódicas, mas também harmonias (FESSEL, 2006, p. 106). Para Parry, textura também trataria da simultaneidade dos “fios”, que na música moderna seguiam regras até então desconhecidas:

E os maiores desenvolvimentos texturais atuais ocorrem de uma maneira em que várias melodias, ou figuras representativas, acontecem simultaneamente, sem considerar se estão na mesma tonalidade, ou se representam harmonias consistentes. (PARRY, 1911, p. 204, tradução nossa).³

É possível estabelecer conexões entre as ideias de Parry e outros conceitos modernos de textura. Essas ideias são: a relação e origem nos termos homofonia, polifonia, entre outros (conceito tradicional de textura) e a legitimação da simultaneidade não consistente (“não tonal”) entre os “fios”, decorrente da busca por uma explicação teórica de novas sonoridades (FESSEL, 2006).

O segundo autor inglês, George Dyson, publicou o artigo “The texture of modern music” em 1923 (FESSEL, 2006, p. 107). Neste artigo, o autor utiliza o termo textura principalmente relacionando-o às novas propriedades harmônicas da música moderna, quase que substituindo a utilização tradicional do termo harmonia pelo termo textura, ao abordar o aspecto da estruturação de simultaneidade musical. Para o autor, as partes ou linhas de cada instrumento, especialmente no caso da música orquestral analisada, seriam tão dependentes da harmonia que talvez fosse impertinente denominá-las linhas no sentido mais tradicional e contrapontístico.

O todo está sujeito a exigências verticais e harmônicas [...] Exploramos massas e contrastes, e o meio é a cor mais que a linha, a trama é mais algo borrado do que uma peça de tapeçaria. (DYSON, apud FESSEL, 2006, p. 107, tradução nossa).⁴

Dyson, assim como Parry, emite julgamentos semelhantes em relação a esta maior independência entre as vozes e ao distanciamento da tonalidade, afirmando que “*as colunas harmônicas seguem, atrevidamente, seus próprios trajetos, e ignoram ou desafiam as boas maneiras tradicionais [...]*” (FESSEL, 2006, p.107, tradução nossa)⁵. É notório que ambos autores emitam julgamentos que ainda reflitam

3 And the most extreme developments of texture which now frequently present themselves are such that several tunes or representative figures go on simultaneously without any consideration of their being in the same key, or representing consistent harmonies. (PARRY, 1911, p. 204).

4 Todo está sujeto a exigencias verticales y armónicas [...] Exploramos masas y contrastes y el medio es el color más que la línea, la trama es empapelado más que tapicería. (DYSON, apud FESSEL, 2006, p. 107).

5 Las columnas armónicas siguen atrevidamente su propio curso, e ignoran o desafian las buenas maneras tradicionales [...] (FESSEL, 2006, p. 107).

uma atitude tradicional em relação à tonalidade, ao mesmo tempo que trabalham com a expansão do termo textura, e consequentemente, em contextos não tonais.

Fessel (2006) cita o conceito de ilusão textural⁶ ao comentar o pensamento de Dyson, que afirma que a textura é mais algo “borrado” do que uma peça de tapeçaria. Embora novamente emitindo um parecer tradicional, reconhece-se ali a instauração de um novo tipo de sonoridade, que leva o ouvinte a questionar, de certa maneira, a fonte sonora.

A principal semelhança entre a corrente inglesa e a alemã seria a origem da discussão na problemática da música contemporânea (especificamente, no caso alemão, da música pós-serial).

São reiterados aqui dois traços característicos da introdução do termo no âmbito da musicologia anglosaxã: a vinculação do conceito com a problemática da música contemporânea, assim como a dupla perspectiva do qual o conceito é objeto. (FESSEL, 2006, p.108, tradução nossa).⁷

Três autores são tratados com destaque por Fessel. São eles : Gyorgi Ligeti, Helmut Lachenmann e Gianmario Borio. Os dois primeiros trabalharam, entre vários outros aspectos da música contemporânea, os aspectos da textura e estrutura. Esses termos foram inicialmente desenvolvidos por Ligeti, sendo posteriormente mais elaborados por Lachenmann. A sonoridade da música nova, vista por estes dois autores, pode ser resumida da seguinte maneira:

O que Ligeti considerava como forma de uma contraposição entre duas espécies de materias, cuja distinção estava fundada sobre a presença ou ausência de estratificação, se transforma em Lachenmann em uma contraposição que identifica, no caso da estrutura, uma estratificação com uma funcionalização das relações entre os elementos componentes do material. (FESSEL, 2006, p. 110, tradução nossa).⁸

Resumidamente, Fessel contribui na discussão do presente trabalho com as seguintes ideias:

- a) exemplificam-se casos de utilização do termo textura anteriormente ao século XX;
- b) formula-se o “conceito tradicional de textura”, a ser reutilizado durante

6 Conceito a ser desenvolvido durante a abordagem das ideias Dunsby (1989).

7 Se reiteran aquí dos rasgos característicos de la introducción del término en el ámbito de la musicología anglosajona: la vinculación del concepto con la problemática de la música contemporánea, así como la doble perspectiva de que el concepto es objeto. (FESSEL, 2006, p. 108).

8 Lo que Ligeti tenía la forma de una contraposición entre dos clases de materiales, cuya distinción estaba fundada sobre la presencia o ausencia de estratificación, se transfigura en Lachenmann en una contraposición que identifica, en el caso de la estructura, dicha estratificación con una funcionalización de las relaciones entre los elementos componentes del material. (FESSEL, p. 110).

este trabalho;

c) enumeram-se os primeiros autores a abordarem a textura musical de uma maneira moderna, e os motivos para isso.

JONATHAN DUNSBY: CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE TEXTURA

No decorrer do século XX, a discussão sobre textura musical começou a envolver não somente a música moderna, cuja sonoridade ainda não era completamente compreendida por teóricos, mas também a música de outras épocas, já extensivamente estudadas sob vários outros aspectos.

Neste sentido, no artigo “Considerations of texture”, Dunsby (1989) não se propõe a encontrar uma definição consistente e universal de textura, mas sim a realizar uma investigação teórica sobre o domínio da textura musical, concomitantemente a uma investigação empírica. Esta investigação empírica é realizada com base na ideia de que algumas qualidades texturais delegariam à textura uma grande importância dentro da estrutura musical de uma peça (DUNSBY, 1989, p.46). Dunsby concorda com Fessel em relação aos motivos - impulso gerado pela necessidade de expansão do léxico teórico para se adaptar à sonoridade da música moderna - e época aproximada (embora não cite dois momentos, como o autor argentino) do surgimento dos conceitos modernos de textura, afirmando também que os estudos em relação à textura publicados até então, além de esparsos, deixaram várias lacunas a serem preenchidas (1989, p.46-47).

Assim como Levy (1982), Dunsby acredita que a textura é um aspecto merecedor de estudo em obras de variadas épocas, não somente nas obras e períodos onde os maiores questionamentos foram suscitados. Dunsby afirma:

Atribuir uma notória proficiência neste tipo de artifício na ópera romântica tardia não significa diminuir o reconhecimento da habilidade de Gluck ou Mozart, neste aspecto. De fato, a sequência fértil de origem e momento continuou. (DUNSBY, 1989, p. 46-47, tradução nossa).⁹

Dunsby (1989, p. 47) sustenta dois principais fatores que propiciaram uma evolução de nossa percepção de textura: o primeiro foi a ópera romântica (*Romantic*

⁹ To claim a special excellence in this kind of device in late Romantic opera is not to denigrate its embryonic excellence in Gluck or Mozart. Indeed, the fertile sequence of origin and moment has continued. (DUNSBY, 1989, p.46-47).

Drama). O autor utiliza dois trechos da ópera *Otello*, de Verdi, como exemplos contundentes de fatores que propiciaram uma evolução de nossa percepção de textura, assim como da influência de elementos externos à música na textura; o primeiro, uma introdução homofônica para quatro cellos, antes de uma cena com um dueto romântico entre Otello e Desdêmona; o segundo, no último ato, uma cena com os mesmos personagens, no mesmo local, porém um pouco antes do assassinato de Desdêmona, começando com uma monodia de contrabaixo solo. Segundo Dunsby, o contraste dramático entre estes momentos é realçado pela textura, ao serem exploradas a homofonia e monodia nestes exatos momentos.

Apesar de não ser a única força estrutural e expressiva nestes momentos, este seria um exemplo de como o drama musical contribuiu para o desenvolvimento de aspectos texturais na música. De acordo com Dunsby (1989, p.46), este tipo de passagem se tornou uma utilização clássica de efeitos texturais, tendo sido utilizada por outros compositores, como Wagner, Berlioz, e Zemlinsky.

Partindo da pressuposição de que a ópera romântica teria contribuído para a expansão dos aspectos texturais em música, seria possível concluir que a música programática poderia ter sido também uma grande colaboradora para o desenvolvimento textural. Porém, para Dunsby (1989, p.49), ela não o foi, principalmente porque o texto presente na ópera propicia uma influência muito maior.

Tal comentário de Dunsby (1989) dá suporte ao argumento desta pesquisa, já que aponta também para a possibilidade de que os textos ou poesias muitas vezes utilizados em obras corais (cantados, naturalmente, e não como na música programática), embora curtos em relação à ópera, sejam um fator que estimule o desenvolvimento dos aspectos texturais, além de apontar também para a possível influência do conceito de *wortmalerei*¹⁰.

O segundo fator que propiciou uma evolução de nossa percepção de textura foi o impressionismo e os seus elementos pictóricos. Elementos pictóricos seriam uma representação sonora de imagens. Um exemplo disto seria a representação da tempestade, durante o quarto movimento da sinfonia pastoral, ou a representação de reflexos na água na obra para piano *Reflète dans l'eau*, de Debussy. Dunsby (1989) comenta, ao comparar a utilização de referências externas em algumas obras, que os elementos pictóricos tendem a dominar a peça, ganhando mais destaque do que o material musical em si (DUNSBY, 1989, p. 49).

¹⁰ Este conceito será abordado mais adiante neste trabalho.

Entretanto, é necessário enfatizar que este destaque exacerbado é uma possibilidade e não uma regra. É possível conjecturar que, sem um conhecimento prévio de que determinado trecho/obra se utiliza de um elemento pictórico, muitas vezes a relação entre um objeto e sua representação sonora não seja feita pelo ouvinte.

Seguindo o raciocínio de Dunsby (1989), existe a possibilidade de que a utilização de elementos pictóricos e/ou imitativos seja a mesma acarretada pela imitação presente em arranjos vocais. Imitações estas que podem ocorrer de várias maneiras, entre elas, a tentativa de emulação de outros instrumentos musicais através da voz, presentes ou não na música original. Exemplo disso seria a imitação de instrumentos de sopro ou percussão (*beatbox*¹¹ seria um exemplo).

Podemos indicar um possível lado positivo para o pictorialismo musical. A tentativa de representação ou cópia de objetos externos à música pode ser um caminho para se chegar em texturas originais. Como exemplo de textura influenciada por pictorialismo, veja-se a obra coral Pingos d'água, de Henrique de Curitiba. Nesta obra, o compositor representa os pingos d'água através de uma textura rarefeita, com notas acentuadas ou em *staccato*, acompanhando uma melodia.

11 Emulação de instrumentos percussivos através da boca, voz, lábios e língua.

Pingos d'água
(1999)

Henrique de Curitiba (1934-2008)

Un poco dolente

S *p* *Un poco dolente* *p* **Pin* d'á

A *p* **gos* gua pin - - - gam

T *p* **pin* pin - - - gam pin - - - -

B *p* **gam* gam pin - gam pin - gam

4

â-gua mo-le em pe-dra du-ra tan-to ba-te a té que fu-ra

pin - gam pin - - - - gam pin - - - gam

gam pin - - - gam pin - - - - gam pin - - -

pin-gam pin-gam pin - gam pin - gam pin-gam pin-gam

Fig. 1 – *Pingos d'água* – compassos 1-6

É possível traçar um paralelo entre este excerto musical, com o conceito de ilusão sonora, cunhado por Dunsby, embora não tenha sido a intenção do compositor criar uma ilusão sonora de chuva. Dunsby argumenta que a busca por novas sonoridades e ilusões texturais seriam fatores frequentemente presentes dentro da composição musical:

Entre as benesses de se pensar em termos de ilusão, há o fato de que podemos começar a relacionar o familiar com o não familiar. Identidade textural é um exemplo. O próprio ato de composição muitas vezes implica em uma tentativa de criar, muito independentemente de qualquer outro tipo de imitação, novos tipos de sonoridades – a aspereza das vozes graves de Oc-keghem, as(sugestão tradução...) A ilusão acontece na consciência da origem sonora, pelo ouvinte. Sabemos o que constitui o som que está formando a textura? Reconhecemos isso como algo familiar apresentado de uma nova maneira, ou escutamos algo novo que também não é familiar, já que somos incapazes de reconhecer como a textura é construída? (1989, p.

53, trad. nossa)¹²

Para Dunsby, ilusão textural seria informalmente definida como um efeito sonoro “[...] que nos induz a perceber algo que sabemos que de fato não existe” (1989, p.51, tradução nossa)¹³. Exemplos desta ideia seriam a ilusão da escrita polifônica para um violino solo, o efeito de piano tocado “a três mãos” de Thalberg.

É interessante relacionar uma das principais características dos arranjos do estilo Barber shop ao conceito de ilusão textural. Este estilo musical norteamericano de composição e recomposição vocal é cantado *acappella* por quartetos masculinos, sendo que uma das vozes intermediárias geralmente canta a melodia, e não a mais aguda. O conceito de ilusão textural se faz muito presente neste estilo, devido à busca pelo som expandido, definido da seguinte maneira:

“**Sonoridade expandida**” cria a impressão de que o som de um conjunto contém mais notas do que o total de notas produzidos individualmente pelas vozes. Isto ocorre através do reforço de harmônicos consoantes, e a produção de sons resultantes. (MCKEE, 1989, p.1, tradução nossa).¹⁴

Esta ilusão textural, da escuta de vozes extras devido à propriedades físicas do som, é de grande importância para este estilo. Isto é demonstrado principalmente por dois fatores: a grande quantidade de acordes maiores com sétima menor (denominados neste estilo, devido à sonoridade expandida e à afinação justa, de “barbershop seventh”), os quais melhor propiciam a sonoridade expandida, bem como a presença da categoria sonoridade expandida como um dos critérios avaliados durante festivais e concursos de Barber Shop.

Esta possibilidade de um efeito ilusório – ao questionar os componentes sonoros que constituem o material sonoro final - possui uma relação direta com o fato de que a textura se trata de uma variável auxiliar (LEVY, 1982, p. 482), dependente de outros aspectos musicais. Portanto, é oportuno ressaltar que estas ilusões texturais, assim como as texturas em geral, são um material sonoro resultante de outros aspec-

12 Among the virtues of thinking in terms of illusion is that we can begin to relate the familiar with the unfamiliar. Textural identity is an example. The very act of composition often implies the attempt to create, quite independently of any kind of mimesis, new types of sound – the rasping low voices in Okeghem, the twisting dissonances of Monteverdi's new style, the unprecedented speed in Beethoven's glistening piano figuration, the swirling antiphonies of Charles Ives. Where illusion enters here is in the listener's awareness of the sound. Do we know what is making the sound that makes the texture? Do we recognize it as the familiar made new, or are we faced with the new which is also unfamiliar since we are unable to recognize how the texture is assembled? (1989, p.53).

13 Which induces in us an apperception which we know cannot be the case. (1989, p.51)

14 “Expanded sound” creates the impression that the composite, ensemble sound contains more tones than the total of tones the individual voices produce. It occurs through the reinforcement of consonant overtones (or harmonics) and the production of combination tones. (MCKEE, 1989, p.1).

tos sonoros e musicais, e conclui-se que realizar um trabalho com uma consciência maior do aspecto textural implica, necessariamente, em dedicar uma atenção maior a outros, talvez todos os outros, aspectos musicais. Tendo em vista o exposto acima, compor dedicando-se aos aspectos texturais é dedicar-se ao fenômeno sonoro de uma maneira mais abrangente, sem esquecer-se dos seus aspectos constituintes.

Dunsby (1989) também tece comentários sobre como ocorreria nossa percepção da textura baseando-se em Howard Gardner (1972), que afirma basicamente que nossa capacidade de identificar e discernir diferentes texturas advém de nossa capacidade inata de separar e identificar as várias origens dos sons que ouvimos simultaneamente, por exemplo, o som de um carro vindo em nossa direção em meio a uma rua cheia de ruídos e vozes diferentes. (DUNSBY, 1989, p.50)

Dunsby (1989, p. 54-56) ainda cita um efeito textural característico da música ocidental, o qual também foi abordado por Levy (1987): a utilização da monodia como um tipo de tensão, “dissonância”, desequilíbrio dentro de uma música. São citados um movimento de uma peça de Chopin, e um de Messiaen. Sobre um movimento do *Quarteto para o fim dos tempos*, obra para quarteto de cordas escrito por Messiaen, Dunsby comenta:

Não é somente a dissonância da linha, o excesso e persistência do volume, a selvageria da linha, mas também, talvez fundamentalmente, a continuidade da monodia que cria um efeito tão poderoso. Muito antes do movimento acabar, estamos sedentos por um acorde, ou um contraponto. (DUNSBY, 1989, p.54-56).¹⁵

O grande contraste produzido entre homofonia/polifonia e monofonia é algo muito utilizado tanto em repertório original para coral quanto para arranjos. É importante ressaltar também que existem também outras utilizações da monofonia, alguns destes abordados por Janet M. Levy (1982).

Em relação aos arranjos e composições brasileiros, é interessante ressaltar algumas utilizações. Provenientes de arranjos de grupos do início da segunda metade do século XX, como o MPB4, é muito comum a utilização da monodia no início dos arranjos, devido a dois fatores: (1) o intuito de se ressaltar a letra, e (2) provavelmente também gerar uma frustração da expectativa do ouvinte, ao ouvir a monofonia em um grupo vocal. Um exemplo deste artifício é o arranjo de Samuel Kerr para a música *Vida Nova*, de Gualtieri Beloni Filho, com letra de Thiago de Mello:

¹⁵ It is not just the linear dissonance, the excess and persistence of volume, the wilderness of line, but also, perhaps fundamentally, the sustained monody which creates such a powerful effect. Long before the movement ends, we are thirsting for a chord or a counterpoint. (DUNSBY, 1989, p. 54-56).

- c) afirma-se que o elemento pictórico utilizado em composições pode constituir-se em um problema, visto que este pode ganhar mais destaque que a música em si. A partir disso, são relevantes as questões sobre imitações instrumentais em arranjos vocais;
- d) ressalta-se a importância da textura na criação de novos estilos musicais, afinal, “[...] o próprio ato da composição muitas vezes implica em uma tentativa de criar, de maneira independente de qualquer tipo de imitação, novos tipos de sonoridades [...]” (DUSNBY 1989, p. 53);
- e) explica-se o conceito de ilusão textural, que possui relação com a criação de novos estilos e a elaboração dos materiais sonoros;
- f) constata-se a relevância da utilização da monodia na música ocidental como elemento de desequilíbrio, tensão dentro da música;
- g) indica-se a textura como elemento importante dentro da estruturação musical de uma peça;
- h) cita-se uma maneira de se agruparem elementos durante a percepção da textura;
- i) compor dedicando-se aos aspectos texturais é dedicar-se ao fenômeno sonoro de uma maneira mais abrangente, sem esquecer-se dos seus aspectos constituintes.

JANET M. LEVY: TEXTURA COMO SIGNO

Janet M. Levy, em seu artigo “Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music”, comenta como a textura poderia exercer uma função de signo na forma musical destes dois períodos, além de dedicar um trecho de seu trabalho a considerações acerca de textura em geral. A função simbólica trabalhada por Levy está mais atrelada ao delineamento da forma musical, como eventos e dispositivos texturais indicariam acontecimentos vindouros na peça, e não a um estudo abordando a música de um ponto de vista da semiótica.

Para Levy:

De todas as variáveis de uma composição, a textura é, ao mesmo tempo, a mais superficial e a mais complexa. Embora superficial, o aspecto textural não parece ter recebido a devida atenção; seus efeitos são, afinal, tão evi-

dentos e palpáveis. E, na medida em que é complexa, sua análise não foi tratada em profundidade – com certeza não haveria comparação com o vocabulário e conceitos que possuímos para lidar com melodia, harmonia, e ritmo. (LEVY, 1982, p. 482, trad. nossa).¹⁶

Levanta-se a hipótese de que não tenha sido despendida a devida atenção à textura antes do século XX. Isto possivelmente em decorrência de uma falta de questionamentos suficientes para a sustentação de uma concepção de textura tão profunda quanto a sua complexidade exigiria. Consequentemente, estabeleceu-se uma percepção teórica rasa, ou quase nula, de textura. Isto reforça as ideias de Dunsby (1989) e Berry (1987), que afirmam também que há a necessidade do estudo da textura em obras de outras épocas e estilos. É possível também que a textura não tenha sido um objeto de estudo recorrente na época anterior ao século XX por se tratar de uma variável auxiliar, dependente de outros fatores e que não existe por si só, e portanto, de mais “obscura” compreensão:

Textura é, obviamente, uma variável auxiliar. Dependente da melodia, harmonia e ritmo, e afetada pela orquestração, registro, entre outros, ela envolve a atividade total das partes componentes em qualquer trecho de uma composição. Embora ela não possa existir independentemente, a textura pode tornar as funções e relações de signos criadas por outras variáveis mais evidentes, e completamente efetivas. (LEVY, 1982, p. 482-483, trad. nossa).¹⁷

Assim como para Dunsby (1989), a textura não pode existir independentemente, pois se trata de uma variável auxiliar, composta por sua vez de vários outros fatores. No que diz respeito ao fato de que textura é um assunto insuficientemente analisado, em relação a sua importância para a música de várias épocas, Levy (1982) adota uma posição semelhante à de Dunsby e a de Berry (1987).

A partir das considerações de Dunsby (1989), concluiu-se anteriormente que compor dedicando-se aos aspectos texturais é dedicar-se ao fenômeno sonoro de uma maneira mais abrangente. Afirmar que a textura é, dentre os aspectos musicais, o mais complexo e mais evidente, assim como uma variável auxiliar, endossa esta afirmação sobre a importância da textura devido à dependência de tantos outros fatores musicais.

16 Of all the variables of a composition, texture is at once the most surface and the most complex. Insofar as it is surface, it seems largely to have been taken for granted; its effects are, after all, so immediate and palpable. And insofar as it is complex, its analysis has seen little refinement – surely nothing akin to the vocabulary and concepts we have for dealing with melody, harmony and rhythm. (LEVY, 1982, p. 482).

17 Texture is, of course, an auxiliary variable. Dependent on melody, harmony, and rhythm, and affected by orchestration, register, and so on, it involves the total activity of the component parts in any segment of a composition. Although it cannot exist independently, texture can make the functional and sign relationships created by the other variables more evident and fully effective. (LEVY, 1982 p. 482-483).

Baseando-se nestes dois últimos excertos apresentados, é possível justificar uma análise textural, juntamente com uma concepção de textura, pertinentes ao âmbito dos arranjos vocais brasileiros do século XX, através de duas ideias de Levy, semelhantes às de Dunsby (1989): A origem das concepções modernas de textura (na música contemporânea) não invalida estudos texturais em outros estilos, pois trata-se apenas de um elemento que não foi suficientemente abordado devido a uma falta de questionamento. Questionamento este não suscitado provavelmente por dois motivos: o fato de textura ser uma variável auxiliar, e de não ter recebido seu merecido valor. Além disso, textura, assim como harmonia e contraponto, existe em algum nível em obras de várias épocas e estilos, entre estes, os arranjos vocais brasileiros de música popular do século XX. Tampouco o desvio do primeiro objeto de estudo da concepção moderna de textura consistiu-se em um anacronismo, afinal, uma análise sempre é feita após a composição de uma obra, por vezes décadas mais tarde e baseando-se em termos e/ou ideias que o compositor não conhecia, nem utilizava.

Levy (1982) aborda dois possíveis modos de signos, formados pela textura: os signos contextuais e os signos convencionalizados, sendo este último dividido em padrões de acompanhamento, solos e uníssono. Discutem-se estes signos no presente trabalho por dois motivos: (1) apresentam, de maneira clara, exemplos onde a textura influencia na forma e fluxo musicais, e (2) sugere-se a possibilidade de encontrar signos similares nos arranjos vocais, durante o capítulo das análises. É necessário ressaltar que estes signos não se tratam de regras inexoráveis, mas sim de probabilidades.

Levy define um signo contextual da seguinte maneira:

Os aspectos texturais relacionados aos signos podem consistir, simplesmente, em grupos de associações ou relações idiossincráticas estabelecidas entre, ou dentro de, texturas *dentro* de uma determinada peça. (LEVY, 1982, p. 483, trad. nossa).¹⁸

Embora isto se trate de uma concepção simples, ou seja, fácil de compreender teoricamente, se faz necessário um exemplo mais palpável. Afinal, ao passo que não são exigidas muitas palavras para sua definição, seu uso torna-se apropriado a muitas utilizações. Características específicas das texturas utilizadas como signos contextuais não podem ser definidas, não podem ser estabelecidas relações diretas entre um aspecto textural e uma função. Somente pode ser definida a sua função dentro de cada obra, e cada trecho. Consequentemente, o signo contextual seria o signo mais propí-

¹⁸ The sign aspects of texture may reside simply in particular sets of associations or idiosyncratic relationships established between or among textures *within* a given piece. (LEVY, 1982, p. 483)

cio para um uso criativo, ampliando as possibilidades de um sistema composicional, por necessariamente ser idiossincrático.

Exemplo dos signos contextuais são os artifícios texturais utilizados em falsas recapitulações na forma sonata, do período clássico. A autora utiliza como exemplos as falsas recapitulações das sinfonias número 102 de Haydn, e 42 de Mozart. Ambos compositores utilizam não somente o retorno ao tema principal na tonalidade “errada”, mas também modificam a textura, de modo a deixar mais claro que ainda não se chegou na recapitulação de fato. Trata-se de um signo contextual porque, embora esta modificação seja algo comum a várias obras, o exato procedimento textural é peculiar a cada um (LEVY, 1982, p.483-484).

O quarteto de cordas, op. 74, de Haydn, é outro exemplo onde evidencia-se a particularidade dos signos contextuais. Neste, uma característica da textura na apresentação do tema inicial seria um baixo ostinato. Sabe-se que se tratará de um trecho de desenvolvimento, quando das reapresentações do tema sem este baixo ostinato, e que provavelmente se chegou ao final da peça ao se reexpor o tema com a presença deste baixo ostinato. Naturalmente, este também se trata de um signo contextual, porque há uma função atribuída a um artifício textural específico, função esta não convencionalizada (LEVY, 1982, p.483-484).

Portanto, signos contextuais também podem ser explicados como artifícios texturais peculiares a cada obra, cujas funções não podem ser pré-estabelecidas. Por exemplo, não seria possível afirmar que normalmente, no período clássico, um baixo ostinato é utilizado em trechos que tendem mais ao relaxamento e equilíbrio, e não à tensão ou desenvolvimento do material. Também não seria possível estabelecer uma função mais recorrente a cada tipo de textura, neste tipo de signo, pois não haveria padrão, afora a função de significar algo na forma. É possível, por exemplo, afirmar que o baixo ostinato, dentro do op. 74, de Haydn, é um artifício textural com uma função de estabilização.

Portanto, para os signos texturais contextuais, só seria possível traçar esta possível definição: *A textura x é utilizada no delineamento da forma musical de uma maneira y, dentro da obra z.* Dito isso, fica claro que Levy fornece argumentos para sustentar a hipótese de que a textura possui a função de delineamento da forma musical.

Por texturas com função de signo convencionalizado, Levy entende texturas que possuem, ou indicam, certa função específica dentro de estilos musicais, em pe-

ríodos específicos. Haveria uma mudança de definição em relação aos signos contextuais: *A textura x é utilizada no delineamento da forma musical de uma maneira y, dentro de um estilo, ou período, z.* Levy aborda 3 tipos de signos convencionalizados em seu trabalho: os padrões de acompanhamento, os solos e uníssono. Naturalmente, nenhum destes padrões analíticos será utilizado ao trabalharmos com os arranjos vocais, principalmente por abordar uma outra época e estilo. No entanto, este estudo indica uma possibilidade de organização de funções da textura na forma musical, além de, evidentemente, indicar exemplos da influência da textura na forma.

O primeiro tipo dos signos convencionalizados seriam os padrões de acompanhamento. Levy exemplifica este tipo de signo do seguinte modo:

O início de um acompanhamento com figuração convencionalizada e ritmo regular, como um baixo d'Alberti, é um signo de que ouviremos uma passagem de apresentação[...] (LEVY, 1982, p. 489, trad. nossa).¹⁹

Como exemplificado, o *basso d'Alberti* possivelmente seria o exemplo mais claro possível deste tipo de signo, principalmente durante o recorte histórico sugerido pela autora, porém não o único. O aparecimento deste tipo de acompanhamento no meio de uma peça, ou mais recorrentemente, no início, reforça o provável aspecto estável e de apresentação de material.

Em outras palavras, estas texturas possuem uma figuração rítmica regular que explicita a pulsação rítmica do trecho, ao mesmo tempo permanecem em “segundo plano” por servirem de acompanhamento a algum outro material sonoro concomitante, de maneira geral uma melodia. O cessar deste padrão de acompanhamento deste movimento pode ocasionar uma geração de tensão.

Ressalta-se agora esta necessidade do contexto para o estabelecimento de um padrão de acompanhamento. Seria possível citar a “Valsa do Minuto”, de Chopin (LEVY, 1982, p. 494). Nos primeiros quatro compassos, o pequeno padrão que poderia ser tomado como um padrão de acompanhamento para algum outro material sonoro mostra-se na verdade um motivo e trecho da melodia, conclusão a que se chega com a presença de um padrão de acompanhamento característicos das valsas de Chopin, a partir do quinto compasso. Embora fora do escopo temporal proposto por Levy, vale também lembrar o Prelúdio nº1, do primeiro volume de O cravo bem temperado, de J. S. Bach. Esta obra foi composta com uma estrutura que lembra muitos padrões de

¹⁹ The beginning of a conventionally figured and regularly measured accompaniment pattern, such as an Alberti bass, is a sign that we will hear a presentational passage – probably a full statement, such as a stable phrase-group or period, or perhaps the close of a bar form. (LEVY, 1982, p. 489)

acompanhamento (figuração rítmica regular, pulso explícito), mas não se trata de um padrão de acompanhamento por não servir de acompanhamento a outro material sonoro. Posteriormente, esta obra foi arranjada, recomposta, por Charles Gounoud, transformando-a quase totalmente em um padrão de acompanhamento para uma linha melódica cantada.

A segunda espécie de signo convencionalizado seria o solo. Para Levy, um solo implicaria em um começo de alguma seção ou trecho musical (não se trata de uma regra inexorável, são também citados exemplos onde um solo não tem esta implicação):

(...) um começo no sentido de um ponto de partida, ou iniciador de ação em determinado nível da estrutura musical – por exemplo, o nível de uma frase, um período, uma seção maior dentro de uma forma. (LEVY, 1982, p. 497, trad. nossa).²⁰

É apropriado ressaltar também que o solo, nesta concepção de Levy, separa trechos musicais indicando inícios, não finais. Um dos motivos seria o fator de que o solo, assim como o uníssono, pode gerar uma certa tensão musical, mesmo tendo em vista a simplificação na textura. Esta ideia possui semelhanças com as de Dunsby (1989, p. 54-56), ao relacionar a monodia com “dissonância”.

(...) é provável (provavelmente como resultado de um aspecto fundamental da percepção) que, uma vez que escutamos um grupo, um solo soará como uma textura incompleta. E algo que é incompleto não pode funcionar satisfatoriamente como uma consolidação de eventos para um fim. (LEVY, 1982, p. 501, trad. nossa).²¹

O terceiro signo convencionalizado seria o uníssono. Levy traz o conceito de signo, no caso do uníssono, mais próximo da semiótica. Por se encontrar fora do âmbito do presente trabalho, este aspecto não será aprofundado. Em relação à sintaxe musical, a autora outorga ao uníssono uma função semelhante ao solo.

Em relação aos arranjos e composições vocais, pode-se tecer uma analogia entre os exemplos de Levy e arranjos vocais. Padrões de acompanhamentos podem ser utilizados em arranjos vocais com o intuito de diferenciar seções, ou de ressaltar determinada melodia/letra. Normalmente, estes padrões de acompanhamento possuem ligação com a imitação da textura ou instrumentação do estilo musical pretendido para o arranjo.

20 (...)a beginning in the sense of point of departure or initiator of action on some level of musical structure – for example, the level of a phrase, a period, a large section within a form. (LEVY, 1982, p. 497).

21 (...) it is likely (perhaps the result of a fundamental aspect of perception) that once we have heard a group, a solo will seem an incomplete texture. And something that is incomplete cannot satisfactorily function as a consolidation of events for ending. (LEVY, 1982, p.501).

Com função semelhante, pode-se indicar as seções em homofonia. Usualmente utilizadas também como textura contrastante, aparecem recorrentemente nos refrões das músicas originais, não para dar destaque a um material a ser desenvolvido posteriormente, mas para destacar um trecho já destacado no original. O excerto abaixo, a partir do compasso 23, proveniente do arranjo de Cainã Alves para a música *O tempo não pára*, de Cazuza e Arnaldo Brandão, seria um exemplo:

The musical score is for the song "O tempo não pára" by Cazuza and Arnaldo Brandão, specifically measures 22 through 26. It is written for piano and voice. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 22 and 23. Measure 22 starts with a piano introduction in E minor 7th (Em7) and a vocal line. Measure 23 continues the piano accompaniment and the vocal line. The second system covers measures 24, 25, and 26. Measure 24 starts with a piano introduction in A minor (Am) and a vocal line. Measure 25 continues the piano accompaniment and the vocal line. Measure 26 concludes the piano accompaniment and the vocal line. The piano part features a driving, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal line consists of a single voice part. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as chords (Em7, G, Am, D, D#dim, C), dynamics (f), and articulation marks (accents, slurs). The lyrics are: 'quem me de-tes-ta a tua pis-ci-na es-tá chei-a de ra-me de-tes-ta f a tua pis-ci-na es-tá chei-a de ra-tos asu-as i-déias não cor-res-pon-dem fa-tos o tem-po não pá-ra to-s asu-as i-déias não cor-res-pon-dem fa-tos ah pá-ra na ra to-s asu-as i-déias não cor-res-pon-dem fa-tos ah pá-ra na ra'.

Fig. 3 – *O tempo não pára* – compassos 22-26

A partir das considerações sobre texturas, feitas por Janet M. Levy, podem-se reforçar e aprofundar algumas das propostas a que se chegaram no subcapítulo anterior, além de incluir na discussão exemplos da influência da textura na forma:

- textura possui um papel decisivo, se não o mais importante, entre os vários aspectos musicais para o delineamento da forma, por se tratar do aspecto mais evidente do material sonoro musical;
- por se tratar de variável auxiliar, reforça-se a constatação a que se chegou a partir de Dusnby: pensar nesta é refletir sobre, necessariamente, outros aspec-

tos musicais. Exemplos destes aspectos seriam: melodia, harmonia, ritmo e orquestração, entre tantos outros possíveis. (LEVY, 1982, p.482-483);

c) Em decorrência disto, uma composição ou recomposição consciente do aspecto textural tende a culminar em uma obra dedicada ao fenômeno sonoro final de uma maneira mais completa;

d) para Levy, textura seria o aspecto mais evidente de uma composição, suscitando assim também uma grande importância a este aspecto;

e) é pertinente o estudo textural, utilizando-se dos conceitos modernos de textura, não somente na época de sua gênese moderna, mas em muitas outras épocas e estilos;

f) fornecem-se exemplos pontuais de como a textura influiria no delineamento da forma musical, através dos signos contextuais e convencionalizados.

JORGE FALCÓN: TEXTURA MUSICAL COMO UM CRITÉRIO ANALÍTICO

Falcón (2011) traça uma definição de textura com o objetivo de abarcar o maior número possível de estilos musicais, para então propor classificações de tipos texturais. Nesta classificação, no entanto, o autor tem a intenção de propor apenas possibilidades de texturas, e não uma classificação extensiva de todos os tipos de textura possíveis. O autor chega a seguinte conclusão sobre a definição abrangente, e expandida, de textura:

Textura é a resultante da qualidade da matéria sonora desde o ponto de vista da tipomorfologia do objeto sonoro, e dos modos de organização a que é submetida, sendo estes: quantidade de planos sonoros, hierarquias e critérios de relacionamento entre os planos e seu comportamento no tempo. (FALCÓN, 2011, p.28)

O autor também indica a necessidade de uma análise musical mais abrangente, tendo como uma das consequências seu estudo sobre textura:

A educação e a teoria musical tradicional segmentaram tanto a análise da música em categorias isoladas (harmonia, contraponto, forma, etc...) que dificultou a compreensão da música como um fenômeno único, porém multifacetado.” (FALCÓN, 2011, p.5).

Naturalmente, trata-se aqui também de uma expansão do conceito de textura em relação ao conceito tradicional que estava intimamente ligado com os termos ho-

mofonia, polifonia, entre outros, visando uma compreensão da música mais abrangente. O autor também justifica a pertinência desta expansão através do argumento da necessidade de se estudar a música de uma maneira mais completa e abrangente, contrariando o estudo e análise mais tradicional, atomista. É apropriado ressaltar que muitos dos autores abordados neste trabalho traçam uma possível definição de textura baseando-se nas interrelações entre as camadas ou linhas sonoras. Falcón também utiliza deste artifício, no entanto trabalha esta função de uma maneira mais eficaz e objetiva, em relação a Berry (1987), estudando a maneira como ocorreriam estas interações, através de quatro diferentes modos de organização dos planos sonoros. Para Falcón, planos sonoros seriam:

“Chamaremos de plano sonoro – doravante PS – o som ou conjunto de sons que por causa da sua constituição psicoacústica (natureza da sua conformação tipomorfológica) ou sua função (sons de diferentes características tipomorfológicas que se relacionam por igualdade ou semelhança de comportamento/princípio de ação) são percebidos como uma unidade funcional e de sentido dentro da textura da música.”(FALCÓN, 2011, p.12).

Planos sonoros, portanto, seriam agrupamentos do material sonoro musical, que podem ser agrupados e relacionados de quatro diferentes maneiras:

1) O primeiro modo de organização trabalha a quantidade de planos sonoros. Ressalta-se que não há uma ligação necessária entre número de vozes, ou instrumentos, e a quantidade de planos sonoros. Há a possibilidade da polifonia figurada, muito utilizada em obras barrocas para instrumento solo (FALCÓN, 2011, p.15). Em relação à arranjos vocais, seria possível afirmar que em um arranjo vocal a seis vozes, por exemplo, seriam possíveis combinações múltiplas desde um planos sonoro até mais do que seis planos sonoros (mesmo no caso de seis vozes solistas, e não coral).

2) O segundo modo de organização consiste nas hierarquias existentes entre os planos sonoros, já que não é possível ouvir vários planos sonoros com o mesmo nível de atenção. Falcón cita John Anderson para sustentar este argumento:

Nosso cérebro tem limites perceptivos. Anderson (2004, 45-8) os denomina *gargalo serial*. Segundo este autor, a partir de um ponto não é mais possível ao nosso cérebro continuar processando informação em paralelo. Isso quer dizer que nosso cérebro tem dificuldades para processar e interpretar discursos ou informações simultâneas. (FALCÓN, 2011, p. 30).

Parece muito apropriada a analogia entre a hierarquização feita entre planos sonoros e a necessidade de escolha do sentido da visão na famosa figura x, onde a nossa percepção precisa escolher e identificar uma das possíveis imagens (FALCÓN,

2011, p.31). Aqui, assim como na percepção das texturas sonoras, há diferentes percepções possíveis, porém não simultâneas:

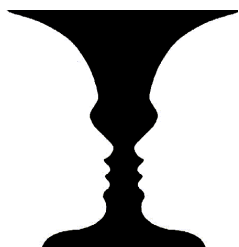


Fig. 4 - Figura e fundo (FALCÓN, 2011, p.31)

Portanto, há necessariamente uma hierarquização, uma escolha, feita conscientemente ou inconscientemente durante a escuta musical, nos casos onde há dois ou mais planos sonoros. Falcón enumera cinco possíveis motivos para a maior importância de um plano sonoro em relação a outro (2011, p.17), sendo de maior relevância para este trabalho o quinto motivo:

[...] e) Quando estamos frente a um exemplo como o lied *Lachen und Wien* de Schubert citado anteriormente, podemos comprovar que os PSs que incluem texto possuem um nível semântico diferente ao carregar a significação da palavra. Isto é, visto de outra maneira e como comentado previamente, um PS com informação quantitativa e qualitativamente diferenciada.” (FALCÓN, 2011, p. 17).

Neste trecho encontra-se um primeiro precedente para relacionar a semântica ao aspecto textural. Além deste exemplo mais simples, sobre a influência da palavra numa canção de Schubert, são lembrados os motetos do século XIV cantados em várias línguas simultaneamente, e uma canção do gupo Porsuigieco, com duas vozes cantando melodias e letras diferentes simultaneamente. Estes dois exemplos possuem, evidente, uma textura mais complexa devido ao texto (FALCÓN, 2011, p.30). É interesse do presente trabalho elaborar um estudo sobre a influência da palavra na textura, pois a possibilidade desta “textura semântica” ocorrer em coros e grupos vocais é muito maior.

3) O terceiro modo de organização da matéria discorre sobre os vínculos e critérios de relacionamento entre planos sonoros, e as possibilidades de interações entre estes. Estas interações são classificadas em três tipos – *subordinação* (hierarquias distintas), *integração e independência* (mesma hierarquia), a partir das quais são estabelecidas várias subcategorias, e logo após, outras derivações, denominadas *texturas derivadas*, sendo indicada então a possibilidade de combinações entre texturas (FALCÓN, 2011, p. 18-22).

A categoria de *subordinação* classificaria as relações comumente denominadas de figura-fundo, ou seja, uma situação em que um dos planos sonoros soa “em destaque” em relação a outro(s). Para o autor argentino, esta priorização ocorreria da seguinte maneira:

Aquele que tiver informação quantitativa ou qualitativamente mais interessante, gestalts mais claras e fáceis de apreender, novidade ou referência a algo conhecido será priorizado por nossa percepção como mais importante perceptivamente do que o(s) outro(s) (FALCÓN, 2011, p.18)

É pertinente ressaltar que há somente no final deste capítulo considerações sobre a influência do ouvinte na hierarquização dos planos sonoros. Afinal, embora existam fatores que influenciem nesta escolha, interessar-se mais por um plano sonoro não deixa de ser uma escolha subjetiva. Também não há, em princípio, relação com os conceitos de qualidade e quantidade de Berry (1987). Quantidade e qualidade são conceitos utilizados de acordo com o senso comum.

A categoria de *integração* classificaria as interações entre planos sonoros semelhantes, com movimentação/comportamento semelhantes. A categoria de *independência* classificaria os planos sonoros semelhantes, mas com movimentação/comportamento distintos (FALCÓN, 2011, p. 19-21).

Estas são as tabelas construídas por Falcón, organizando e exemplificando suas ideias sobre as relações entre planos sonoros (2011, p.21):

Critério de relacionamento	Definição: Tipo textural	Definição tradicional	Exemplos
Subordinação (CSub)	Figura – fundo	Melodia acompanhada/ Textura homofônica	<i>Yesterday</i> – The Beatles <i>Lachen und Wien</i> , de F. Schubert
	Figura – fundo	Textura homofônica por variações simultâneas ou por tratamento heterofônico	Esh Dany Lik (Shaby Marroquí), de Douglas Felis (CD 01)
Integração (CInt)	Blocos sonoros	Homorritmia/textura acordal	Seção A de <i>Flageolet</i> , Oregon (CD 02) Estudo no. 4 para violão, de H. Villa Lobos
	Trama		Quarteto de cordas no. 1 de K. Penderecki (3:14 a 3:39 min.) (CD 03)

	Massa sonora	Micropolifonia	<i>Atmosphères</i> , de G. Ligeti
	Linhas integradas	Textura polifônica	<i>A Nightingale Sang in Berkeley Square</i> na versão de Manhattan Transfer (0:00 a 0:49 min.) (CD 04) <i>Because</i> , de Lennon e McCartney, versão do remix LOVE, de G. Martin (CD 05)
Independência (CInd)	Linhas independentes	Contraponto/ Textura polifônica	<i>Gioite voi col canto</i> de Carlo Gesualdo (CD 06)
	Camadas superpostas		<i>Only a northern song</i> , The Beatles (1:13 a 1:33 min.) (CD 07) <i>Gruppen</i> , de K. Stockhausen. Canto esquimó, segundo J. J. Nattiez18

Quadro 1 – Relações entre planos sonoros – (FALCÓN, 2011, p. 21)

4) O quarto modo de organização da matéria sonora aborda o comportamento da matéria sonora e sua organização na variável tempo. É criado aqui o conceito de unidade textural, que ocorreria “quando uma situação textural se apresenta à nossa percepção como definida, clara, estável, e reconhecível como uma unidade de sentido durante um período considerável de tempo” (FALCÓN, 2011, p.24).

As denominadas unidades texturais podem ser estáveis ou dinâmicas. As primeiras mantêm suas características durante a UT, e as segundas remodelam seu material sonoro, conduzindo uma formação textural diferente (FALCÓN, 2011, p.24). A musicóloga americana Janet M. Levy (1982), ao discorrer sobre alguns dos signos, aborda este tema de maneira semelhante a Falcón, quando este afirma que “mudanças na textura, como diminuição na densidade, são perceptivamente fundamentais para a segmentação de UT, e frequentemente observam-se mudanças na textura em processos cadenciais” (2011, p.26).

Durante as considerações finais, Falcón destaca as relações de complexidade – simplicidade e de permanência – mudança como decisivas na influência da textura

na forma musical (2011, p.25-27). Cabe incluir nas considerações sobre complexidade – simplicidade com tensão e distensão, o fato de que não há uma via de mão única: uma textura mais simples pode gerar tensão (como o exemplo do solo de Levy (1982, p.497-507), assim como a monodia, de Dunsby (1989, p. 54-56). Relembrando o conceito de expansão do termo textura, abordado anteriormente, cabe aqui citar um outro ponto de vista sobre esta expansão:

Ressalta-se também a importância deste critério analítico direcionado a conceber a música como um objeto multifacetado e multidimensional. A leitura das características resultantes de interrelação entre as dimensões do som propõe uma visão da música que se contrapõe com a visão polarizada e atomizada do ensino da teoria musical tradicional. (FALCÓN, 2011,p.28).

Portanto, podemos enumerar os seguintes tópicos adicionados por Falcón na presente discussão acerca de textura, visando a definição sintética e pertinente ao âmbito dos arranjos vocais:

- a) é formulada uma definição sintética e objetiva de textura, expandida em relação ao conceito tradicional, cuja peculiaridade nas discussões do presente trabalho é o intuito de abranger o maior número de situações musicais possíveis;
- b) é proposta uma classificação de várias possibilidades texturais;
- c) é definido o conceito de planos sonoros, que engloba e simplifica o estudo das relações entre vozes mais simples até massas sonoras complexas;
- d) são propostos quatro conceitos de relações entre os planos sonoros, pertinente ao âmbito dos arranjos vocais;
- e) é feita pela primeira vez uma relação explícita entre conteúdo semântico e textura.

WALLACE BERRY: PROPOSTAS TERMINOLÓGICAS E ANALÍTICAS

Wallace Berry dedica um capítulo de seu livro *Structural functions in music* exclusivamente à textura. Neste capítulo, o autor tece considerações gerais sobre o porquê da textura, e suas modificações e eventos, ser considerada um aspecto importante na definição da forma. A partir disto, são feitos vários comentários sobre possibilidades de eventos texturais, além de propor uma terminologia apropriada ao estu-

do textural, baseando-se principalmente nos termos *quantidade* e *qualidade*.

Inicialmente, Berry afirma que um dos motivos para a escrita de um capítulo dedicado exclusivamente à textura seria a falta de trabalhos que abordem a importância dos eventos e mudanças texturais para a estrutura e forma musical. Para Berry:

O que é a textura musical? A textura da música consiste em seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número destes componentes soando simultaneamente ou não, suas qualidades determinadas pelas interações, interrelações e projeções relativas e substância das linhas componentes ou outros fatores sonoros componentes. (BERRY, 1987, p. 184, trad. nossa).²²

Partindo desta definição, e da ideia de que a textura seria concomitantemente a variável mais fácil e a mais complexa de se detectar (LEVY, 1982, p. 482), tornam-se pertinentes algumas questões e considerações. A afirmação de que “a textura da música consiste de seus componentes sonoros”, poderia gerar múltiplas interpretações. Afinal, qual aspecto musical não consiste, em última instância, em componentes sonoros? O que se propõe aqui é uma visão mais abrangente do fenômeno musical, tentando entender características que dificilmente são compreendidas ao se estudar vários aspectos musicais isoladamente.

Wallace Berry (1987) define componente sonoro da seguinte maneira:

O termo “componente” pode referir-se genericamente a qualquer ingrediente ou fator textural como indicado no contexto imediato em consideração, e qualificado por adjetivos, tais como um componente “real”, componente “inativo”, componente “dobrado”, etc... (BERRY, 1987, p. 186, trad. nossa).²³

São definidos dois componentes, os componentes texturais sonoros, e os componentes texturais reais, os quais são relacionados tanto com o aspecto qualitativo quanto quantitativo. Componentes texturais sonoros seriam os componentes (linhas²⁴ seriam exemplos) identificáveis em um obra, mas que durante a escuta podem ou não ser percebidos como um elemento independente, podendo constituir um componente textural real sozinho, ou em conjunto com outros componentes texturais sonoros. Componentes texturais reais procuram identificar os agrupamentos que po-

22 What is musical texture? The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors. (BERRY, 1987, p. 184) .

23 The term “component” may refer generically to any textural ingredient or factor as indicated in the immediate context of consideration, and as qualified by such adjectival modifiers as “real” component, “inactive” component, “doubling” component, etc. (BERRY, 1987, p. 186).

24 “Neste estudo, o termo *linha* se refere a qualquer componente textural cuja relação e configuração horizontal possa ser identificada como possuidora de uma continuidade lógica – uma camada identificável em algum nível da textura. [...]” (BERRY, 1989, p. 192, tradução nossa)

dem muitas vezes surgir durante a percepção, não se limitando à contagem de componentes sonoros feita numa partitura. Duas vozes cantando em terças paralelas são constituídas por dois componentes sonoros, enquanto constituem um só componente real. Mudanças na quantidade de componentes texturais reais durante uma peça seriam exemplos das importantes mudanças e eventos texturais, indicados por Berry no início de seu capítulo (BERRY, 1987, p.186).

Os principais fatores a sugerir o agrupamento ou não de componentes texturais sonoros em componentes texturais reais relacionam-se, principalmente, com a independência e interdependência entre as linhas. Estas duas são constituídas, principalmente, pela concordância ou discordância direcional, rítmica, intervalar entre os componentes texturais sonoros.

Sobre os componentes sonoros e os reais, é interessante ressaltar duas ideias: (1) a primeira indica a possibilidade de diferentes interpretações do número de componentes texturais reais, destacando-se a possibilidade de diferentes percepções da textura:

Um segundo fator muito local pode ser visto na própria cadência, onde, de um ponto de vista haveriam quatro componentes (quatro diferentes nota e conclusões sucessivas), de outro ponto um (a concordância rítmica e direcional das quatro vozes), e de outro ponto, dois (dobramento em oitava de soprano-tenor, e contralto-baixo). BERRY, 1987, p. 189, trad. nossa). ²⁵

Portanto, é possível a coexistência de várias possibilidades de agrupamento. Consequentemente, há várias possibilidades de percepção do material sonoro.

(2) a segunda indica um possível ponto de contato entre Berry e Falcón: os componentes texturais reais são semelhantes ao conceito de plano sonoro. Ambos trabalham com o agrupamento de material sonoro em “blocos”

É válido ressaltar que os dois autores supracitados partiram para caminhos diferentes, durante o decorrer de seus respectivos trabalhos. Berry trabalha mais, e mais aprofundadamente, na influência da textura na forma, enquanto Falcón trabalha mais indicando os fatores que realizariam esta influência.

Numa perspectiva mais ampla, haveria para Berry dois aspectos concernentes à textura, além dos componentes: o aspecto quantitativo e o qualitativo. O primeiro, o aspecto quantitativo, seria determinado pelo número de componentes da textura (também denominada de “densidade-número”) e pelo o espaço sonoro (também de-

²⁵ A second very local factor can be seen in the cadence itself where in one sense there are four components (four different pitches and concluding successions), in another sense one (the agreement of all four voices in rhythm and direction), and in another sense two (octave duplications of soprano-tenor and alto-bass). (BERRY, 1987, p.189).

nomidado “textura-espaco”) ocupado por estes, sendo a relação entre ambos chamada de densidade. Densidade é um exemplo de fator sonoro sobre textura, abordado por Berry, que não foi encontrado de maneira explícita nos trabalhos de Levy, Dunsby, e Falcón, e que expande um pouco mais o significado de textura (BERRY,1989, p. 184-190).

Densidade é vista pelo autor como um fator quantitativo da textura possuindo também uma relação direta com timbre, dinâmica e, principalmente, dissonância. Dois clarinetes tocando notas uma segunda menor distantes (dentro da mesma oitava), simultaneamente e forte, soariam mais densos do que uma flauta e um oboé tocando um intervalo de segunda menor, simultaneamente e em *piano*.

Estes seriam alguns dos motivos para a expansão do conceito de textura, afinal, textura não se trataria mais para Berry (e Levy) apenas de “interrelações” entre linhas ou camadas sonoras, mas também, e principalmente, da sonoridade resultante, consistida pela soma dos componentes sonoros (soma que muitas vezes resulta em algo maior que os componentes iniciais tinham a oferecer). O aspecto densidade, por exemplo, é apropriado nesta expansão do conceito. Afinal, só pode ser concebido na sonoridade final de vários componentes, por vezes um material sonoro denso gera uma “rugosidade” que não está presente nos componentes texturais sonoros originais.

No desdobramento desta ideia encontra-se a influência da tonalidade de uma música na textura. Praticamente todos os intervalos musicais sofrem algum tipo de alteração na sonoridade devido à diferentes posicionamentos na partitura. Uma quinta justa formada por um dó₄ e um sol₄ possui uma sonoridade diferente de um dó₆ e um sol₆, e ainda mais diferente que um ré₂ e um lá₂. Naturalmente é uma diferença sutil, a qual permite a identificação dos intervalos. Partindo desse pressuposto, alterar a tonalidade de uma peça alteraria, conseqüentemente, a textura.

Um outro possível desdobramento, a ser explorado em momento oportuno, seria a aplicação destas ideias nos textos utilizados em obras para coral. Afinal, pensando no nível de complexidade mais baixo (sem levar em consideração toda uma possível “textura de informações” gerada por letras diferentes simultâneas), o mesmo exemplo do oboé, clarinete e flauta do parágrafo acima seria aplicável a outros casos mais específicos de um coral: uma voz masculina e uma feminina possuem um contraste semelhante a instrumentos diferentes, assim como duas vozes, mesmo que de um mesmo naipe, cantando com vogais diferentes, dentre várias outras possibilidades.

des.

O segundo aspecto da textura abordado no livro *Structural functions in music* seria o qualitativo. Berry denomina de aspecto qualitativo as interrelações e interações entre os componentes texturais, ou seja, aborda de certa maneira o conceito mais tradicional de textura, de uma maneira mais aprofundada. Os principais fatores que influenciam no aspecto qualitativo seriam a direção das vozes ou camadas, intervalos entre estas, e a concordância ou discordância rítmica (BERRY, 1987, p.213) A alternância entre independência ou interdependência das camadas, entre polifonia e homofonia, por exemplo, seria um exemplo básico de mudança no aspecto qualitativo da textura. Também seria um exemplo de mudança qualitativa a troca de um movimento paralelo entre vozes para um movimento oblíquo ou contrário. Este é o principal aspecto da textura a definir os componentes texturais reais, ou, como denominaria Falcón (2011), planos sonoros: componentes texturais sonoros que possuem a mesma direção, não mudam o intervalo de distância entre eles, e não discordam ritmicamente, tendem a constituir apenas um componente textural real (plano sonoro).

Como indicado anteriormente, há entre Falcón e Berry uma diferenciação de enfoque e de detalhamento, além de terminológica. O musicólogo americano estuda detalhadamente as mudanças nos aspectos qualitativos e quantitativos, e como são fatores importantes na definição e estrutura da forma musical. São inicialmente utilizados dois exemplos musicais, o de Milhaud e outro de Josquin, para demonstrar esta ideia (BERRY, 1987, p.186-190). Uma das maneiras possíveis de a textura influenciar na forma musical pode ser demonstrada traçando um paralelo entre a tensão e relaxamento, equilíbrio e desequilíbrio, presentes em todos os aspectos musicais pertinentes à forma musical:

Assim como a dissonância, aceleração rítmica, movimento dos sons em direção ao agudo, etc., a progressiva complicação e diversificação da textura musical são consideradas fatores que levam a uma impressão de crescente intensidade, uma intensidade que cresce à medida em que a progressão é prolongada. (BERRY, 1987, p. 190, trad. nossa).²⁶

Mais adiante, discorrendo novamente sobre as funções delineadoras da textura na forma, Berry tangencia ideias presentes em Levy (1982), como por exemplo a exposição de um tema na forma sonata, ou de alguma outra ideia sujeita a desenvolvi-

26 Like dissonance, rhythmic acceleration, ascent in pitch, etc., the progressive complication and diversification of musical texture are assumed to be evocative of the impression of rising intensity, an intensity which increases the more the progression is prolonged. (BERRY, 1987, p. 190)

mento posterior, dentro de uma textura mais transparente e simples, como por exemplo o *basso d'Alberti* ou homofonia. (BERRY, 1987, p. 190).

O musicólogo americano traça um limite da influência do timbre e cor na textura. Apesar do exemplo já utilizado (do clarinete, oboé e flauta), Berry utiliza dois excertos da peça *Variações para orquestra*, de Igor Stravinsky onde a característica de maior destaque dos trechos, para este estudo, é a audição de uma frase monofônica em uníssono, porém com alternância de instrumentação em várias notas da frase. O autor afirma que isto se trataria de uma modificação de cor na frase, mas que não acarretaria, neste caso, em modificação na textura por não modificar o aspecto quantitativo (densidade) nem qualitativo (interrelações). Em busca da definição de uma definição sintética de textura, pertinente a este trabalho, este seria um ponto de discordância, pois tratam-se de componentes sonoros afetando a sonoridade geral da peça, além de colaborar muitas vezes na delimitação dos componentes texturais reais. Como visto anteriormente, o artigo de Janet Levy até mesmo chega a distinguir e dedicar trechos diferentes do corpo textual à utilização e função geral de uníssono e solo.

Berry apresenta considerações sobre estilos musicais e texturas semelhantes às de Dunsby, porém através de um viés diferente. Berry (1987, p. 200-201) exemplifica texturas que “delimitariam os territórios” de certos estilos; a textura cujas camadas extremamente interdependentes delimitavam o *organum*, sendo que a progressiva independência posterior entre as camadas levaria a criação de outros estilos; a corrente do pontilhismo no século XX, representada principalmente por Webern; músicas classificadas atualmente como impressionistas necessariamente trabalham com textura de uma maneira diferenciada, sendo que Dunsby ressaltou (1989, p. 46), o impressionismo seria uma forte influência para a concepção moderna de textura; entre outros exemplos. Cabe, por último, destacar este:

A evolução e habilidade na arte de muitos compositores é traçada mais compreensível e claramente pela avaliação de suas texturas em vários pontos. A música de Beethoven é um exemplo óbvio. (BERRY, 1987, p. 200, trad. nossa).²⁷

É possível afirmar que outros aspectos musicais, como o ritmo, harmonia, contraponto, já extensivamente abordados na literatura, delimitam estilos. Assim como a textura, a harmonia ou o contraponto poderiam ser utilizadas também no exemplo

²⁷ The evolution and craft in the art of many a composer is most comprehensively and revealingly traced in the evaluation of his textures at various points. Beethoven's music is an obvious example. (Berry, 1987, p. 200)

acima, sobre Beethoven ou outros compositores. No entanto, é possível inferir dois motivos para essa maior ou igual importância da textura em relação a outros aspectos, mesmo dentro de músicas cujo sistema composicional, em princípio, não a sugere como um dos primeiros planos de atenção e interesse. As características da textura que motivam esta importância são: ser um aspecto musical tão na “superfície” quanto complexo, e ser uma variável auxiliar (LEVY, 1982).

É interessante destacar três aspectos em relação a estilos musicais, texturas e arranjos. Primeiramente, ressalta-se que é comum, dentro do âmbito dos arranjos vocais brasileiros do período estudado, a escrita de peças que tentam emular a textura e instrumentação dos estilos musicais das peças originais. Um exemplo disto seria o arranjo de Marcos Leite para a música *Jura*, de Sinhô:

Fig. 5 – *Jura* – compassos 11-20

Esta intenção de emulação da sonoridade da música original é percebida tanto nas células rítmicas, vozes sem letras (imitando instrumentos musicais), e consequentemente, na textura. A segunda possibilidade trata de deslocar o estilo original da música, utilizando uma textura originalmente de outra época ou estilo, como é o caso do arranjo de Marcos Leite para a música *Rosa dos ventos*, de Chico Buarque.

Neste arranjo, Leite cria uma ambientação contrapontística que não existe no original, com a provável intenção de relembrar uma peça barroca, além de uma articulação das vozes mais característica de instrumentos, no acompanhamento:

Fig. 6 – *Rosa dos ventos* – compassos 48-55

A terceira possibilidade é a que mais aproxima o arranjo da composição. Esta possibilidade trata de criar um arranjo que propõe novas sonoridades, texturas que remetam, primeiramente, à ideia musical do arranjador ou compositor, e não a estilos e texturas já estabelecidas e definidas (um samba, um baião, etc...). Um exemplo disso é o arranjo de Indione Rodrigues para a peça *Água e Vinho*, de Egberto Gismonti e Geraldo Carneiro.

♩=60
Adagio

m(s)

(as cantoras devem obedecer a um ligeiro rubato, sempre em legato e em meia voz, com suavidade, além disso devem variar a dinâmica no interior dos motivos, mantendo a dinâmica geral entre pp e mf)

s1 *p legato*

s2 *p legato*

m1

m2

c *p legato* 3 3

t *mf*

b *mf*

f To - dos os di - as pas - se - a - va - se - ca - men - te na so - lei - ra do quin - tal. a ho - ra mor - ta pe - dra mox - ta a -

m(s)

s1

s2

m1

m2

c 3 3

t

b

Copyright Indionei Rodrigues

Fig. 7 – *Água e vinho* – compassos 1-10

Embora exista esta abertura no campo dos arranjos em relação à possibilidade de criação de novas texturas, ideias musicais, entre outros, é importante frisar que não há a intenção de comparar a possibilidade de criação em uma composição e em um arranjo. O simples fato de uma composição iniciar-se a partir do silêncio, já indica uma maior necessidade criativa, além de técnica. Este assunto será aprofundado no

próximo capítulo.

Portanto, Berry expõe uma metodologia analítica musical voltada para a textura, baseada nos critérios qualitativo e quantitativo, assim como tece argumentos que fornecem suporte ao presente trabalho, em relação ao repertório utilizado, e à expansão do conceito textural. Wallace Berry contribui na elaboração da definição sintética e pertinente de textura, aplicada a arranjos vocais, pelos seguintes motivos:

- a) são utilizados no trabalho de Berry exemplos de várias épocas, fornecendo mais precedentes para a análise textural fora do âmbito inicial dos conceitos modernos de textura;
- b) são elaborados os conceitos de aspectos quantitativos e qualitativos, os quais são passíveis de aplicação em arranjos vocais;
- c) é delegada à textura uma função importante na definição de forma musical, sendo um exemplo disto o fator simplicidade-complexidade;
- d) é realçado o aspecto densidade, que possui estreita relação com dissonância;
- e) é cogitado, através da discussão, o fator semântico na textura;
- f) é feita a associação entre texturas simples com material a ser elaborado posteriormente, de maneira semelhante ao exposto por Levy;
- g) é afirmado que o timbre nem sempre é um aspecto importante para textura;
- h) é discutida a importância da textura para a caracterização e evolução de períodos e estilos;
- i) componentes texturais sonoros, e componentes texturais reais;
- j) influência da tonalidade, ou altura absoluta da notas, na textura.

INFLUÊNCIA FONÉTICO-SEMÂNTICA NA TEXTURA

Discutem-se agora possíveis influências da palavra cantada na textura musical. Resumidamente, há quatro possibilidades desta influência: (1) a influência da diferença tímbrica, de sonoridade, devida à fonética; (2) a influência da quantidade de formação do(s) texto(s) cantado(s); (3) a influência da complexidade de compreensão do texto; e (4) a influência na textura de uma composição, através de *wortmalerei*²⁸. Encontraram-se poucos precedentes diretos para uma abordagem neste sentido em

²⁸ Para maior detalhamento desta possibilidade, consultar *Evolution meets revolution: the contributions of computers to word- and tone-painting in choral-electroacoustic works* (THOMPSON, 2009).

relação à textura, pois apenas Falcón (2011) indicou, explicitamente, a possível influência da semântica na textura.

A primeira possibilidade trata da influência da fonética na textura: vozes simultâneas cantando letras e palavras diferentes necessariamente possuem uma diferença de sonoridade, análoga à diferença entre dois instrumentos diferentes. Embora esta possibilidade não tenha sido explorada explicitamente, é possível inferir que Dunsby, Berry, Levy e Falcón concordariam com esta conjectura. Afinal, todos incluíram o aspecto cor, ou timbre, de alguma maneira em seus trabalhos.

Como o aspecto “musical” da linguagem (até mesmo por uma razão prática, facilitando a compreensão da linguagem) é ignorado em situações cotidianas, faz-se necessário ressaltar alguns exemplos de contraste, inerentes à voz humana e à fala: a quantidade de harmônicos entre a vogal “a”, e a vogal “u” é diferente, resultando em sonoridades diferentes, assim como em relação a todas as outras vogais. Isto também se aplica às consoantes: um “t” é muito mais percussivo do que a letra “m”. Portanto, é natural concluir que palavras, sílabas, ou vogais diferentes possuem sonoridades diferentes, podendo criar contrastes entre as vozes, camadas, ou planos sonoros, semelhantes àqueles criados por instrumentação diferente. No excerto musical a seguir, de uma peça de Aylton Escobar, exemplifica-se uma utilização percussiva da letra a partir do compasso 8, principalmente com as sílabas “tu” e “do” no baixo, e as sílabas “chá”, “já”, “xu” e “xo” no tenor e contralto:

Um pouco lento, expressivo

Festivo (d = 96)

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

(dim. ass. pouco)

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

mf Ah! co-ra-ção Ah! sa-bi-a mi-nha vi-o-la Ah!

Tu-do é meu (segue igual)

A-qui Xu-á, pi-xô não

co-lher de chá, Ma-na

já, co-lher de chá, Ma-na

já, (segue igual)

Tu-do é meu (segue igual)

(repetindo sempre o mesmo motivo ele o comp.)

SE 1-2/8

Fig. 8 – *Sabiá, coração de uma viola* – compassos 1-11

Percebe-se também uma complexificação da textura devido aos diferentes textos cantados simultaneamente, aspecto a ser abordado em seguida.

A segunda e terceira possibilidades abordam a quantidade e compreensibilidade da informação da(s) palavra(s) em uma obra coral. Estas duas possibilidades são abordadas juntas, devido à grande influência mútua. Estas possibilidades não foram estudadas pelos autores pesquisados. Porém, estes fatores são facilmente percebidos durante o seguinte trecho musical, do arranjo de Indione Rorgues para a peça *Suíte dos pescadores*, de Dorival Caymmi:

Am7(9) /G F6 E7(b9) Am7(9) /G F7M(#11) E7(b9)

soprano *mf* Pe - dro! A - deus!

mezzo 1 *mp* A - deus! ...pes - ca - dor não es - que - ça de

mezzo 2 *mp* A - deus, A -

tenor *mf* ...vai sa - ir pro mar... vou tra - ba - lhar... meu bem que - rer

barítono *mf* Mi - nha jen - ga - da vai sa - ir pro mar... Vou tra - ba - lhar... Meu bem que - rer... Se Deus - qui -

piano

Fig. 9 – *Suíte dos pescadores* - compassos 1-5

Percebem-se neste trecho vários planos sonoros, mesmo antes de incluirmos o fator textual na análise. Ao incluir o fator textual, amplia-se a diferenciação entre os planos sonoros, ao passo que se intensifica a quantidade de informações provenientes da letra, complexificando a textura. Assim, com essa maior diferenciação entre os planos, acarretada pelas letras diferentes, acentua-se também o aspecto subjetivo da percepção dos planos sonoros e sua hierarquização, possivelmente diferente para cada ouvinte.

O primeiro e quarto compassos do próximo excerto musical (da mesma peça de Aylton Escobar anteriormente citada) possuem, não levando em consideração o fator textual, dois planos sonoros, ou dois componentes reais, agrupados principalmente por concordância rítmica e intervalar. No entanto, é possível, dependendo de qual voz é percebida como figura, e quais são percebidas como fundo, perceber também três planos: um formado pelo baixo, um formado pela voz e letra percebidas em primeiro plano, e outro pelas duas restante, devido à dificuldade de compreender dois ou mais textos simultâneos.



Fig. 10 – *Sabiá, coração de uma viola* - compassos 39-43

Há também a possibilidade de uma complexificação da compreensão não decorrente do aumento da quantidade de textos diferentes cantados simultaneamente, como é possível observar no seguinte arranjo de Marcos Leite, de uma canção de Caetano Veloso:

Fig. 11 – *Tropicália* – compassos 71-73

Neste exemplo, ao invés de realizar-se a tradicional separação de sílabas por notas, foi realizada uma separação de letras por notas, ocasionando ruídos causados pelas consoantes sem vogal, no caso de *r* e *ç*. É possível que uma complexificação deste tipo ocasione num aumento na hierarquia do plano sonoro, de acordo com as ideias de Falcón. Isto é embasado pelo modo de organização da matéria sonora proposto pelo músico argentino, que afirma que a complexidade, novidade, são dimensões que normalmente hierarquizam um planos sonoro superiormente a outro (FALCÓN,

2011. p. 16).

Outra possibilidade de complexificação da compreensão da letra é a divisão das sílabas entre os naipes, como neste arranjo de Doriane Rossi da canção *Água também é mar*, de Marisa Monte, Carlinho Brown e Arnaldo Antunes:

The image shows a musical score for the song "Água também é mar" in 4/4 time. It consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *dim*. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1: Á chu - é mar - na - prai - é - gem gem já ah ur - gen
- Staff 2: gua va e gua ia da inah ma que eh que eh
- Staff 3: tam - a do tam o ah ah não eh eh
- Staff 4: tam - a do tam o ah ah não eh eh
- Staff 5: bém bém qui mar bém céu ah ah é rar

Fig. 12 – *Água também é mar* – compassos 1-5

Esta complexificação é menor do que o último exemplo, embora seja possível inferir que se trata de uma compreensão mais difícil do que se fosse cantada por apenas uma voz. Também é possível inferir que seja possível que várias vozes sejam condensadas em somente um plano sonoro, ou componente real, através deste recurso.

A quarta possibilidade lida com o conceito de *wortmalerei*. Este é definido da seguinte maneira por Thompson : “A utilização de técnicas e gestos musicais ou sonoros, refletindo o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase, explícita ou implicitamente presente na música, normalmente de maneira pictórica”²⁹(2009, p.17). Portanto, este se trata de uma influência dos significados das palavras, da semântica, durante a etapa de composição ou recomposição do material sonoro. Um exemplo desse artifício seria o gesto repetitivo “circular” presente na parte do piano, possivelmente representando a roca na canção *Gretchen am Spinnrade*, de Schubert.

É interessante notar que este conceito possui uma dificuldade para uma utilização analítica: tanto a composição quanto a análise baseadas neste são, em última instância, subjetivas. Afinal, não existe uma relação unívoca entre palavra e material sonoro musical, possibilitando apenas conjecturas. É possível que um ouvinte encontre relações entre texto e música não pensadas pelo compositor, assim como o compositor pode se utilizar deste artifício de uma maneira tão sutil a ponto de passar despercebido pela maioria dos ouvintes.

²⁹ The use of musical or sonic gestures and techniques in a work with an actual or implied text to reflect, often pictorially, the literal or figurative meaning of a word or phrase. (THOMPSON, 2009, p. 17)

Portanto, neste capítulo foram vistos quatro possibilidades em que a palavra pode influenciar diretamente na textura:

- a) através da diferença de sonoridade das palavras;
- b) através da complexificação da compreensão da palavra, seja através de polifonia, ou de outros métodos texturais, a serem citados;
- c) através da quantidade de informação, trazida pela pelo canto com letra, adicionada nas vozes, camadas, ou planos sonoros;
- d) através do conceito de *wortmalerei*.

Tendo em vista uma maior objetividade no presente trabalho, serão levados em consideração, para a conclusão do capítulo, e a definição sintética, apenas os três primeiros conceitos, já que *wortmalerei* foge, de certa forma, do objetivo deste trabalho de graduação.

Nesta seção foram vistas ideias e exemplos musicais com a intenção de ilustrar estes quatro casos. Percebeu-se também que os três primeiros casos influenciam-se mutuamente, ressaltando-se assim, mais uma vez, a multiplicidade de fatores que influenciam a textura musical.

DEFINIÇÃO SINTÉTICA E PERTINENTE

Nesta última parte do capítulo tecem-se considerações e relações entre as ideias e conceitos apresentados até aqui, tendo em vista uma definição sintética. As principais ponderações, e relações estabelecidas entre os autores, são:

- a) A análise dos aspectos texturais é pertinente a vários períodos e estilos musicais (DUNSBY, 1989; BERRY, 1987; LEVY, 1982; FALCÓN, 2011). Esta multipertinência é justificada por dois motivos: pelos estudos já publicados sobre a textura de várias épocas e estilos (DUNSBY, 1989; BERRY, 1987, LEVY, 1982); e pela constatação da influência dos aspectos texturais na delimitação de estilos musicais (DUNSBY, 1989; LEVY, 1982; BERRY, 1987);
- b) A textura musical é um dos mais importantes aspectos que influenciam na forma e estrutura musicais. Janet M. Levy (1982) mostra vários tipos de artifícios texturais que induzem o fluxo musical a determinadas direções e eventos. Dunsby (1989) cita, como um dos temas principais de seu artigo a pesquisa empírica sobre como a textura constitui uma grande força na estrutura musical;
- c) A textura é de um aspecto musical composto; ela não existe por si própria, é constituída por outros parâmetros musicais como altura, ritmo, melodia, timbre, etc...(LEVY, 1982) Portanto, uma composição ou recomposição musical mais consciente do aspecto textura culmina, necessariamente, em um fazer musical mais consciente do fenômeno sonoro de uma maneira mais abrangente;
- d) A textura musical contribui para a delimitação de estilos musicais (DUNSBY, 1989; BERRY, 1987; FALCÓN, 2011). Grande parte das inovações criadas por novos estilos, ou por um amadurecimento de um compositor, são texturais;
- e) A textura é influenciada por timbres diferentes (LEVY, 1982), seja definindo planos sonoros (FALCÓN, 2011), seja influenciando no fator densidade (BERRY, 1987), seja por textos diferentes cantados;
- f) A textura musical em música vocal é influenciada pelas palavras cantadas, seja pela própria fonética, seja pela complexidade e/ou quantidade de informação trazida pelo(s) texto(s);

g) A textura musical pode gerar tensão e relaxamento, influenciando a forma musical, assim como tantos outros parâmetros musicais. As relações simplicidade-complexidade, permanência-mudança, assim como o aspecto densidade, seriam exemplos de aspectos da textura com tal função. Cabe ressaltar que não há uma relação simples entre estes aspectos e a tensão: uma textura mais simples pode ora gerar relaxamento, ora tensão;

h) O agrupamento de elementos musicais em planos sonoros (FALCÓN, 2011), ou em componentes texturais (BERRY, 1987), pode seguir algumas regras como de concordância rítmica, direcional e intervalar. Também é possível indicar fatores que influenciam na hierarquização entre planos sonoros, tais como intensidade, densidade, altura. No entanto, tanto no agrupamento, quanto na hierarquização, é impossível descartar, como o mais importante a definir estas duas classificações, a subjetividade, ou seja, há sempre uma escolha na configuração dos elementos texturais pelo ouvinte, é impossível estabelecer uma única possibilidade perceptiva.

A definição sintética proposta fundamenta-se numa compreensão do termo textura a partir dos modos de organização da matéria sonora propostos por Falcón, em conjunto com ideias presentes no trabalho de Berry, e as ponderações realizadas sobre o fator fonético-semântico. Falcón indica quatro modos de organização da matéria sonora, os quais se referem à quantidade de planos sonoros, a hierarquias existentes entre os planos sonoros, a critérios de relacionamento entre eles, à evolução e comportamento no tempo das unidades texturais (FALCÓN, 2011). A estes quatro enunciados, cabe adicionar comentários, e mais um modo de organização, referente ao fator fonético e semântico.

Ao modo de organização da quantidade de planos sonoros, cabe adicionar o fator densidade, citado como integrante do aspecto quantitativo, para Berry (1987). O fator densidade diz respeito à relação entre a quantidade de componentes e o espaço intervalar ocupado por estes, possuindo relações com dissonância e timbre. Um plano sonoro pode ser intrinsecamente denso (uma possível consituição psicoacúsica que define um plano sonoro), assim como planos sonoros podem ser densos, um em relação ao outro. Portanto, reformula-se o primeiro modo de organização, de maneira a incluir o aspecto densidade: como modo de organização referente à quantidade e densidade de planos sonoros.

Ao modo de organização das hierarquias existentes entre planos sonoros, cabe

adicionar o fator subjetividade. Falcón enumera cinco motivos que influenciariam na percepção de determinados planos sonoros como hierarquicamente superiores em relação a outros (FALCÓN, 2011, p. 16-17). É pertinente incluir o fator subjetividade como fator de destaque, pois, embora existam fatores que propiciem determinada hierarquização, em última instância, a percepção desta hierarquia, a organização em figura-fundo, é formada pelo ouvinte. Portanto, mantemos o primeiro modo de organização proposto pelo músico argentino, no entanto adicionando este novo critério: a subjetividade.

Serão mantidos os modos de organização referentes aos critérios de relacionamento entre os planos sonoros, e à evolução e comportamento no tempo das unidades texturais. Por último, é proposto um novo modo de organização referente ao fator fonético-semântico. Falcón indica esta possibilidade em sua dissertação, ao incluir na discussão sobre as hierarquias existentes entre os planos sonoros o fator semântico como indicador de hierarquia superior, porém não aprofunda o assunto.

O modo de organização da matéria sonora através do conteúdo fonético-semântico sustenta-se em três eixos: (1) através da sonoridade das palavras, sem levar em consideração o aspecto semântico, (2) através da quantidade de informação trazida pelo texto, e (3) através da complexificação da compreensão do texto. Falcón indica estes fatores, indiretamente, ao enumerar alguns dos motivos para um plano sonoro ser considerado como de hierarquia superior. (quantidade de informação, experiência anterior, economia de energia). Porém, no presente trabalho, faz-se necessário ressaltar a aplicação destes em relação ao texto em obras corais.

Chega-se, através do exposto, à definição sintética procurada no presente trabalho. Trata-se de uma reformulação da definição proposta por Falcón, adaptando-a ao âmbito da música coral: *Textura é a resultante da qualidade da matéria sonora do ponto de vista da tipomorfologia da objeto sonoro, e dos modos de organização a que é submetida, sendo estes: quantidade e densidade dos planos sonoros, hierarquias e critérios de relacionamento entre os planos, seu comportamento no tempo, e a influência da palavra, estando a subjetividade sempre presente na percepção.*

2 MEMORIAL

Neste capítulo, aborda-se o processo composicional utilizado para a escrita de um arranjo vocal da música *Imagina*, de Chico Buarque e Tom Jobim, com foco nos aspectos texturais. O objetivo inicial deste trabalho seria a composição de uma peça original, e um arranjo, para coro. No entanto, optou-se pela publicação somente do arranjo, devido ao melhor nível artístico atingido neste.

Mesmo sem a publicação de ambas partituras, os processos de composição e arranjo geraram, no autor, reflexões sobre estas duas diferentes atividades musicais, as quais foram consideradas pertinentes a este memorial. Durante o processo da composição e do arranjo, foram percebidas grandes diferenças entre estes dois tipos de criação musicais, gerando uma discordância com alguns autores estudados durante a revisão de literatura. Protásio (2006) considera o arranjo musical uma recomposição, porque o processo do arranjo implicaria, necessariamente, em vários procedimentos característicos da composição. Ades (1966) advoga o intercâmbio entre estas duas áreas do fazer musical, argumentando que o compositor pode aprender novas técnicas para a apresentação de suas ideias musicais, ao passo que o arranjador pode expandir as suas possibilidades técnicas para arranjar ideias de outros. Entretanto, é de fundamental importância salientar que, embora existam pontos de contato entre estes dois fazeres musicais, uma das principais características (se não for a principal característica) da composição musical não existe no arranjo musical: possuir, como ponto de partida, o silêncio.

Em uma composição, o silêncio inicial é um convite a criação musical muito diferente do convite proposto em um arranjo. Nesta primeira experiência do autor, em composição para coral, este convite causou, inicialmente, receios. Esta liberdade explicita o quanto se pode ser criativo, e utilizar a imaginação para a criação de novas ideias musicais, novas técnicas e maneiras de apresentação destas ideias, ao passo que explicita a dificuldade de se escrever um arranjo musical, com o mesmo nível de possibilidades para a criação. Dunsby (1989, p. 59) exemplifica isto, ao comentar sobre a atitude natural de compositores de, muitas vezes, procurarem sonoridades em suas obras independentes de qualquer tipo de imitação.

O início da metodologia para a criação do arranjo a seguir chega a ser questionada, através dessa reflexão. Partir diretamente para o “desenho” das sonoridades e

texturas pretendidas em uma peça possivelmente ignora uma possível etapa criativa em um arranjo, que lembra vagamente (por não se partir do silêncio) a etapa inicial de uma composição.

Feitas estas ressalvas, apresenta-se agora o memorial para o arranjo vocal da canção *Imagina*, de Chico Buarque e Tom Jobim

2.1 ARRANJO PARA A CANÇÃO *IMAGINA*, DE CHICO BUARQUE E TOM JOBIM

Este arranjo foi escrito entre outubro de 2012, e fevereiro de 2013, porém não de maneira ininterrupta. Portanto, a confecção deste foi extremamente influenciada pelo estudo dos aspectos texturais em música, realizados durante a escrita deste trabalho. Após a decisão da música a ser arranjada, procurou-se a partitura da canção *Imagina* no *songbook* das músicas de Chico Buarque, organizado por Almir Chediak (2010), assim como procurou-se tomar contato com o maior número de versões de arranjos da canção, para grupos vocais ou não. Este contato com outros arranjos e versões possuiu como objetivo a antecipação de possíveis problemas na elaboração do arranjo, assim como o conhecimento de procedimentos já adotados, visando a não repetição destes.

Antes de se iniciar a escrita do arranjo em uma partitura, procurou-se elaborar um plano de arranjo, imaginando sonoridades e texturas pretendidas em cada seção e letra, assim como a forma geral do arranjo. Embora muitas modificações tenham sido feitas durante o arranjo, além de se tratar de esboço com ideias ainda abstratas, descreve-se aqui o planejamento inicial, utilizado como base para a escrita do arranjo:

Parte/Letra	Nº de compassos	Textura/ Sonoridade
Introdução	16 comp.	Polifonia/ Utilização de frases e motivos da melodia original
Imagina Imagina Hoje à noite A gente se perder	8 comp.	Polifonia/ Entrada das vozes uma a uma, a partir de uma nota sustentada pelo baixo
Imagina, Imagina,	8 comp.	Homofonia/ Troca da voz com a melodia (Soprano – Contralto) Final com um

Hoje à noite A lua se apagar		acorde sustentado para transição
Quem já viu a lua gris Quando a lua começa a murchar Lua gris	8 comp.	Heterofonia/ Somente duas vozes cantando materiais semelhantes
É preciso gritar e correr, socorrer o luar	6 comp.	Melodia no baixo, acompanhamento homofônico com as outras vozes, em vogal “u” ou “a”
Meu amor, abre a porta pra noite passar	6 comp.	Melodia no tenor, mesmo acompanhamento homofônico
E olha o sol da manhã Olha a chuva Olha a chuva Olha o sol Olha o dia a lançar Serpentinas Serpentinas pelo céu	16 comp.	Melodia no soprano, acompanhamento homofônico, porém ritmicamente diferente da última seção
Sete fitas coloridas Sete vias sete vidas Avenidas pra qualquer lugar	12 comp.	Sonoridade não definida durante o planejamento
Imagina Imagina	6 comp.	Rarefação da textura, com o intuito de transição
Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça vira A menina que cruzar de volta o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz A menina que passou no arco era o menino que passou no arco e vai virar menina	12 comp.	Polifonia, com linhas ritmicamente muito diferentes, clímax no final
Imagina Imagina Imagina	6 comp.	Sonoridade não definida durante o planejamento
Imagina Imagina Hoje à noite A gente se perder	8 comp.	Polifonia/ Entrada das vozes uma a uma, a partir de uma nota sustentada pelo baixo
Imagina Imagina	8 comp.	Homofonia/ Troca da voz com a melodia (Soprano – Contralto)

hoje à noite a lua se apagar		
Coda	8 comp.	Homofonia/ Reutilização de materiais já utilizados, tanto criados para o arranjo quanto pertencentes à melodia original,

Quadro 2 - Texturas e sonoridades planejadas inicialmente

Após este planejamento (mesmo com as indefinições sobre a sonoridade e textura em dois trechos), iniciou-se o processo de escrita do arranjo na partitura. Embora apresente-se aqui uma divisão em 12 trechos musicais, com seus respectivos processos de arranjo, deve-se frisar que a escrita não ocorreu, necessariamente, nesta ordem.

1) Na primeira escrita da introdução, utilizou-se o trecho inicial da melodia de Tom Jobim como motivo (mib – fá#- lá), e foram escritos 16 compassos. Com o intuito de ressaltar mais o contraste entre a introdução e os primeiros versos, foi realizado um corte da maior parte dessa introdução, mantendo-se apenas um acorde relativamente denso – presença de duas nonas maiores e uma sétima maior, mesma letra para todas as vozes, com dinâmica indo em direção ao forte – e uma pulsação binária dentro do compasso ternário. Esta espécie de hemíola não estava planejada inicialmente para o arranjo, porém foi descoberta durante o primeiro esboço da introdução, e foi considerada interessante tanto ritmicamente, como para a definição de diferentes planos sonoros (ao ser utilizada, posteriormente, em outros trechos do arranjo).

2)

Imagina

Imagina

Hoje à noite

A gente se perder

Os primeiros oito compassos da melodia (comp. 4-11) foram inicialmente escritos de acordo com o planejamento, com as vozes entrando uma a uma, a partir de uma nota sustentada pelo baixo. Pensando num maior contraste entre a introdução e os primeiros versos, optou-se por retirar esta nota sustentada do baixo, iniciando com uma monodia, e atrasando a entrada da segunda, terceira e quarta vozes. Além disso, procurou-se ressaltar o trecho da letra “a gente se perder”, através de uma maior dife-

renciação entre o plano sonoro da melodia e do acompanhamento, diferenciação atingida através da pulsação binária do acompanhamento, utilizada primeiramente na introdução.

The musical score for 'Imagina' (Fig. 13) is presented in two systems. The first system covers measures 1-11, and the second system covers measures 12-19. The score is written for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The lyrics for the first system are: 'I - ma - gi - na I - ma - gi - na I - ma -'. The lyrics for the second system are: 'gi - na ho - je à noi - te a gen - te se per - der I - ma - gi - na per - der I - ma - gi - na per - der'. The score shows a clear separation between the vocal parts, with the Soprano and Baixo parts having lyrics and the Contralto and Tenor parts having rests in the first system. In the second system, all four parts have lyrics.

Fig. 13 – *Imagina* – compassos 1-11

3)

Imagina

Imagina

Hoje à noite

a lua se apagar

Este trecho adquiriu algumas características planejadas para o trecho anterior, já que a textura daquele ficou mais rarefeita. A melodia passa para o contralto, formando inicialmente três planos sonoros (comp. 12-17), depois quatro (comp. 18), terminando em um (comp. 19), delimitando o final desta primeira, pequena, seção.

Fig. 14 – *Imagina* – compassos 12-19

4)

Quem já viu a lua gris

Quando a lua

começa a murchar

Lua gris

Neste excerto, ao invés da ideia inicial de serem utilizadas somente duas vozes, optou-se por dois planos sonoros, agrupados principalmente devido ao ritmo, e letras cantadas. Realizou-se a mudança da melodia, do contralto, para o baixo.

Fig. 15 – *Imagina* – compassos 20-28

5)
 É preciso gritar
 e correr
 socorrer
 o luar

Trecho homofônico, com melodia no baixo. Únicas mudanças realizadas foram o aumento progressivo da intensidade, em direção à *forte*, e a posterior rarefação da textura (comp. 34-36), com a saída progressiva das vozes e a diminuição da intensidade, com o intuito de realizar uma transição para a próxima frase.

The musical score for 'Imagina' (Fig. 16) shows four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'O luar luar luar so-correr o luar' for S, C, and T; and 'É pre-ci-so gri-tar e cor-rer so-correr o luar' for B. Dynamics include forte (f) and piano (p). The score shows a homophonic texture with the bass line as the melody. The intensity increases towards the end of the phrase and then decreases.

Fig. 16 – *Imagina* – compassos 29-36

6)
 Meu amor
 Abre a porta
 pra noite passar
 E olha o sol
 da manhã
 Olha a chuva

Continua-se com a textura de melodia e acompanhamento, ligeiramente diferente do último trecho (comp. 37-42). Diversifica-se a textura inicialmente planejada dos compassos 44 a 49, criando-se dois planos sonoros: o da melodia no soprano, e outro no baixo, tenor e contralto. Este segundo plano sonoro, embora composto por vozes com rítmicas diferentes, é unificado pela semelhança da letra cantada, e dinâmica utilizada.

Fig. - 17 – *Imagina* – compassos 37-49

7)

Olha a chuva

Olha o sol

Olha o dia a lançar

Serpentinas

Serpentinas pelo céu

Muda-se o planejamento original, da homofonia para a monodia, com o intuito de criar a tensão musical gerada por esta textura (DUNSBY, 1989). Cria-se um plano sonoro para o tenor, mantendo a rítmica que formou a textura do acompanhamento nos compassos 44 a 49.

50

S
chu-va_o-lha_o sol di-a_a lan-çar Ser-pen - ti - nas ser-pen - ti - nas pe-lo céu

C.
sol O-lha_o di-a_a lan-çar Ser-pen - ti - nas Ser-pen - ti - nas pe-lo céu

T
8 chu-va_o-lha_o sol O-lha_o di - a Lan - çar nã nã pe-lo céu Ah

B
Nã nã nã nã - nã nã nã nã pe-lo céu Ah

Fig. 18 – *Imagina* – compassos 50-58

8)

Sete fitas

coloridas

sete vias

sete vidas

avenidas

pra qualquer lugar

Durante o planejamento inicial, não foi definida nenhuma textura para este trecho. Após suscitar-se a questão da influência fonético-semântica na textura, resolveu-se utilizar-se desta característica, ressaltando-se a independência entre as vozes através das diferentes letras cantadas simultaneamente, e ressaltando-se palavra sete, repetida várias vezes fora da melodia. Ao final do trecho, caminha-se em direção da homofonia, para uma transição para o próximo trecho.

59

S Se - te vi - as se -

C co - lo - ri - das fi - tas se -

T Se - te fi - tas se - te vi - as Se - te a -

B Se - te fi - tas se - te vi - das se - te fi se - te fi - tas Se - te a -

65

S te a - ve - ni - das a - ve - ni - das pra qual - quer lu - gar

C te vi - das a - se - te vi - das Pra qual - que lu - gar

T - ve - se - te ni se - te das Pra qual - quer lu - gar

B - ve - ni - das Pra qual - quer lu - gar

Fig. 19 – *Imagina* – compassos 59-70

9)

Imagina

Imagina

Na versão final, optou-se por uma rarefação da textura, mas de uma maneira menos usual: através do espaçamento maior entre as notas, com a diminuição do andamento. Como transição, silêncio, com uma pausa com fermata.

71 $\text{♩} = 90$

S Ah i - ma - gi - na ah i - ma - gi - na *ff*

C Ah i - ma - gi - na I - ma - gi - na *ff*

T I - ma - gi - na I - ma - gi - na *ff*

B Ah i - ma - gi - na Ah i - ma - gi - na *ff*

Fig. 20 – *Imagina* – compassos 71-75

10)

Sabe que o menino

Que passou debaixo do arco-íris

vira moça, vira

A menina que cruzar de volta o arco-íris

Rapidinho volta a ser rapaz

A menina que passou no arco

Era o menino que passou no arco e vai virar menina

Neste trecho, várias possibilidades foram escritas, com diferentes tipos de acompanhamentos e ritmos. A utilização de ritmos diferentes no acompanhamento, quando escritos de maneira constante, causaram insatisfação quanto ao resultado. A solução adotada foi a alternância entre trechos com textura mais esparsa (comp. 90-92; 95-96; 99-101), e trechos com um acompanhamento feito por planos sonoros mais ativos (comp. 93-94; 97-98). Finalizou-se o trecho (comp. 102-3) com um uníssono, gerando tensão, logo em seguida abrindo as vozes em um acorde, como transição.

76 $\text{♩} = 120$ *mf* *p < mf*

S *mf* *p < mf*

C *mf* *p < mf*

T *mf* *p < mf*

B *p* *mf* *p < mf*

bai-xo-do_arco í-ris mo ça Ah

Sa-be que_ome-ni-no que pas-sar de-bai-xo-do_arco - í - ris vi-ra mo-ça vi-ra

Ah i - ma - si - na bai-xo-do ar-co í-ris mo ça A me-ni-na que cru-

82 *p*

S *p*

C *p*

T *p*

B *p*

í - ris ra - pi - di - nho vol - ta_a ser A me - ni - na que pas

í - ris ra - pi - di - nho vol - ta_a ser ra - paz

í - ris ra - pi - di - nho vol - ta_a ser ra - paz

zar de vol-ta_o-ar-co - í - ris ra - pi - di - nho vol-ta_a ser ra-paz ra - paz

86 *mf* *mf* *mf*

S *mf* *mf*

C *mf* *mf*

T *mf* *mf*

B *mf* *mf*

sou no ar - co ra - paz ar-co_e vai vi - rar me -

mo ça ra - paz ar-co_e vai vi - rar me -

e - ra_o me ni - no que pas-sou no ar-co_e vai vi - rar me

mo ar-co_e vai vi - rar me -

Fig. 21 – *Imagina* – compassos 76-89

11)

Imagina

Imagina

Imagina

Inicialmente sem uma sonoridade/ textura planejada, optou-se pela criação de uma linha melódica para o baixo, colocando-o no plano sonoro de maior hierarquia, já que a melodia original não possui tanta movimentação. Utiliza-se como transição a estagnação da textura ao sustentar um acorde com uma fermata, com objetivo de gerar um contraste ainda maior com a mudança de andamento a seguir.

Fig. 22 – *Imagina* – compassos 90-96

12)

Imagina

Imagina

Hoje à noite

A gente se perder

Imagina

Imagina

Hoje à noite

A lua se apagar

Ao invés de utilizar-se a mesma estrutura e textura escrita para estes versos, no início do arranjo, para depois escrever uma *coda*, optou-se por misturar uma espécie de

coda a estes versos, expandindo a duração destes. Primeiramente, obteve-se um contraste da textura ao aumentar o andamento, e ao utilizar somente as vozes do tenor e baixo (comp. 98-101). Reutilizou-se o contraste entre planos sonoros com pulsação binária e ternária (comp. 102 e 103) como impulso para a instabilidade textural criada a partir do compasso 105, chegando à criação de até quatro planos sonoros distintos (comp. 108-109; 117-118), finalizando em homofonia (comp. 109-123). Esta complexificação da textura leva a uma tensão musical, semelhante à dissonância de um acorde (BERRY, 1987, 190). Acredito que, neste trecho, foi alcançada uma modificação mais significativa e criativa em relação à música original, devido à quebra da linearidade da melodia, e a inserção e utilização de material criado durante a escrita do arranjo.

97 $\text{♩} = 140$ *p*

S ho - je se per -

C ho - je se per -

T I - ma - gi - na i - ma - gi - na ho - je à noi - te a gen - te se per -

B I - ma - gi - na i - ma - gi - na ho - je a noi - te se per -

104 *mf*

S der per - der i - ma - gi - na i - ma - gi - na

C der - der I - ma - gi - na

T der

B der per - der Ho - je à noi - te

108 *accel.*

S i - ma - gi - na i - ma - gi - na ho - je à

C i - ma - gi - na i - ma - gi - na ho - je à

T

B se per - der Ah, i - ma - gi - na ho - je à

Fig. 23 – *Imagina* – compassos 97-112

113 *a tempo*

S noi - te se per - i - ma - gi - na i - ma -

C noi - te se per - der

T 8 i - ma gi - na ho - je_à

B noi - te se per - der

118

S gi - na ho - je_à noi - te se - per - der *f*

C à noi - te a gen-te se per - der *f*

T 8 noi - te Ho - je_à noi - te se per - der *f*

B ma - gi - na ho - je_à noi - te per - der *f*

Fig. 24 - *Imagina* – compassos 113-123

Portanto, várias modificações foram feitas, desde a concepção inicial do arranjo, até a fase final. Várias das texturas foram modificadas, muitas vezes com o objetivo de conceder uma maior fluência ao arranjo, assim como estabelecer melhores transições entre as pequenas seções e frases, assim como procurou-se elaborar um trecho musical não presente na música original, utilizando-se de uma textura diferente, e material motivico, rítmico e melódico, presentes no arranjo e na música composta por Chico Buarque e Tom Jobim.

3 CONCLUSÃO

No decorrer do primeiro capítulo, estudaram-se cinco musicólogos que abordaram a temática da textura em música. Através deste estudo, confirmou-se a hipótese inicial de que a textura seria um fator importante para o delineamento da forma musical, assim como de grande importância para análise e composição musicais. Através da comparação entre as ideias dos autores, e o levantamento da hipótese de um fator fonético-semântico na textura, formularam-se várias ponderações sobre o que seria textura, e como ela se torna importante dentro do discurso musical. Ao final, sugeriu-se uma definição sintética, e pertinente ao âmbito dos arranjos e composições vocais brasileiras da segunda metade do século XX, baseada no conceito formulado por Falcón (2011):

Textura é a resultante da qualidade da matéria sonora do ponto de vista da tipomorfologia da objeto sonoro, e dos modos de organização a que é submetida, sendo estes: quantidade e densidade dos planos sonoros, hierarquias e critérios de relacionamento entre os planos, seu comportamento no tempo, e a influência da palavra, estando a subjetividade sempre presente na percepção.

Tanto as ponderações às quais se chegaram, quanto a definição sintética proposta, foram fundamentais para a melhor compreensão da textura musical, e, consequentemente, da música. Esta melhor compreensão da textura musical implica, necessariamente, em composições e arranjos dedicados ao fenômeno sonoro de uma maneira mais abrangente, sem esquecer-se dos aspectos constituintes da textura, e, naturalmente, da música.

No segundo capítulo buscou-se descrever o processo da escrita de um arranjo vocal, com foco nos aspectos texturais. Embora não fosse o objetivo inicial, percebeu-se também uma grande diferença entre os processos composicional, e o do arranjo. O primeiro, por partir do silêncio de fato, possibilita uma criação musical que é muito mais complicada, ou até mesmo impossível, em um arranjo musical.

Este trabalho foi importante por haver gerado uma maior consciência sobre vários aspectos e atividades musicais, em decorrência do estudo aprofundado sobre a textura musical, e o processo do memorial da composição e do arranjo. A percepção e

consciência da importância da textura musical modificaram minha compreensão da música em geral, muito provavelmente colaborando para melhores resultados estéticos nos arranjos e composições vindouros, além de possuir uma ideia muito mais clara do que se tratam estas duas atividades musicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, H. **Choral Arranging Expanded Edition**. 2. ed. Delaware Water Gap, Pennsylvania, USA: Shawnee Press Inc, 1966.

BERRY, W. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications Inc, 1987.

CARVALHO, R.; NOGUEIRA, M. Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação, XVIII, 2008, Salvador. **Anais...** p. 260-270. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM441%20-%20Carvalho%20et%20al.pdf>. Acesso em: 24/01/2013.

CARVALHO, R. **Marcos Leite e seu arranjo vocal para o samba Lata d'água: um estudo analítico dos procedimentos composicionais**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; 2007.

DUNSBY, J. Considerations of texture. **Music and letters**. Londres, Vol. 70, no 1. 1989. (p. 46–57)

FALCÓN, J. A. **Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva**. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <<http://www.artes.ufpr.br/musica/mestrado/dissertacoes/2011/Disserta%E7%E3o%20Jorge%20Falcon%202011.pdf>>. Acesso em: 24/01/2013.

FESSEL, P. La doble génesis del concepto de textura musical. In: Simpósio de pesquisa em música, 2006, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2006. p. 105-112.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. 4. ed. Lisboa: Ed. Gradiva, 2007.

LEVY, J. M. Texture as a Sign in Classical and Early Romantic Music. In: **Journal of the American Musicological Society**. Vol. 35, No. 3. California, EUA: University of California Press. p. (482-531). 1982.

OSTRANDER, A. E., WILSON, D. **Contemporary Choral Arranging**. Upper Saddle River, New Jersey, USA: Prentice Hall Inc. 1986.

PROTÁSIO, A. P. **Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a cappella**. 208 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SOCIETY FOR THE PRESERVATION AND ENCOURAGEMENT OF BARBER SHOP QUARTET SINGING IN AMERICA. Department of Music Education and Services. **Barbershop arranging manual**. Kenosha, Wisconsin, USA. The Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America, Inc. 1980.

THOMPSON, D. E. **Evolution meets revolution: the contributions of computers to word-**

and tone-painting in choral-electroacoustic works. 222 f. Tese (Doctor of musical Arts) – Graduate College – The University of Arizona, 2009. Disponível em: <<http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/194956>>. Acesso em 04/02/2013.

ANEXO - ARRANJO DE *IMAGINA*

Imagina

Arranjado com carinho (tanto
quanto demora!) para Carol,
Jean, Magda e Lester

Chico Buarque e Tom Jobim
Arr. Gabriel Machado

mf $\text{♩} = 120$ *f* *p*

Soprano

mf *f* *p*

Contralto

mf *f*

Tenor

mf *f*

Baixo

I - ma - gi - na I - ma - gi - na I - ma - gi - na ho-je_à

I - ma - gi - na I - ma - gi - na

I - ma - gi - na

I - ma - gi - na

9 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

S

mf *p* *mf*

C.

mf *p* *mf*

T

mf *p* *mf*

B

noi - te a gen-te se per - der I - ma - gi - na i - ma - gi - na

I - ma - gi - na per - der I - ma - gi - na I - ma - gi - na ho-je_à

I - ma - gi - na per - der i - ma - gi - na i - ma - gi - na

I - ma - gi - na per - der I - ma - gi - na i - ma - gi - na

17 *p* *mf*

S

p *mf*

C.

p *mf*

T

p *mf*

B

ho - je_a lu - a Quem já viu a lu-a gris a lu-a gris lu - a

noi - te a lu-a se_a-pa - gar Quem já viu a lu-a gris a lu-a gris Lu - a

ho-je_a - lu - a Quem já viu a lu-a gris a mur-char lu - a

noi - te a lu - a se_a-pa-gar Quem já viu a lu-a gris Quan-do_a - lu - a co -

2

Imagina

24

S quem-já viu lu - a Lu - a gris O lu - ar lu - ar lu -

C quem já viu lu - a lu - a gris O lu - ar lu - ar lu -

T lu - a lu - a a Lu - a o *f* lu - ar lu - ar lu -

B me - ça_a-mur - char Lu - a É pre - ci - so gri - tar e cor -

32 *f* *mf*

S ar so-cor - rer o lu - ar Meu a - mor

C ar so-cor - rer o lu - ar *f* *p* *mf* Meu a - mor

T ar so-cor - rer o lu - ar *f* *p* *mf* Meu a - mor A-bre_a por - ta pra

B rer so-cor - rer o lu - ar *p* *mf* Meu a - mor por - ta pra

41

S pra noi - te pas - sar E_o_lha_o sol da ma - nhã O - lha

C pra noi - te pas - sar na na na na Sol e_o_lha_o sol da nã nã nã simile

T noi - te pas - sar Sol e_o_lha_o sol da tsi tsi tsi sim.

B pra noi - te pas - sar txi txi txi txi Sol e_o_lha_o sol da txi txi txi sim.

Imagina

3

48

S chu - va O - lha chu - va_o-lha_o sol di - a_a lan - çar Ser-pen - ti - nas *f*

C. sol O-lha_o di - a_a lan - çar Ser-pen - ti - nas *f*

T 8 chu - va_o-lha_o sol O-lha_o di - a Lan - çar nã nã *f*

B Nã nã

55

S ser-pen - ti - nas pe - lo céu

C. Ser-pen - ti - nas pe - lo céu co - lo -

T 8 pe - lo céu Ah Se - te fi - tas se - te

B *f* nã nã - nã nã nã nã pe - lo céu Ah Se - te fi - tas se-te vi - das se-te

62

S Se - te vi - as se - te a - ve - ni - das a - ve - ni - das pra qual-quer lu -

C. ri - das fi - tas se - te vi - das a - se - te vi - das Pra qual - que lu -

T 8 vi - as Se - te a - ve - se-te ni se - te das Pra qual - quer lu -

B fi se-te fi - tas Se - te a - ve - ni - das Pra qual - quer lu -

4 Imagina

$\text{♩} = 90$

70

S gar Ah i - ma - gi - na ah i - ma - gi - na **ff**

C gar Ah i - ma - gi - na I - ma - gi - na **ff** Sa - be **mf**

T gar I - ma - gi - na I - ma gi - na **ff**

B gar Ah i - ma - gi - na Ah i - ma - gi - na **ff**

77

S **mf** bai-xo do_ar-co í-ris mo ça Ah **p** **mf**

C que_o me-ni-no que pas - sar de-bai-xo do_ar-co - í - ris vi-ra mo - ça vi-ra **mf** **p** **mf**

T **mf** bai-xo do_ar-co í-ris mo ça Ah **p** **mf**

B **p** Ah i - ma - gi - na **mf** bai-xo do_ar-co í-ris mo ça A me-ni-na que cru- **p** **mf**

82

S **p** í - ris ra - pi-di-nho vol - ta_a ser A me-ni-na que pas sou no ar-co **p**

C **p** í - ris ra - pi-di-nho vol - ta_a ser ra - paz mo ça **p**

T **p** í - ris ra - pi-di-nho vol - ta_a ser ra - paz e - ra_o me **p**

B **p** zar de vol-ta_o-ar-co - í - ris ra - pi-di-nho vol-ta_a ser ra-paz ra - paz mo **p**

$\text{♩} = 120$

Imagina

5

87 *mf* *f*

S ra - paz ar-co_e vai vi-rar me - ni - na i - ma - gi - na

C. ra - paz ar-co_e vai vi-rar me - ni na - na na na

T 8 ni-no que pas-sou no ar-co_e vai vi-rar me ni na - na na na

B ar-co_e vai vi-rar me - ni - na i - ma gi-na_i-ma -

93 *p* $\text{♩} = 140$

S i - ma - gi - na i - ma - gi - na

C. na na I - ma - gi - na

T 8 na na na na na I - ma - gi - na I - ma - gi - na i - ma - gi - na

B gi-na_i-ma - gi-na_i-ma - gi-na_i-ma - gi - na I - ma - gi - na i - ma - gi - na

101 *p* *mf*

S ho - je se per - der per - der i - ma - gi-na_i-ma - gi - na

C. ho - je se per - der - der I - ma - gi - na

T 8 ho-je_à noi - te a gen-te se per - der (boa sorte)

B ho-je_a noi - te se per - der per - der Ho - je_à noi - te

6

Imagina

108 *accel.*

S i - ma - gi - na i - ma - gi - na ho - je_à

C i - ma - gi - na i - ma - gi - na ho - je_à

T

B se per - der Ah, i - ma gi - na ho - je_à

113 *a tempo*

S noi - te se per - i - ma - gi - na i - ma -

C noi - te se per - der

T

B noi - te se per - der i -

118 *f*

S gi - na ho - je_à noi - te se - per - der

C à noi - te a gen-te se per - der

T noi - te Ho - je_à noi - te se per - der

B ma - gi - na_ho-je_à noi - te per - der