

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Diego Lopes Salles

**ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA URBANA PARA CORO MISTO
AMADOR: UM ESTUDO DE CASO**

**São Paulo
2017**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

Diego Lopes Salles

**ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA URBANA PARA CORO MISTO
AMADOR: UM ESTUDO DE CASO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho como
exigência parcial para obtenção do título de
Bacharelado em Música Instrumento Piano.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Miguel

São Paulo

2017

DIEGO LOPES SALLES

**ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA URBANA PARA CORO MISTO
AMADOR: UM ESTUDO DE CASO**

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em música Instrumento Piano, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Fabio Miguel

Prof. Dra. Danieli Longo Benedetti

São Paulo, 18 de outubro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pois sem Ele eu não teria conseguido chegar até o término do curso, tão pouco teria saúde para fazer este trabalho.

Agradeço imensamente ao meu pai, minha mãe e meu irmão, Juarez, Rosa e Douglas Salles, os quais me incentivaram em todo o momento e me deram força e base a fim de que eu pudesse cumprir meu objetivo primordial de concluir o curso da melhor maneira possível. Eles são meus heróis.

Agradeço minha família inteira por torcer pelo meu crescimento.

Agradeço minha namorada Camila Rodrigues, por me escutar e me ajudar a passar por esta fase tão difícil e importante da minha vida. Sem ela, sem dúvida, eu não teria conseguido chegar à conclusão deste trabalho.

Agradeço aos meus mestres no piano: Silvana Ribeiro Petersen, Alex Sandra Grossi, André Rangel e Danieli Benedetti, por me ensinarem tanto durante todos esses anos.

Agradeço ao meu amigo e orientador Fábio Miguel pela paciência, por ter me auxiliado imensuravelmente no período da graduação, pelos conselhos, pela orientação e, sobretudo, pelo professor que foi e é para mim.

Agradeço a Escola de Música e Estúdio Underground, a sua dona Teresa Moraes e aos meus queridos coralistas integrantes do Coral Underground, por confiarem a mim um trabalho tão intenso, mas ao mesmo tempo tão gratificante.

Agradeço a todos os meus professores da Escola Municipal de Música de São Paulo, Escola Livre de Música Edmundo Ramos Barbosa e da UNESP.

Agradeço aos meus dois maestros, Vagner Santos e Emiliano Patarra, pela paciência e prontidão.

Agradeço ao Trio Lieben, composto por mim e minhas amigas Angélica Tavares e Bárbara de Souza, o qual me fez crescer muito musicalmente.

Agradeço ao Maurício Urban, filho do Maestro Umberto Urban, por disponibilizar a biografia de seu pai.

Agradeço ao pessoal da parte administrativa da graduação da Unesp, principalmente ao Rodrigo e a Marli, pela paciência, carinho e dedicação a todos nós alunos.

RESUMO

Este trabalho consiste na produção, análise e execução de quatro arranjos elaborados para o “Coral Underground”. Para tanto, fez-se necessária uma pesquisa criteriosa acerca da escola na qual o grupo está vinculado, bem como uma averiguação a respeito das principais características do grupo para situar o leitor, de forma precisa, a respeito do coral. Além disso, foram analisados três arranjos de música popular brasileira urbana de três regentes/arranjadores, ícones do cenário musical brasileiro, com o intuito de verificar quais procedimentos e elementos composicionais foram utilizados e o que deles poderia ser aplicado na produção deste trabalho. Por fim foram gravados ensaios e apresentações do coro a fim de expor quais resultados foram alcançados no decorrer do trabalho. Viu-se que os arranjos sempre devem trazer consigo informações novas para os coralistas, a fim de proporcionar a eles mais conhecimentos musicais, vocais e artísticos. Os elementos e procedimentos composicionais foram compreendidos como ferramentas que devem ser dominadas com precisão, para contribuir no resultado almejado dentro do arranjo.

Palavras-chave: Coro Amador Misto. Arranjo. Música Popular Brasileira Urbana.

ABSTRACT

This work consists on the production, analysis and execution of four elaborate arrangements for the "Coral Underground". Therefore, it was necessary to do a careful research about the school in which the group is corporated, as well as an investigation about of the principal characteristics of the group, to let the reader aware about the choir. Moreover, was analyzed three popular brazilian arrangements of three regents/arrangers, icons of the brazilian music, with purpose to verify which procedures and compositional elements were used and what could be applied in the production of this work. Ultimately, choral rehearsals and presentations were recorded in order to show the results were achieved during the work. It was noticed that the arrangements should always bring new information to the choristers with the objective to provide them with more musical, vocal and artistic knowledge. The compositional elements and procedures were understood as tools, which must be mastered with precision, to contribute to the desired result within the arrangement.

Keywords: Mixed Amateur Choir. Arrangement. Brazilian Popular Urban Music.

QUADROS

Quadro 1 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Oceano".....	54
Quadro 2 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Oceano".....	77
Quadro 3 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Corcovado".	87
Quadro 4 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Corcovado".	105
Quadro 5 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Desafinado".....	114
Quadro 6 - Quadro referente a tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Desafinado".....	147
Quadro 7 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da canção "É preciso saber viver".	154
Quadro 8 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "É preciso saber viver".	178
Quadro 9 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Cio da Terra"...	190
Quadro 10 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Cio da Terra".	212
Quadro 11 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Whisky à Go Go".	217
Quadro 12 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Whisky à Go Go".....	235
Quadro 13 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Amei Te Ver".	242
Quadro 14 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Amei Te Ver".	270

FIGURAS

Figura 1.....	43
Figura 2.....	45
Figura 3.....	45
Figura 4.....	46
Figura 5.....	47
Figura 6.....	48
Figura 7.....	49
Figura 8.....	50
Figura 9.....	51
Figura 10.....	51
Figura 11.....	52
Figura 12.....	52
Figura 13.....	53
Figura 14.....	53
Figura 15.....	58
Figura 16.....	59
Figura 17.....	60
Figura 18.....	60
Figura 19.....	61
Figura 20.....	62
Figura 21.....	62
Figura 22.....	63
Figura 23.....	64
Figura 24.....	65
Figura 25.....	65
Figura 26.....	66
Figura 27.....	67
Figura 28.....	68
Figura 29.....	68
Figura 30.....	69
Figura 31.....	70

Figura 32.....	70
Figura 33.....	71
Figura 34.....	72
Figura 35.....	72
Figura 36.....	73
Figura 37.....	73
Figura 38.....	74
Figura 39.....	74
Figura 40.....	75
Figura 41.....	76
Figura 42.....	81
Figura 43.....	82
Figura 44.....	82
Figura 45.....	83
Figura 46.....	83
Figura 47.....	84
Figura 48.....	84
Figura 49.....	85
Figura 50.....	85
Figura 51.....	86
Figura 52.....	89
Figura 53.....	89
Figura 54.....	90
Figura 55.....	90
Figura 56.....	91
Figura 57.....	91
Figura 58.....	92
Figura 59.....	92
Figura 60.....	93
Figura 61.....	94
Figura 62.....	95
Figura 63.....	95
Figura 64.....	96
Figura 65.....	97

Figura 66.....	97
Figura 67.....	98
Figura 68.....	98
Figura 69.....	99
Figura 70.....	100
Figura 71.....	100
Figura 72.....	101
Figura 73.....	102
Figura 74.....	102
Figura 75.....	103
Figura 76.....	103
Figura 77.....	104
Figura 78.....	105
Figura 79.....	106
Figura 80.....	107
Figura 81.....	107
Figura 82.....	109
Figura 83.....	110
Figura 84.....	110
Figura 85.....	111
Figura 86.....	111
Figura 87.....	112
Figura 88.....	112
Figura 89.....	113
Figura 90.....	113
Figura 91.....	118
Figura 92.....	118
Figura 93.....	119
Figura 94.....	119
Figura 95.....	121
Figura 96.....	121
Figura 97.....	122
Figura 98.....	122
Figura 99.....	123

Figura 100.....	123
Figura 101.....	124
Figura 102.....	125
Figura 103.....	125
Figura 104.....	126
Figura 105.....	126
Figura 106.....	127
Figura 107.....	127
Figura 108.....	128
Figura 109.....	128
Figura 110.....	129
Figura 111.....	130
Figura 112.....	130
Figura 113.....	131
Figura 114.....	131
Figura 115.....	133
Figura 116.....	133
Figura 117.....	134
Figura 118.....	135
Figura 119.....	135
Figura 120.....	136
Figura 121.....	137
Figura 122.....	138
Figura 123.....	138
Figura 124.....	138
Figura 125.....	139
Figura 126.....	139
Figura 127.....	140
Figura 128.....	140
Figura 129.....	141
Figura 130.....	141
Figura 131.....	142
Figura 132.....	143
Figura 133.....	143

Figura 134.....	144
Figura 135.....	144
Figura 136.....	145
Figura 137.....	146
Figura 138.....	147
Figura 139.....	153
Figura 140.....	157
Figura 141.....	158
Figura 142.....	159
Figura 143.....	160
Figura 144.....	160
Figura 145.....	161
Figura 146.....	161
Figura 147.....	162
Figura 148.....	163
Figura 149.....	164
Figura 150.....	165
Figura 151.....	166
Figura 152.....	167
Figura 153.....	168
Figura 154.....	169
Figura 155.....	170
Figura 156.....	171
Figura 157.....	172
Figura 158.....	173
Figura 159.....	174
Figura 160.....	175
Figura 161.....	176
Figura 162.....	177
Figura 163.....	179
Figura 164.....	180
Figura 165.....	181
Figura 166.....	182
Figura 167.....	184

Figura 168.....	185
Figura 169.....	185
Figura 170.....	186
Figura 171.....	187
Figura 172.....	187
Figura 173.....	188
Figura 174.....	189
Figura 175.....	189
Figura 176.....	192
Figura 177.....	192
Figura 178.....	193
Figura 179.....	194
Figura 180.....	194
Figura 181.....	195
Figura 182.....	195
Figura 183.....	196
Figura 184.....	197
Figura 185.....	197
Figura 186.....	198
Figura 187.....	199
Figura 188.....	200
Figura 189.....	200
Figura 190.....	202
Figura 191.....	203
Figura 192.....	203
Figura 193.....	204
Figura 194.....	205
Figura 195.....	206
Figura 196.....	207
Figura 197.....	208
Figura 198.....	209
Figura 199.....	210
Figura 200.....	210
Figura 201.....	211

Figura 202.....	213
Figura 203.....	216
Figura 204.....	220
Figura 205.....	221
Figura 206.....	222
Figura 207.....	223
Figura 208.....	224
Figura 209.....	225
Figura 210.....	226
Figura 211.....	227
Figura 212.....	227
Figura 213.....	228
Figura 214.....	229
Figura 215.....	230
Figura 216.....	231
Figura 217.....	232
Figura 218.....	232
Figura 219.....	233
Figura 220.....	234
Figura 221.....	235
Figura 222.....	240
Figura 223.....	241
Figura 224.....	241
Figura 225.....	246
Figura 226.....	246
Figura 227.....	247
Figura 228.....	248
Figura 229.....	249
Figura 230.....	249
Figura 231.....	250
Figura 232.....	250
Figura 233.....	251
Figura 234.....	252
Figura 235.....	253

Figura 236.....	254
Figura 237.....	255
Figura 238.....	255
Figura 239.....	256
Figura 240.....	257
Figura 241.....	258
Figura 242.....	259
Figura 243.....	259
Figura 244.....	260
Figura 245.....	260
Figura 246.....	261
Figura 247.....	262
Figura 248.....	263
Figura 249.....	264
Figura 250.....	264
Figura 251.....	265
Figura 252.....	266
Figura 253.....	266
Figura 254.....	267
Figura 255.....	268
Figura 256.....	268
Figura 257.....	269

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO 1 – ESCOLA DE MÚSICA E ESTÚDIO UNDERGROUND E “CORAL UNDERGROUND”: CONTEXTUALIZAÇÃO.....	23
1. Escola de Música e Estúdio Underground	23
1.1 Coral Underground	28
CAPÍTULO 2 - TRÊS ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR URBANA PARA CORAL: CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE	33
2.1 Contextualização das obras e breve biografia dos compositores e arranjadores	33
2.2 Análise de Três Arranjos	40
2.2.1 Oceano (Djavan) – Arranjo de Damiano Cozzella	41
2.2.1.1 Letra/texto	41
2.2.1.2 Forma.....	43
2.2.1.3 Material musical ou elementos da estrutura musical	44
2.2.1.4 Fraseologia.....	54
2.2.1.5 Textura	57
2.2.1.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	67
2.2.1.7 Construção da sonoridade e características da edição	76
2.2.2 Corcovado (Tom Jobim) – Arranjo de Marcos Leite	79
2.2.2.1 Letra/texto	80
2.2.2.2 Forma.....	86
2.2.2.3 Fraseologia.....	87
2.2.2.4 Material musical ou elementos da estrutura musical	88
2.2.2.5 Textura	98
2.2.2.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	101

2.2.2.7 Construção da sonoridade e características da edição	104
2.2.3 Desafinado (Tom Jobim) – Arranjo de Umberto Urban	108
2.2.3.1 Letra/texto	108
2.2.3.2 Forma	114
2.2.3.3 Fraseologia.....	114
2.2.3.4 Material musical ou elementos da estrutura musical	117
2.2.3.5 Textura	132
2.2.3.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	135
2.2.3.7 Construção da sonoridade e características da edição	142
3. QUATRO ARRANJOS PARA O “CORAL UNDERGROUND”: ELABORAÇÃO À ANÁLISE, SUGESTÕES E CRÍTICAS	149
3.1 É Preciso Saber Viver (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)	149
3.1.1 Letra/texto	151
3.1.2 Forma	153
3.1.3 Fraseologia.....	154
3.1.4 Material musical ou elementos da estrutura musical	156
3.1.5 Textura	166
3.1.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	170
3.1.7 Construção da sonoridade e características da edição	174
3.2 Cio da Terra (Chico Buarque) – Rearranjo	182
3.2.1 Letra/texto	183
3.2.2 Forma	188
3.2.3 Fraseologia.....	190
3.2.4 Material musical ou elementos da estrutura musical	191
3.2.5 Textura	201
3.2.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	207
3.2.7 Construção da sonoridade e características da edição	209

3.3 Whisky à Go Go (Roupa Nova)	214
3.3.1 Letra/texto	214
3.3.2 Forma	216
3.3.3 Fraseologia.....	217
3.3.4 Material musical ou elementos da estrutura musical	219
3.3.5 Textura	225
3.3.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	228
3.3.7 Construção da sonoridade e características da edição	231
3.3 Amei te Ver (Tiago Iorc)	236
3.4.1 Letra/texto	237
3.4.2 Forma	242
3.4.3 Fraseologia.....	242
3.4.4 Material musical ou elementos da estrutura musical	244
3.4.5 Textura	254
3.4.6 Condução das vozes e movimentos contrapontísticos.....	261
3.4.7 Construção da sonoridade e características da edição	263
CONCLUSÃO	271
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	273
ANEXOS	275
Biografia do Maestro Umberto Urban fornecida por seu filho Maurício Urban	275
Partitura da canção “Oceano” – Arranjo de Damiano Cozzella	279
Partitura da canção “Corcovado” – Edição de Gene Lees	284
Partitura da canção “Corcovado” – Arranjo de Marcos Leite.....	288
Partitura da canção “Desafinado” – Edição de Gene Lees	291
Partitura da canção “Desafinado” – Arranjo de Marcos Leite	297
Partitura da canção “Cio da terra” – Arranjo de Eduardo Carvalho	305
APÊNDICES	307

Questionário com a Teresa Moraes, proprietária da Escola de Música e Estúdio Underground.	307
Regimento elaborado por Diego Salles juntamente a direção da Escola de Música e Estúdio Underground.	310
Partitura da música “É preciso saber viver” – Arranjo de Diego Salles	315
Partitura da canção “Cio da Terra” – Arranjo de Diego Salles	325
Partitura da canção “Whisky à Go Go” – Arranjo de Diego Salles	332
Partitura da canção “Amei te ver” – Diego Salles.....	348
TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA	360

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em analisar criteriosamente, quais procedimentos composicionais foram utilizados na elaboração de quatro arranjos corais para o objeto de estudo “Coral Underground”, bem como apresentar alguns resultados obtidos pelo regente e o coro ao executar estes arranjos. Para tanto, foram gravados ensaios e apresentações do grupo.

No primeiro capítulo foi descrito em que contexto o objeto de estudo “Coral Underground” está inserido, quais são suas características, como são os ensaios, em que ambiente o coral se apresenta, entre outros fatores relevantes para situar o leitor a respeito do mesmo. Estas informações foram coletadas por meio de um questionário respondido pela proprietária do estabelecimento no qual o grupo é vinculado, assim como pelos conhecimentos do pesquisador Diego Salles (regente do grupo) acerca do objeto de estudo.

No segundo capítulo, foram analisados três arranjos de três regentes/arranjadores expoentes do cenário musical brasileiro, com o intuito de verificar quais elementos/procedimentos composicionais foram utilizados nestes arranjos, e observar o que deles pode ou não ser utilizado como ferramenta nas elaborações de Diego Salles. Para isso, antes da análise em si, foi apresentada uma breve biografia de cada regente/arranjador a fim de evidenciar porque foram escolhidos estes músicos e não outros, e em cada canção abordada foi percorrida uma breve biografia dos compositores das peças escolhidas.

O último capítulo se baseou na análise de quatro arranjos produzidos para o “Coral Underground”, onde foram apontados: críticas, sugestões, possíveis interpretações (com relação a sonoridade), entre outros elementos, para uma interpretação consciente e embasada de uma peça.

Criou-se a necessidade de elaborar arranjos para um coro amador específico, pelo fato de ser um grupo muito peculiar, no tocante a formação, repertório e ambiente de apresentação. A ideia de ser trabalhado um repertório estrito de música

popular urbana está intrínseca a proposta e ideologia da escola no qual o objeto de estudo está inserido.

O arranjador produziu seus arranjos de acordo com as características deste coral, e adaptou o repertório a realidade dos seus integrantes para que eles pudessem crescer musicalmente ao executar música de qualidade, porém sem exigir que extrapolassem de maneira negativa suas limitações.

CAPÍTULO 1 – ESCOLA DE MÚSICA E ESTÚDIO UNDERGROUND E “CORAL UNDERGROUND”: CONTEXTUALIZAÇÃO.

1. ESCOLA DE MÚSICA E ESTÚDIO UNDERGROUND

Neste primeiro capítulo discorrerei a respeito da escola, a qual o objeto de estudo está vinculado, quais são suas características metodológicas de ensino, o perfil dos alunos que nela estudam, os eventos que a escola produz e em quais deles o coral participa. Também abordarei aspectos fundamentais de como o coral está estruturado, como por exemplo: quando o coro foi fundado; quantos componentes possui; quem são estes coralistas; como funcionam os ensaios, as apresentações e qual a expectativa da escola acerca do grupo, dentre outros tópicos.

Todas as informações foram coletadas por meio de um questionário respondido por sua proprietária¹, de pesquisa no site da escola e do conhecimento do regente/professor do coro², acerca da mesma.

A “Escola de música e estúdio Underground” foi fundada em abril de 1997 na cidade de Mogi das Cruzes - SP. É uma escola de música popular, com o foco cultural/educativo em música popular urbana³, e tem como base a metodologia EM&T⁴, sendo assim qualificada e licenciada desde 2008. Oferece cursos básicos de: contrabaixo elétrico (8 módulos), bateria (8 módulos), canto (7 módulos), coral (curso de prática em conjunto), guitarra (8 módulos), harmonia, musicalização infantil, percepção e rítmica, teclado (8 módulos), teclado kids e violão (8 módulos).

¹ A questionário completo está nos anexos.

² Diego Salles é professor dos cursos de Canto e Piano na Escola de Música e Estúdio Underground e Regente Titular do “Coral Underground”.

³ Música popular urbana aqui será entendida por uma canção urbana ligada à vida cultural e ao lazer urbanos.

⁴ Metodologia EM&T foi elaborada na Escola de Música e Tecnologia (EM&T) de São Paulo e consiste em 7 ou 10 módulos, de acordo com o curso escolhido, os quais são organizados por: nível básico, intermediário e avançado.

A escola foi fundada em Abril de 1997 e tinha por objetivo ser um estúdio de gravação apenas. Logo de início a procura por aulas fez percebermos um nicho de mercado carente na região e passamos a oferecer cursos. A região era muito carente de escolas na época, as existentes eram muito “fundo de quintal” sem profissionalismo e com estrutura improvisada. (MORAES, Teresa, 2017, p.1)

Apesar de possuir uma metodologia base (EM&T), os cursos têm como característica principal a maleabilidade ao perfil do aluno, buscando sempre flexibilizar o sistema de ensino às necessidades pessoais dos estudantes, contudo mantendo sempre fidelidade à expansão do conhecimento na área musical e na qualidade de educação. Segundo Moraes (2017) “a maioria dos alunos faz música por “hobby”, sem pretensão de se profissionalizar na área, e a faixa etária é bem variada (desde crianças de dois anos, até idosos)”.

De maneira recorrente os alunos optam por outra metodologia que não a da escola por questões pessoais, entre as quais se destacam: “toco na igreja e preciso de um método voltado para música gospel”; “gostaria de aprender a tocar somente rock nacional”; “vim aprender com o intuito de improvisar, sendo assim não pretendo estudar leitura de partitura”. Desta forma, o professor precisa estar preparado para todas as nuances que possam intervir no sistema metodológico adotado, conciliando a preferência do aluno com a qualidade de ensino que a escola oferece.

Aos estudantes que seguem as apostilas EM&T, a escola disponibiliza um certificado, não profissionalizante, a todos que concluem o método até o último módulo em cada um dos cursos oferecidos.

De acordo com o site da escola: “A Underground é a única escola de música da região autorizada a utilizar a metodologia da EM&T (Escola de Música e Tecnologia), testada, aprovada e ganhadora de 5 prêmios internacionais de qualidade.”

Tendo como base o perfil dos alunos e a metodologia utilizada pela escola, tratarei agora das principais características do coral e quais as expectativas da escola e seu respeito.

O “Coral Underground” conta com estudantes que cursam canto popular ou algum instrumento na própria escola e também com pais interessados em participar

da atividade coral juntamente com seus filhos. Sendo assim, o regente tem de se adaptar a este perfil mais versátil proposto, a fim dos coralistas não desanimarem no decorrer dos ensaios, visto que a participação dos mesmos não é obrigatória e sim voluntária. Observa-se, portanto, que a característica do coro é um reflexo do perfil da escola.

Uma das estratégias empregadas pela escola, tanto para cativar o público nas apresentações quanto para conquistar o interesse dos alunos, são os três maiores eventos produzidos pela mesma: “Under Idol”; “Acústico”; “Evento das bandas”.

O “Under Idol” é um concurso de canto interno da Underground, que possui duas etapas: a primeira é denominada “fase eliminatória”, onde qualquer aluno pode se inscrever, com direito a cantar uma única peça à capela, e apenas dez deles passam para fase seguinte. Nesta eles são avaliados por uma banca julgadora no auditório da escola (que possui aproximadamente 30 lugares), composta por cinco artistas convidados da região de Mogi das Cruzes; a segunda etapa é denominada “fase final”, na qual os dez selecionados cantam as peças que foram escolhidas logo na primeira fase (com ou sem banda, a critério do próprio aluno), e demonstram sua evolução desde a primeira data de teste (fase eliminatória) até a prova final. São escolhidos 3 vencedores pela mesma banca julgadora da primeira fase - primeiro, segundo e terceiro lugar respectivamente -, e cada aluno recebe um troféu como prêmio simbólico oferecido pela escola.

Neste evento, enquanto os jurados estão decidindo o resultado do concurso, ocorrem algumas apresentações e é neste momento em que o coro entra em ação com uma ou duas músicas. O repertório é bem livre, mas deve estar dentro do ambiente proporcionado pelas apresentações dos concorrentes.

O público varia de 80 a 150 pessoas e o local em que ocorre a apresentação do evento é escolhido de acordo com a expectativa da quantidade de público.

O “Acústico” é um espetáculo que ocorre no “Teatro Vasquez”, principal teatro da cidade, e abrange a participação dos alunos de diversos cursos da escola, tais como: canto, teclado, violão, guitarra, coral, contrabaixo e bateria. Como consequência desta variedade instrumentos, ao contrário do “Under Idol”, que

apenas aborda os estudantes de canto, o público é maior do que o evento anterior, variando entre 200 e 300 pessoas.

A apresentação do “Acústico” tem como característica de repertório “música popular urbana” (nacional ou internacional), com menor instrumentação, geralmente um instrumento e voz, por exemplo: piano e voz, violão e voz; o que torna o ambiente do teatro mais suave e introspectivo. Neste, o coral executa entre uma ou duas canções também de acordo com o contexto do evento.

Por último, o “Evento das bandas” é o maior espetáculo da escola abrangendo o maior público dos três citados, e isso acontece porque há uma participação mais expressiva de alunos. Ademais a escola também vem conquistando um público cada vez maior a cada evento que passa. Ele ocorre em um grande espaço de atividades da cidade, denominado “Cemforpe” e, geralmente, contempla entre 350 e 500 pessoas no local.

Já faz 20 anos que estas duas apresentações ocorrem, o “Acústico” e “Evento das Bandas”. O último explora uma instrumentação maior do que o anterior e geralmente conta com uma das diversas formações de “banda popular urbana”: canto, guitarra, contrabaixo elétrico, violão, teclado e bateria.

Procuramos fazer vários eventos no decorrer do ano como forma de incentivo para os alunos. É uma maneira de fazer o aluno ficar mais tempo na escola e se envolver. São realizados dois eventos de maior porte em teatros da cidade, e ambos acontecem desde a fundação da escola (MORAES, Teresa, 2017, p.2).

Ambos os eventos trabalham com temas específicos, porém dentro do contexto da música popular urbana (nacional e/ou internacional).

O “Coral Underground”, no “Evento das Bandas”, preferencialmente, deve ser acompanhado pela formação referida acima e apresentar em seu repertório música popular urbana. Sendo assim, é interessante salientar que, pelo tamanho do evento e pela formação da banda que acompanha o coro, torna-se necessário o uso de microfones para o coral.

A questão de equipamento de som, nos três eventos, é um segmento sempre presente e complicado, principalmente para o coral. Em todos os espetáculos este é um fator impreterível, entretanto está aí um grande problema que afeta inclusive grupos profissionais que fazem uso deste tipo de aparelho.

Em cada um dos ambientes, seja pela acústica, instrumentação, dimensão do espaço, é de suma importância calcular qual a quantidade de microfones e equipamentos de som essenciais para captar de forma eficaz o som do coral.

Uma regulagem malfeita e a ausência de equipamentos de qualidade, entre outros fatores, podem comprometer crucialmente todo o preparo feito nos ensaios, o afinco dos coralistas para executar uma música de qualidade; enfim, afetar a “performance” da apresentação e frustrar os integrantes do grupo.

Em função disso, o regente neste caso, junto à direção da escola, busca providenciar antecipadamente os equipamentos para que todo problema possível com som não ocorra com os microfones de coral. Cada um dos três ambientes de espetáculo exige uma quantidade peculiar de microfones, portanto, toda esta esquematização de som, geralmente, é pensada e testada com antecedência.

Ainda sim, mesmo com tudo resolvido com antecipação, pode ocorrer algum infortuno no decorrer da apresentação, pois equipamentos de som, por serem eletrônicos, podem se tornar subitamente um problema irreversível. Enfim, a escola e o regente buscam tornar as adversidades em acasos, até porque, como afirma Moraes (2017), “a participação do coral sempre foi muito aguardada em todos os eventos, trata-se de uma apresentação diferenciada”.

Em suma, o coro sempre se apresenta dentro desses eventos e está atrelado ao contexto musical/artístico/pedagógico da escola. É um grupo que, na maioria das vezes está acompanhado por uma banda ou um instrumento, e dificilmente se apresenta à capela. Todavia, dentro das perspectivas musicais e pedagógicas do regente para o grupo, o mesmo poderá, futuramente, realizar apresentações à capela, bem como recitais em que somente o coro atuará. Entretanto, por se tratar de um grupo voluntário, tudo depende da permanência dos componentes e do amadurecimento do grupo.

1.1 CORAL UNDERGROUND

O objeto do estudo de caso “Coral Underground”, coro misto (adolescentes e adultos), foi formado no dia 5 de fevereiro de 2017 pelo pianista Diego Salles na “Escola de Música e Estúdio Underground” na cidade de Mogi das Cruzes – SP. Iniciou sua participação nos eventos da escola no mesmo ano.

Foi criado com o propósito de dar oportunidade, aos alunos de instrumento e canto da escola e parentes próximos (pais e filhos), de praticarem música vocal em conjunto e se apresentarem nos principais eventos produzidos pela escola com o intuito de, disseminar a prática coral dentro do contexto de banda de música popular urbana para a cidade e região, bem como cativar novos estudantes de música para a Escola de Música e Estúdio Underground.

O coro é formado por 24 pessoas⁵: 10 Sopranos, 5 contraltos, 5 tenores e 4 baixos, e conta com apenas três adolescentes que fazem parte do naipe de sopranos, de acordo com a classificação vocal feita pelo regente. A faixa etária dos componentes vai de 11 a 59 anos.

A entrada no grupo é aberta para alunos e parentes próximos. Basta se inscrever no prazo estipulado pelo regimento, fazer um teste e classificação vocal com o regente com o fim de saber em qual naipe o integrante irá se encaixar.

Houve diversas tentativas de formar o coro na escola, mas sempre frustradas por falta de compromisso dos participantes e rotatividade excessiva de pessoas, entre outros fatores negativos.

Por se tratar de um trabalho que envolve um maior número de alunos e requer envolvimento e comprometimento de todos com o grupo, a permanência das pessoas sempre foi muito rotativa. Sinto que agora, o coral ganhou forma e passou a ser encarado pelos seus membros como algo mais “sério”. Isso se dá pela seriedade do trabalho realizado pelo regente, professor Diego Salles. (MORAES, Teresa, 2017, p.3)

⁵ Este número pode variar até o término do Trabalho de Conclusão de Curso por ser um coro formado por um grupo voluntário de pessoas.

Desta forma, fez-se necessária a criação de um regimento com regras internas para o melhor controle do fluxo de componentes visando estabilizar a permanência dos mesmos no grupo. Este regimento está anexado ao trabalho.

Acredito que o coral sempre terminava por falta de planejamento da escola em relação à didática, bem como a maneira de aplicá-la, pois a cada troca de regente, havia uma nova visão a respeito do grupo. Além disso, a falta de conhecimento do regente acerca da área coral também contribuía para o desânimo dos alunos em participarem ou permanecerem no coro. Outra questão repetidamente levantada pelos estudantes era a respeito do repertório selecionado. Muitas vezes o regente escolhia apenas canções de seu gosto pessoal e trazia um repertório pouco convidativo para os integrantes do grupo. (MORAES, Teresa, 2017, p.3)

O coro possui algumas características que serão ressaltadas para a compreensão de como os arranjos são pensados pelo regente/arranjador para ele especificamente.

O primeiro ponto característico se baseia no fato dos integrantes não lerem partitura, desta forma tudo o que cantam, sejam as notas, dinâmicas, agógica, ritmo, entre outros fatores musicais, é de cor. A única informação que eles possuem em mãos é a letra e partitura, sempre exigidas pelo regente.

Como a maioria dos arranjos são elaborados exclusivamente para o grupo e não há gravação das músicas com a estrutura passada no ensaio, então o regente grava voz por voz (Kit vocal), de soprano ao baixo, com auxílio do Piano (o qual o próprio regente toca) e passa para cada naipe sua respectiva voz, através de uma plataforma de mídia, permitindo aos coralistas terem um material de estudo para praticar a canção em casa. É por meio deste “kit Vocal” e dos ensaios semanais que cada integrante do grupo treina e grava sua respectiva voz.

Além disto, parte dos componentes não são cantores e nem estudantes de música, portanto, não possuem noção de técnica vocal e muito menos cantam com frequência em algum local, desta maneira o regente assume o papel de preparador e educador vocal também. Não existe uma pessoa específica ou habilitada para ocupar esta função no atual momento do coral.

É a partir das características destacadas acima que o regente/arranjador pensa e produz seus arranjos para o Coral Underground. Apesar de todo o amadorismo do grupo, a concepção principal do regente/arranjador não é apenas produzir um tipo de arranjo básico que seja agradável para os coralistas e o público, mas sim, desenvolver um repertório desafiador para que o coro queira cada vez mais se aprofundar no estudo da música e estimular o interesse em conhecer o vasto repertório coral que existe em nossa literatura.

Fica evidente, portanto, que o regente assume diversos papéis no grupo e devo ressaltar que as funções fundamentais e imprescindíveis ao bom funcionamento do coral, de acordo com os dados destacados acima, são as de: regente, arranjador, pianista e preparador vocal.

Os ensaios ocorrem uma vez por semana, às segundas-feiras, com duração de 2 horas, com um intervalo de 10 minutos: das 18 horas e 30 minutos às 20 horas e 30 minutos.

Sempre é preenchida uma lista de chamada para o controle de falta dos integrantes e o cronograma de ensaio segue relativamente à seguinte ordem: exercícios de aquecimento corporal; exercício de pré-aquecimento vocal (respiração, vocalizes com “Brrr”, “Trrr”, consoantes fricativas, entre outros); aquecimento vocal (fonação, exercícios ressonância, timbragem; afinação; articulação; dinâmica; entre outros); pequenos cânones; repertório.

O coral ensaia no auditório da escola Underground, o qual possui mesa de som, potência, 4 caixas de som (2 ativas e 2 passivas), 2 retornos, estante para o regente, microfone, amplificadores, cadeiras para aproximadamente 40 pessoas, teclado de 6 oitavas (com pedal) e o regente dispõe dos lugares de acordo com o som que almeja do grupo.

O coro ainda não dispõe de pianista, preparador vocal, chefes de naipe, arquivista e nem gestor administrativo, todas estas funções são desempenhadas pelo regente.

No decorrer dos ensaios ele toca o piano quando vê necessidade; o uso do instrumento está atrelado ao propósito de corrigir algum naipe, reforçar alguma voz

específica ou mesmo acompanhar o coro sem a regência, a fim de testar até que ponto os coralistas estão conseguindo interagir entre si.

Quando os arranjos do repertório possuem banda ou qualquer instrumento acompanhando, o regente grava o acompanhamento no piano antes dos ensaios, exatamente da forma que será executada música, para utilizar o playback no ensaio e não precisar tocar e reger ao mesmo tempo.

Antes das apresentações são planejados pelo menos dois ou três ensaios (fora a passagem geral) com o tipo de formação com a qual o coral se apresentará nos espetáculos, para que haja um entrosamento entre a banda (ou instrumentista) e o coro.

Sempre que possível ocorre uma passagem geral com a banda (ou instrumentista) e o coro no local do evento onde o grupo se apresentará, geralmente no próprio dia do espetáculo. Isso se dá para que os microfones sejam regulados da melhor maneira possível e para o reconhecimento da acústica e do ambiente de apresentação.

No dia 06 de Maio de 2017 o Coral Underground se apresentou pela primeira vez em dois eventos da escola: “História do Rock no Brasil” e “Under Idol”, respectivamente.

O espetáculo “História o Rock no Brasil” foi um evento produzido pelo regente do grupo, professor de piano e canto da escola, Diego Salles, com o propósito de aglomerar os alunos de canto e piano em uma apresentação conjunta com professores de bateria e contrabaixo, e trazer um momento educativo/cultural de conhecimento do repertório popular urbano da música brasileira, com ênfase no Rock Nacional, para o público e alunos da escola.

Este evento teve duração total de 2 horas e meia, com um intervalo de 20 minutos aproximadamente, e o Coral encerrou o espetáculo cantando a música “É preciso saber viver” letra de Erasmo Carlos e Roberto Carlos e gravação/versão da banda “Titãs” com arranjo de Diego Salles⁶.

⁶ Esta apresentação está nos anexos do trabalho.

A banda que acompanhou o coro foi constituída por: teclado, guitarra, trompete, contrabaixo e bateria. Depois de 10 minutos do término do “História do Rock no Brasil” se iniciou o segundo evento.

O “Under Idol” teve duração de 1 hora e 20 minutos, e contou com a participação do coral na penúltima apresentação. Neste, o coro cantou duas canções de seu repertório; a música “Cio da Terra” de Chico Buarque, piano e coral, e também a mesma música citada acima com igual formação “É preciso saber viver”. Foi muito bem recebido pelo público e contou com a presença de quase todos integrantes, ocorrendo apenas uma única falta.

Essas duas canções apresentadas juntamente com outras duas serão objetos de análise neste trabalho. Discorrerei detalhadamente a respeito delas no transcorrer do terceiro capítulo.

Após ter explorado as características principais do “Coral Underground” e observar em qual ambiente o mesmo está inserido, tanto culturalmente quanto musicalmente, é importante salientar que este trabalho focará em analisar como os arranjos foram e serão elaborados para o grupo e quais serão os resultados musicais alcançados nas apresentações.

Para tanto serão gravados, em mídia anexada ao trabalho, ensaios e apresentações do grupo.

CAPÍTULO 2 - TRÊS ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR URBANA PARA CORAL: CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS E BREVE BIOGRAFIA DOS COMPOSITORES E ARRANJADORES.

Neste capítulo será apresentada uma breve biografia de três arranjos/regentes, previamente selecionados por seu histórico e relação com a produção de música e arranjos para coro, a saber: Damiano Cozzella, Marcos Leite e Umberto Urban, uma breve contextualização das canções que deram origem aos arranjos e, uma síntese biográfica de seus compositores, para em seguida proceder a análise de cada uma das obras.

Serão estudados três arranjos de música popular urbana para coro: “Oceano” (Djavan), “Corcovado (Tom Jobim)” e “Desafinado” (Tom Jobim), elaborados por Cozzella, Leite e Urban, respectivamente.

A análise consistirá em comparar a canção original com o arranjo, evidenciando as modificações de um meio para outro, bem como verificar quais procedimentos/elementos composicionais os arranjos utilizaram em sua produção e, também, investigar o que pode, ou não, ser incorporado aos arranjos que serão elaborados para o objeto de estudo, “Coral Underground”.

DAMIANO COZZELLA

Levy Damiano Cozzella, nascido em São Paulo em 1929, é compositor, arranjador e professor. Foi aluno de Hans Joachim Koellreuter, estudou durante um curso de férias na Alemanha, em Darmstadt, lecionou na Universidade de Brasília, na UNICAMP e foi um dos fundadores do Grupo Música Nova. Segundo Camargo

(2010), teve como origem de sua inspiração, o compositor John Cage, principalmente na fase inicial de seus arranjos para coro.

Atuou como compositor no campo da música erudita e se destacou como um visionário da ideia de “... popularização da cultura através de concertos sinfônicos e corais para a massa popular” (CAMARGO, 2010, p.30).

Criou, com outros artistas, o grupo M.A.R.D.A (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte), movimento de espírito dadaísta e antropofágico e seguiu sua trajetória flexibilizando seu pensamento estético musical para a música popular urbana, contudo sem deixar a música erudita de lado.

Entre 1966 e 1970, Damiano Cozzella e Rogério Duprat estavam ligados a uma firma comercial de produção sonora, envolvidos com a produção musical publicitária (jingles e trilhas comerciais) e artística (arranjos e orquestrações) para grupos e cancionistas da MPB. Ambos criavam peças publicitárias musicais e respondiam pela produção musical do registro fonográfico de vários intérpretes e cancionistas da música popular daquele período. (CAMARGO, 2010. p.32)

Cozzella começou a escrever para o Coralusp em 1967, e para ele fez arranjos com novas ideias de escrita vocal, focalizando principalmente a vocalidade⁷ para a música popular urbana brasileira, dentro dos estilos que estavam surgindo naquela época no país.

Segundo pesquisa de Fernandes (2003), sua produção de arranjos corais está em torno de 253 peças, para variadas formações: coro feminino, coro e piano, coro e percussão, mas em sua maioria são a quatro vozes para SATB. Utilizou o material fornecido pela indústria fonográfica da MPB, como canções de Chico Buarque, canções folclóricas brasileiras, negro spiritual, canções populares estadunidense, entre outros. (CAMARGO, 2010, p.33)

Como professor de contraponto, harmonia e composição enfatizou sua tendência ideológica para o enriquecimento cultural das massas populares por meio da música popular urbana, denominado por Camargo (2010) como “projeto filosófico

⁷ Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. (GABRIEL.;MIGUEL, apud ZUMTHOR p. 21, 1993).

e educacional de transformação cultural”, o que nunca aconteceu em sua totalidade; “a Indústria Cultural controlava e ditava os padrões da produção artística, o que desconfigurou a proposta subliminar de Cozzella e dos outros compositores engajados nesta proposta, como Rogério Duprat e Júlio Medaglia.” (CAMARGO, 2010, p.35)

Ainda segundo Camargo, apesar da vontade de Cozzella tentar inserir a cultura do conhecimento musical aprofundado por meio da música popular urbana, o propósito não alcançou o objetivo desejado, pois o conhecimento “não passou para um estágio adiante de reflexão, aprendizagem e transformação gradual da consciência artística da grande massa ouvinte.”

MARCOS LEITE

Marcos Leite, natural do Rio de Janeiro, nascido em 1953, estudou na instituição UFRJ, mas não completou a graduação. Aprendeu a tocar piano, violão e guitarra, e depois despontou em sua carreira as funções de compositor, arranjador e regente, frutos do rumo que sua vida tomou ao longo dos anos.

Seu principal foco como regente foi articular e criar grupos vocais de música popular urbana flexibilizada para a indústria cultural, os quais tinham como principais características um repertório mais próximo do que estava sendo tocado nas rádios e nos veículos de comunicação.

A vocalidade que trabalhava com os corais que regeu, principalmente pelo fato de serem cantores amadores, limitava-se a um som mais próximo do MPB, isto é, sem muito volume e, por vezes, com utilização de microfone. Além disso, produzia seus arranjos, em grande parte, com uma tessitura bem enxuta, aproximadamente de uma oitava.

[...] Marcos Leite assumiu o Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro e desenvolveu uma forma descontraída de trabalhar as vozes, com exercícios criativos e recreativos, alterando a emissão vocal dos participantes, aproximando-a da maneira de se cantar na MPB, veiculada pela Indústria Cultural. (CAMARGO, 2010, p.47)

Desenvolveu trabalhos consistentes com grupos que coordenou, entre os quais se destacam: “Cobra Coral” e “Garganta Profunda”. Nestes executou e gravou diversos arranjos feitos por ele, ou por seu parceiro musical Nestor Cavalcanti, de compositores populares reconhecidos da época, tais como: Chico Buarque, Beatles, Gilberto Gil, entre outros.

Também abordou repertório folclórico e até algumas canções renascentistas, mas seu maior foco maior se concentrava na música popular urbana.

Uma das características mais evidentes em seus trabalhos se baseava em utilizar recursos cênicos e expressões corporais nas elaborações das apresentações dos coros. Conforme Camargo (2010) “o concerto transformou-se em show, e com a direção cênica de Nestor, intitulou-se espetáculo, sendo apresentado em teatros e casas noturnas do Rio de Janeiro”.

Além disso, produziu arranjos com propostas diferentes das de Cozzella e Kerr, mas dentro da mesma busca de quebra de barreiras entre a alta cultura e pop- arte, utilizando a linguagem teatral como atrativo complementar das canções interpretadas por estes grupos. (CAMARGO, 2010, p.50).

Lecionou em oficinas de música no Brasil e no exterior, deixou uma grande diversidade de arranjos em catálogo e em CD com seus grupos vocais, além de ter criado um “Método de Canto Popular Brasileiro” em parceria com Celso Branco. Foi um artista com uma produção considerável para o cenário musical brasileiro. Faleceu no ano de 2002.

UMBERTO URBAN

Umberto Luis de Campos Urban, nasceu em 22 de abril de 1938, em Descalvado – SP, porém suas verdadeiras raízes remontam à cidade vizinha de Pirassununga. Foi descendente, pelo lado paterno, de várias gerações de músicos.

Seu pai, Belmiro Walmor Urban, violinista e professor de canto orfeônico, desejava que Umberto estudasse piano quando tinha a idade de 8 ou 9 anos, mas ele só tinha vontade de jogar bola nesta época, isto é, praticar o futebol. No entanto, mesmo com pouca vontade, se sentindo ligeiramente obrigado, iniciou seus estudos nesse instrumento, que posteriormente viria a ser seu principal por volta dos 11 anos.

Um ano depois, surgiu na cidade onde morava, a Banda Infantil da Corporação Musical Pirassununguense, onde passou a se interessar profundamente por música, em tal proporção que, por vezes, faltava em suas aulas de piano para ir aos ensaios da Banda. Nesta foi 1º trombone e depois clarinetista e, motivado pelo competente e carismático Mestre e Maestro Eufrosino de Azevedo, fez sua primeira composição: “O Mestre” (em homenagem ao Maestro citado), aos 13 anos.

Eufrosino acolheu a composição tão bem, que fez um arranjo para toda a Banda tocar e integrou a canção no repertório do grupo. Com o maestro Azevedo, além de ter tido esta oportunidade de estreitar uma composição sua, estudou também solfejo musical. Urban fez seus primeiros arranjos aos 15 anos e permaneceu no grupo até 1954.

Neste mesmo ano, com seus 16 anos, passou a integrar a Orquestra Guanabara, da mesma cidade. Nela, inicialmente tocou acordeon, depois piano, e chegou a atuar como orchestrador. Em decorrência desta atividade artística, deu aulas particulares para “ginasianos” e, logo, passou a lecionar em uma escola de música. Inclusive, em 1957, trabalhou como professor de acordeon na Academia de Acordeon Mascarenhas.

Ainda com 18 anos, fundou seu primeiro conjunto instrumental, denominado: “Urban e seu Ritmo”. Como ele animava bailes de formatura e festas da época.

Aos 19 anos passou a residir na capital paulistana, onde concluiu o Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico, bem como o Curso de Harmonia e Regência, no Instituto de Educação Caetano de Campos, em 1960. Para isso, teve como Professor, o Maestro Martin Braunwieser.

A partir de então, passou notadamente a se interessar pela música Coral e, em seguida, participou do Coral Pró Arte de São Paulo, regido pelo Maestro Julio Medaglia, em 1959 e 1960.

Antes de 1962 (ano em que se casou), não se sabe precisamente a data, criou o Conjunto Alvorada, um pouco depois o “Urban e conjunto de boate” e, por necessidades financeiras, chegou até a tocar em circos. Depois do casamento, limitou-se a apenas em lecionar violão até 1967.

Organizou o “Conjunto Vocal 4” e com ele participou, na TV Record, de vários programas de MPB. Além disso, fez uma extensa série de jingles e prefixos para a Rádio jovem Pan e, nestas ocasiões, interpretou diversos de seus arranjos ao cantar ou tocar contrabaixo.

Em 1968 gravou pela “Fermata”, com o grupo “POP 5” ao atuar como arranjador, organista e cantor. Tocaram em muitos eventos, sobretudo, bailes e similares, com arranjos que produziu para vozes.

Em 1971, com “Canção de Natal”, conquistou Prêmio no Concurso de Músicas Natalinas, promovido pela Prefeitura do Município de São Paulo. De 1971 a 1973, participou do Coral do Instituto Musical de São Paulo e, de 1972 a 1974, do Coral da Fundação Getúlio Vargas, regidos, respectivamente, pelos Maestros Jonas Christensen e Moacyr Del Picchia. No Coral da FGV, em 1971 e 1972, atuou como “Monitor” e também exerceu a função de regente ensaiador.

Em 1973, formou-se em Piano pelo Conservatório Dramático e Musical “Bandeirantes”, lugar no qual, posteriormente, lecionou teoria, solfejo, folclore e harmonia. Também no ano de 1973, concluiu o Curso de Licenciatura em Educação Artística da Faculdade de Música do Instituto Musical de São Paulo, onde estudou regência com o Maestro Roberto Schnoremberg.

Em 1975, concluiu o Curso de Especialização em Etnomusicologia. Neste, teve como Professor o Maestro Antonio Alexandre Bispo. De 1974 a 1979, no Instituto Musical de São Paulo, foi Docente nas cadeiras de Estruturação Musical, Estética e Percepção, também Professor Titular na cadeira de Regência e assumiu a Chefia do respectivo departamento.

Foi fundador do Coral Metal Leve, em 1971; e da Paróquia de Santo Antônio da Vila Miranda, em 1980. Em 1987, fundou sua Escola de Música: MUSIC – Musical Urban Sons Instrumentos e Canto, onde lecionou e exerceu a direção. Presidiu Júris, bem como integrou corpo de jurados em diversos eventos musicais.

De 1990 a 1994, assumiu a regência do Coral Canto Livre. Em 1994, organizou o curso “Introdução ao Canto Coral” e teve que elaborar uma apostila que continha noções elementares de música, com dificuldades gradativamente trabalhadas, de forma crescente. Em 1995, baseado no conteúdo didático dessa apostila, ministrou aulas de um curso realizado na Paróquia de Sant’Ana – SP, dirigido para militantes do canto coral.

Em 1997, criou o grupo vocal “De todo Canto”, onde atuou como cantor e arranjador. Em 2003, obteve premiação do Concurso de Música “Brasil de Todos os Cantos”, da FENABB, com a composição “Canto Sideral”. É co-autor da obra “Folclore e Folclorismo Brasileiro”, de peças para coral.

Foi Maestro arranjador e regente do Coral AABB SP – Associação Atlética Banco do Brasil - São Paulo SP, por 37 anos, onde ingressou em 1978, ou seja, um ano após a fundação do grupo. Com o coral gravou vários LPs, 1 CD e participou de CDs do Projeto Banco de Talentos da FEBRABAN.

Umberto Urban utilizou 142 de seus arranjos para o coral AABB, sem contar os inúmeros arranjos para outros grupos e trabalhos. A maioria deles foram elaborados especialmente para o grupo AABB. Vale salientar que alguns incluem acompanhamento instrumental, especialmente para eventos considerados especiais, tais como: missas e solenidades comemorativas.

O Coral cantou diversas vezes em programas de TV e, inclusive, compôs o “Coro de mil vozes” que cantou para o Papa João Paulo II. Tem um acervo

catalogado riquíssimo com: inúmeras apresentações, inúmeros Festivais de corais, missas solenes, Cds, etc.

Urban, despediu-se do coral e da vida quase juntamente: faleceu no dia 08 de novembro de 2015, em Poços de Caldas – MG, serenamente, após „ir dormir”, visto que horas antes do acontecimento, na noite do dia 07 de novembro, comandou o Coral AABB SP pela derradeira vez, no tradicional Festival de Corais de Poços de Caldas - MG, promovido pelo “Coral Camargo Guarnieri”.

Nesta ocasião, a Maestrina anfitriã e organizadora, Valdevez Medina Teixeira, promoveu uma linda homenagem ao saudoso Maestro Umberto Urban, pois foi a 19ª participação do Coral AABB e seu regente no evento.

Com a falta de seu incansável maestro, a Presidência e a diretoria do clube, em uma linda atitude, decidiram pela manutenção das atividades do Coral, porém com um novo nome. Hoje o grupo se chama “Coral Umberto Urban AABB SP”.

É importante frisar que, Umberto Urban, produziu tudo isso e foi funcionário do Banco do Brasil, onde só se aposentou em 1987. Declarou em 1985: “Sou funcionário do Banco do Brasil por profissão e músico por aptidão”.

Deixou, para grata surpresa, cerca de 120 composições inéditas, num “surrado caderno”, no qual existem temas de MPB em geral, com tendência para o samba, bossa nova, isto é, estilos que gostava e admirava muito, além de outros ritmos e/ou gêneros.

Dia 27 de outubro de 2017, no Teatro Paulo Eiró, será realizado um espetáculo denominado “Tributo ao Maestro Umberto Urban”, em homenagem ao regente, fundamentado na seleção de suas canções inéditas⁸.

2.2 ANÁLISE DE TRÊS ARRANJOS

⁸ Texto revisado da biografia de Umberto Urban. Decidi manter quase integralmente a Biografia do Maestro porque existem poucas informações acerca dele na nossa literatura. Este texto foi disponibilizado pelo seu filho Maurício Urban por meio da rede social “Facebook”.

A música “Oceano” do cantor e compositor Djavan, arranjada por Damiano Cozzella para coral, será a primeira canção estudada neste capítulo. Na análise, será comparado a música original com a proposta do arranjador e serão verificados quais procedimentos composicionais foram utilizados para a elaboração do arranjo, a fim de pesquisar o que deles pode, ou não, ser aplicado nos arranjos para o objeto de estudo “Coral Underground”.

2.2.1 OCEANO (DJAVAN) – Arranjo de Damiano Cozzella

Segundo o site oficial do compositor⁹, Djavan nasceu no dia 27 de Janeiro de 1949, aprendeu violão por meio de revistas que continham algumas dicas musicais em seu conteúdo e, juntamente com o conjunto LSD (luz, som, dimensão), iniciou sua vida musical profissional aos 18 anos.

Não tardou iniciar sua carreira como compositor. Aos 23 anos foi para Rio, onde atuou como Crooner¹⁰ em boates famosas e, logo ingressou na TV Globo, por meio de Edson Mauro e João Mello (produtor da “Som Livre”), como cantor de trilhas sonoras de novelas. Interpretou canções de Dori Caymmi, Toquinho, Vinícius de Moraes, Paulo Sérgio e Marcos Valle.

Em 1989, gravou seu disco que não possui um título específico, mas que ficou conhecido como “Oceano”. A canção “Oceano” foi uma música de grande sucesso na época em que foi lançado álbum, e foi tema de um dos personagens da novela “Top Model” da TV Globo.

2.2.1.1 LETRA/TEXTO

A seguir, serão investigados alguns dos elementos composicionais utilizados pelo arranjador na adaptação da canção “Oceano” para escrita coral, e apontados

⁹ Biografia disponível em: <http://www.djavan.com.br/site/bio>.

¹⁰ Crooner é denominado como cantor de baladas populares. Este termo foi principalmente utilizado para cantores de música popular estadunidense.

possíveis pontos positivos e negativos para uma aplicação imediata para um coro amador.

A letra da canção trata acerca de uma pessoa amada que foi embora e deixou a saudade como lembrança. O que resultou deste sentimento foi sofrimento pela falta dela.

A gravação da música é de 4 minutos e 56 segundos e será um elemento comparativo para a análise do arranjo de Cozzela.

Assim que o dia amanheceu
Lá no mar alto da paixão
Dava pra ver o tempo ruir
Cadê você? Que solidão!
Esquecera de mim

Enfim de tudo o que há na Terra
Não há nada em lugar nenhum
Que vá crescer sem você chegar
Longe de ti tudo parou
Ninguém sabe o que eu sofri

Amar é um deserto e seus temores
Vida que vai na sela dessas dores
Não sabe voltar, me dá teu calor

Vem me fazer feliz porque eu te amo
Você deságua em mim e, eu oceano
Esqueço que amar é quase uma dor
Só sei viver se for por você!

Cozzella utiliza a letra original em quase toda canção, exceto em pequenos trechos em que acrescenta a vogal “e”, a qual no contexto do texto, não faz muito sentido:

Figura 1

The image shows a musical score for five vocal parts: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "lu lu lu lu lu lu", "que so - li - dão... lu - do pa - rou...", "e es - que - ce - rá de mim.", and "lu lu lu lu lu lu". A red box highlights a note in the Mezzo-Soprano part, which is a sharp F (F#) with the lyric "e" underneath it. Handwritten annotations above the staves include "Vii?", "III m", "VI?", "II?", and "V?".

2.2.1.2 FORMA

Uma das primeiras características do arranjo é a mudança na forma musical. A gravação da música¹¹ está na seguinte forma: Introdução – A – A" – B – B" – C –

¹¹ As análises elaboradas em comparação com gravações terão como base de acesso a plataforma digital Spotify, a qual possui materiais originais das gravações das canções.

A^{'''} (solo de violão) – A^{''} – B – B^{''} – C – Codeta (fade out¹²); o arranjo foi elaborado na seguinte forma: Introdução – A – A^{''} – B – B^{''} – C – C^{''}, além de ser concebido para coro a capela e não para cantor solo e banda.

2.2.1.3 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

Além disto, o arranjador modifica o material musical original em alguns trechos, tanto na altura quanto no ritmo:

- **Mudança de altura da melodia:** Acontece mudança melódica no compasso 9, provavelmente, para completar harmonicamente o acorde de *Si menor* e, também em função da segunda parte da estrofe, no áudio original e no arranjo, possuírem a mesma melodia, porém repousando na nota *Ré*. A nota original na palavra “*paixão*” é *Si*, ao invés de *Ré* (0min23s até 0min25s).

¹²O fade out normalmente é aplicado no fim da narração, música ou efeito. O som está no seu volume original e começa a ser baixado lentamente até chegar ao silêncio completo, ou quase.

Figura 2

Handwritten annotations above the staff: V_{7M} , V_{7^9} , (V_{7^9}) , V_{1m} , V_{1m7M} .

Lyrics: lu lu lu que o di - a a - ma - nhe - ceu - lá, no mar al - to da pa - xão
de - do o que há na - ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum

Lyrics below the staff: lu lu lu lu lu lu lu lu

- **Mudança rítmica da melodia:** Ocorre nos compassos 18, 19 e 20 (0min41s até 0min47s).

Figura 3

Handwritten annotations above the staff: V_{11^3} , III_{7^9} , V_{1^9} , II_{7^9} , V_{7^9} .

Lyrics: lu lu lu lu lu lu lu lu que so - li - dão...
lu - do pa - rou... e es - que - ce - rá de mim.

Lyrics below the staff: lu lu lu lu lu lu lu lu

- **Mudança no material harmônico:** Acontece também uma modificação no material harmônico, visto que, no arranjo a parte harmônica é realizada pelas vozes, e não pelos instrumentos como no original.

- O início da parte “C”, “só sei viver se for por você”, foi composto originalmente com o acorde de Ré Maior (4min07s a 4min25s), enquanto Cozzella utiliza o acorde de Ré menor em seu arranjo, exceto no final, onde usa o acorde de Ré Maior para criar o efeito da *terça de picardia*.

Figura 4

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Mezzosoprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "lor. teu ca - lor. Vem me fa - dor. ô Só sei". Two red boxes highlight the beginning and end of a section. The first box is around the first measure of each voice part, and the second box is around the final measure of each voice part. The lyrics "lor. teu ca - lor. Vem me fa - dor. ô" are under the first box, and "Só sei" are under the second box. The score includes first and second endings for each voice part.

- **Efeito da terça de picardia:**

Figura 5

45

1. 2.

vo - - - cê, por vo - cê. vo - - - cê.

1. 2.

vo - - - cê, por vo - cê. vo - - - cê.

1. 2.

vo - - - cê, por vo - cê. vo, só por vo - cê.

1. 2.

vo - - - cê, por vo - cê. vo - - - cê.

1. 2.

vo - - - cê, ô vo - - - cê.

Existem diversos recursos utilizados no arranjo que se encontram presentes na música original, isto é, Cozzella mantém a ideia original do compositor: mesma fórmula de compasso $\frac{3}{4}$, tonalidade (Ré Maior) e estrutura fraseológica; mesma ideia na linha dos baixos; muitas dissonâncias e AEM (acordes de empréstimo modal); dominantes secundárias.

- Mesma fórmula de compasso:

Figura 6

A - A (136c)
 B - B (132c)
 C (190) ↗
 C (100) ↘

Oceano
 1989

Djavan
 Arr.: Damiano Cozzella

II III⁹ 9 IV⁹ V⁹ III⁹

Soprano
 D3 - F4
 lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

Meio-Soprano
 D3 - C4
 As-sim
 En-fim,

Contralto
 G2 - A3
 lu lu lu lu lu

Tenor
 E2 - E3
 lu lu lu lu lu lu lu

Baixo
 G1 - B^b2
 Lu lu lu lu lu lu

- Tonalidade de Ré Maior, acorde inicial e final (compasso 1 e 49 respectivamente):

Figura 7

A - A (136c)
 B - B (132c)
 C (190) ↗
 C (130c) ↘

Oceano
 1989

Djavan
 Arr.: Damiano Cozzella

Handwritten musical notations above the staff:
 I 37M 117 9 117 9 11 37M

Handwritten notes on the left margin:
 Soprano 10m D3-F4
 Me-Soprano 30m A2-C4
 Contralto 20m A2-A3
 Tenor 25 E2-E3
 Baixo 30m G2-B2

Soprano
 Lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

Me-Soprano
 As-sim
 En-fim,

Contralto
 Lu lu lu lu lu

Tenor
 Lu lu lu lu lu lu lu

Baixo
 Lu lu lu lu lu lu

Figura 8

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in a minor key. The score is divided into two systems, each with two measures. The lyrics are: "vo - - - cê, por vo - cê. vo - - - - cê." for the first system, and "vo - - - - cê. só por vo - cê." for the second system. The score includes handwritten annotations: "VII 7 modal" and "Im" above the first system, and "IVm" and "I" above the second system. A red box highlights the final measure of the second system, which contains the lyrics "vo - - - - cê." and a single note on the staff.

- **Acorde Dominante (V)** com as dissonâncias, 7m, 9m e 13M (Lá maior), de Ré maior (compasso 20); **AEM** – Sol menor, Subdominante menor, que se encontra no modo de Ré menor (compasso 15):

Figura 9

16

S
lu lu lu lu lu lu lu lu

Ms
que so - li - dão...
lu - do pa - rou... e es - que - ce - rá de mim.

C
lu lu lu lu lu lu lu lu

T
lu lu lu lu lu lu lu lu

B
lu lu lu lu lu lu lu

Figura 10

11

S
lu lu lu lu lu

Ms
da - va pra ver o tem - po ru - ir.
que vá cres - cer sem vo - cê che - gar. Ca - dê vo - cê.
Lon - ge de ti

C
lu lu lu lu lu lu lu lu

T
lu lu lu lu lu lu lu lu

B
lu lu lu lu lu lu lu

- **Subdominante e Dominante secundárias** (Lá menor e Ré Maior, compassos 13 e 14) da Subdominante menor (Sol menor):

Figura 11

The image shows a musical score for voice and instruments. The vocal line (S) is in the top staff, with lyrics: "lu lu lu lu lu". The instrumental parts (Is, C, T, B) are in the bottom four staves. A red box highlights the section from measure 13 to measure 14. Handwritten annotations above the vocal line indicate chord changes: VI^m, VI^m, (VI^m - V₇), VI^m, and VI^b. The lyrics for the instrumental parts are: "da - va pra ver que vá cres- cer o sem tem- po ru - ir. vo - cê che- gar. Ca - dê vo - cê. Lon- ge de ti".

- **Ideia do contrabaixo elétrico no original:**

Figura 12

The image shows a musical score for electric bass in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melodic line consists of the following notes: F#2 (half note), G2 (quarter note), A2 (quarter note), B2 (quarter note), C3 (quarter note), D3 (quarter note), E3 (quarter note), F#3 (quarter note).

- **Caminho melódico do baixo no início da estrofe (0min15s até 0min23s):**

Figura 13

♩ = 90

Soprano
D3 - F4

Mezzo-Soprano
A2 - C4

Contralto
G2 - A3

Tenor
E2 - E3

Baixo
D2 - B2

Lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

As-sim
En-fim,

Lu lu lu lu lu lu lu lu

Lu lu

Figura 14

6

S

Ms

C

T

B

lu lu lu lu

que o di - a a - ma - nhe - ceu lá no mar al - to da pai - xão
de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum

lu lu lu lu lu lu lu lu

lu lu lu lu lu lu lu lu

2.2.1.4 FRASEOLOGIA

Quadro 1 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Oceano"

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
Introdução	Frase de 4 compassos	1 ao 4	Melodia acompanhada; contracanto em apenas um compasso	A melodia da introdução se encontra na voz das sopranos, há apenas um leve contracanto no primeiro compasso feito pelo tenor. As outras vozes seguem fazendo a base harmônica até o compasso 4, onde o tenor e as contraltos criam uma dissonância no ultimo tempo dele.
A (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 10 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 16 compassos.	Do compasso 5 ao 14; Do compasso 15 ao 20; do compasso 5 ao 20.	Melodia acompanhada;	Acontecem singelos movimentos contrapontísticos na voz do tenor (compasso 6, 15, 16 e 20); contralto (compassos 9, 10, 12, 15, 17 e 20); soprano (compassos 11, 12, 14, 16, 18 e 20); o baixo faz a cama harmônica e o naipe de mezzo - soprano faz a melodia principal.

A" (Estrofe 2)	Frase Antecedente - 10 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 16 compassos.	Do compasso 5 ao 14; Do compasso 15 ao 23 (excluindo os compassos 18, 19 e 20 por pertencerem a primeira casa da repetição); Do compasso 5 ao 23 (excluindo os compassos 18, 19 e 20 por pertencerem a primeira casa da repetição).	Melodia acompanhada;	Acontecem singelos movimentos contrapontísticos na voz do tenor (compasso 6, 15 e 16); contralto (compassos 9, 10, 12, 15 e 17); soprano (compassos 11, 12, 14 e 16); o baixo faz a cama harmônica novamente, porém emite um contracanto no compasso 23 que antecede a letra do refrão, e o naipe de mezzo soprano segue fazendo melodia principal.
B - Refrão 1	Antecedente - 4 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 12 compassos.	Do compasso 24 ao 27; do compasso 28 ao 35; do compasso 24 ao 35.	Estrutura Homofônica e homorrítmica nas vozes superiores (Soprano, Mezzo - Soprano e Contralto); Acompanhamento harmônico e pequenos contracantos nas vozes inferiores (Baixo e Tenor); Estrutura homorrítmica em todos os naves a partir da anacruse para o compasso 31;	A estrutura homofônica e homorrítmica segue nas vozes superiores durante todo o refrão; os tenores e baixos fazem contracantos nos compassos 26, 27, 28, 29 e 30 e seguem nos compassos posteriores a textura homorrítmica juntamente com os demais naves; o baixo faz um leve contracanto no compasso 35 para voltar ao refrão.

B ^o - Refrão 2	Antecedente - 4 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 12 compassos.	Do compasso 24 ao 27; do compasso 28 ao 37 (Exceto os compassos 34 e 35 que pertencem a primeira casa da repetição); do compasso 24 ao 37 (Exceto os compassos 34 e 35 que pertencem a primeira casa da repetição).	Estrutura homofônica e homorrítmica nas vozes superiores (Soprano, Mezzo soprano e Contralto); Acompanhamento harmônico e pequenos contracantos nas vozes inferiores (Baixo e Tenor); Estrutura homorrítmica em todos os naipes a partir da anacruse para o compasso 31;	A estrutura homofônica e homorrítmica segue nas vozes superiores durante todo o refrão; os tenores e baixos fazem contracantos nos compassos 26, 27, 28, 29 e 30 e seguem nos compassos posteriores a textura homofônica e homorrítmica juntamente com os demais naipes; o baixo faz um leve contracanto no compasso 37, caminhando para a parte C.
C - Bridge 1	Antecedente - 4 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 10 compassos.	Do compasso 38 ao 41; do compasso 42 ao 47; do compasso 38 ao 47.	Textura homofônica e homorrítmica exceto na voz do contralto, que faz contracanto no trecho quase inteiro, provavelmente para reforçar o sentido da letra da canção. O baixo faz contracanto em apenas dois compassos.	Contralto faz contracanto nos compassos 38, 39, 40, 42 e 43; o baixo apenas nos compassos 41 e 47.

C" - Bridge 1	Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 38 ao 41; do compasso 42 ao 49 (Exceto os compassos 45, 46 e 47 que pertencem a primeira casa da repetição); do compasso 38 ao 49 (Exceto os compassos 45, 46 e 47 que pertencem a primeira casa da repetição).	Textura homofônica e homorrítmica exceto na voz do contralto, que faz contracanto no trecho quase inteiro, provavelmente para reforçar o sentido da letra da canção. O baixo faz contracanto em apenas um compasso.	Contralto faz contracanto nos compassos 38, 39, 40, 42 e 43; o baixo apenas no 41. A música termina com um acorde maior caracterizado pela terça de picardia na voz das contraltos.
------------------	---	---	---	---

2.2.1.5 TEXTURA

Destaco ainda, as texturas utilizadas e suas características:

- Melodia acompanhada

Aqui, nesta textura, enquanto a mezzo soprano efetua a melodia principal da canção, os demais naipes fazem um acompanhamento harmônico com a sílaba onomatopaica "lu" que cria um efeito suave por emitir o som de uma vogal mais fechada e posteriorizada.

Figura 15

A - A (136c)
B - B (132c)
C (190) ↗
C (130c) ↘

Oceano
1989

Djavan
Arr.: Damiano Cozzella

$\text{♩} = 90$

II 37M III⁹ 9 IV⁹ - 3M V⁹ 37M

Soprano
10m
D3 - F4
Lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

Me-Soprano
10m
A2 - C4
As-sim
En-fim,

Contralto
10m
A2 - A3
Lu lu lu lu lu

Tenor
8
E2 - E3
Lu lu lu lu lu lu lu

Baixo
10m
G2 - B^b2
Lu lu lu lu lu lu

Figura 16

Handwritten annotations above the Soprano staff include: $IV \downarrow M$, $V \downarrow 9$, $(A \downarrow 3)$, $V \downarrow$, and $V \downarrow 2 M$.

S
lu lu lu

Ms
que o di - a a - ma - nhe - ceu - lá no mar al - to da pai - xão
de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum

C
lu lu lu lu lu lu lu lu

T
lu lu lu lu

B
lu lu lu lu lu lu lu lu

- Homorritmia e Homofonia

Neste trecho, nos compassos 31, 32, 33 e 34, a homorritmia e a homofonia juntamente com a pausa expressiva de colcheia, fazem com que a harmonia vocal fique em bloco, o que reforça a intensidade do texto “não sabe voltar, me dá seu calor” e “e esqueço que amar é quase uma dor”.

Figura 17

do - res não sa - be vol - tar, me dá - teu ca -
 a - no, e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

do - res não sa - be vol - tar, me dá - teu ca -
 a - no, e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

do - res não sa - be vol - tar, me dá - teu ca -
 a - no, e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

vai mim não sa - be vol - tar, me dá - teu ca -
 e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

vai mim não sa - be vol - tar, me dá - teu ca -
 e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

Figura 18

lor. dor. Só sei

lor. dor. Só sei

lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei

lor. dor. Só sei

lor, teu ca - lor. Vem me fa - dor. ô Só sei

- Contracanto

Acontecem três momentos de contracanto:

- O primeiro é encontrado no naipe dos baixos, que fazem uma melodia e frase antes da parte B e B", antecipando a letra que será cantada nos refrãos ("amar é um deserto e seus temores" e "vem me fazer feliz porque eu te amo") B", além de repetir a letra que foi cantada no fim do primeiro refrão (me dá "teu calor"):

Figura 19

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Handwritten annotations above the staves include Roman numerals: VI7, II7, V7, and Fm1. The lyrics are as follows:

- Soprano (S):** lu lu lu. A - mar é um de - ser -
Vem me fa - zer fe - liz
- Mezzo-Soprano (Ms):** Nin - guém sa - be o que eu so - fri. A - mar é um de - ser -
Vem me fa - zer fe - liz
- Contralto (C):** lu lu lu. A - mar é um de - ser -
Vem me fa - zer fe - liz
- Tenor (T):** lu lu lu lá
- Bass (B):** lu lu lu e a - mar é lá

A blue arrow points from the Soprano staff to the start of the second phrase. A red box highlights the notes 'e a-mar é' in the Bass staff, which occur before the vocal entry of the other parts.

Figura 20

30

S do - res não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
a - no, e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

Ms do - res não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
a - no, e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

C do - res não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
a - no, e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

T vai não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
mim e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

B vai não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
mim e es - que - ço que a - mar é qua - se u - ma

Figura 21

34

S 1. lor. dor. Só sei
2. lor. dor. Só sei

Ms 1. lor. dor. Só sei
2. lor. dor. Só sei

C 1. lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei
2. lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei

T 1. lor. dor. Só sei
2. lor. dor. Só sei

B 1. lor, teu ca - lor. Vem me fa dor. ô Só sei
2. lor. dor. Só sei

- O segundo ocorre com os naipes de tenores e baixos nos dois refrãos, ressaltando as frases “vida que vai” e “te amo, você em mim”, trechos também intensos da composição, nos quais as sopranos atingem as notas mais agudas:

Figura 22

25

S
to e seus te - mo-res, vi - da que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

Ms.
to e seus te - mo-res, vi - da que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

C
to e seus te - mo-res, vi - da que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

T
lá lá lá te - mo - res, vi - - - - da que
te a - mo, vo - - - - cê em

B
lá lá te - mo - res, vi - - - - da que
te a - mo, vo - - - - cê em

Figura 23

30

S do - res não - sa - be vol - tar, me dá - teu - ca
a - no, e es - que - ço que a - tar, é qua - se u - ma

Ms do - res não - sa - be vol - tar, me dá - teu - ca
a - no, e es - que - ço que a - tar, é qua - se u - ma

C do - res não - sa - be vol - tar, me dá - teu - ca
a - no, e es - que - ço que a - tar, é qua - se u - ma

T vai mim não - sa - be vol - tar, me dá - teu - ca
e es - que - ço que a - tar, é qua - se u - ma

B vai mim não - sa - be vol - tar, me dá - teu - ca
e es - que - ço que a - tar, é qua - se u - ma

- A última parte em que acontece o contracanto está localizada nas contraltos nos trechos C e C" da música. Com intuito de reforçar o desfecho da letra, Damiano repete diversas vezes algumas palavras da frase final "só sei viver se for por você", desembocando na terça de picardia na última palavra e acorde da canção.

Figura 24

Figura 24 shows a musical score for five vocal parts: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese. The Contralto (C) part is highlighted with a red box, showing the lyrics: "Só, mas só eu sei, só sei".

Lyrics for Soprano (S): lor. dor. Só sei

Lyrics for Mezzo-Soprano (Ms): lor. dor. Só sei

Lyrics for Contralto (C): lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei

Lyrics for Tenor (T): lor. dor. Só sei

Lyrics for Bass (B): lor, teu ca - lor. Vem me fa - dor. ô Só sei

Figura 25

Figura 25 shows a musical score for five vocal parts: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese. The Contralto (C) part is highlighted with a red box, showing the lyrics: "vi, só sei vi - ver se, só se for, se for por".

Lyrics for Soprano (S): vi - - - - ver se for por

Lyrics for Mezzo-Soprano (Ms): vi - - - - ver se for por

Lyrics for Contralto (C): vi, só sei vi - ver se, só se for, se for por

Lyrics for Tenor (T): vi - - - - ver se for por

Lyrics for Bass (B): vi - - - - ver só sei se for por

Figura 26

45

1. vo - - - - - cê, por vo - cê. 2. vo - - - - - cê.

1. vo - - - - - cê, por vo - cê. 2. vo - - - - - cê.

1. vo - - - - - cê, por vo - cê. 2. vo, só por vo - cê.

1. vo - - - - - cê, por vo - cê. 2. vo - - - - - cê.

1. vo - - - - - cê, ô vo - - - - - cê.

De acordo com o que foi visto, podemos perceber uma complexidade na parte harmônica, tanto pelas dissonâncias quanto pelos acordes de empréstimo modal e acordes secundários.

Acontecem diversos cromatismos em todas as vozes e isso, junto aos fatores apontados anteriormente, fazem com que a música não seja de fácil execução.

Apesar de haver uma aproximação da linha do baixo com a ideia do contrabaixo elétrico executado na música original, e do naipe de tenor ter uma tessitura relativamente confortável, este arranjo, provavelmente, não seria um repertório a ser aplicado imediatamente em um coro amador, sobretudo, se o mesmo tiver pouco tempo de prática vocal conjunta.

Por mais que a canção “Oceano” seja muito conhecida ainda nos dias atuais, e tenha a fraseologia idêntica a da música original, os intervalos dissonantes podem dificultar demasiadamente a afinação e a memorização da harmonia.

Vejamos, também, alguns dos cromatismos que acontecem em vozes diferentes no decorrer da música.

2.2.1.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

- **Cromatismo** presente na introdução no naipe de soprano:

Figura 27

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The score is in 3/4 time and G major. The tempo is marked as ♩ = 90. The Soprano part has a red box highlighting a chromatic introduction: a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lyrics for all parts are "Lu lu lu lu lu". The Contralto part has a fermata over the final two notes. The Tenor and Baixo parts have a fermata over the final two notes. The score includes handwritten annotations: "Soprano 10m D3-F4", "Contralto 8m A2-C4", "Tenor 8m E2-E3", and "Baixo 10m G2-B2". There are also some handwritten notes at the top: "CFA III?", "IV 4-2M", "V 2 9", and "7M".

- No naipe de contralto, compassos 10, 11, 12 e 18, 19 e 20:

Figura 28

Handwritten annotations above the vocal staves: V_7^+ , (V_3^-) , V_{1-m} , V_{1-m}^+

Soprano (S): lu lu lu

Mezzo-soprano (Ms): que o di - a a - ma - nhe - ceu lá no mar al - to da pai - xão
de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum

Contralto (C): lu lu lu lu lu lu (highlighted in red box)

Tenore (T): lu lu lu lu

Basso (B): lu lu lu lu lu lu lu

Figura 29

Handwritten annotations above the vocal staves: V_{1-m} , V_{1-m} , $(V_{1-m} - V_7^-)$, V_{1-m}^+ , V_7^+

Soprano (S): lu lu lu lu lu

Mezzo-soprano (Ms): da - va pra ver o tem - po ru - ir. Ca - dê vo - cê.
que vá cres - cer sem vo - cê che - gar. Lon - ge de ti

Contralto (C): lu lu lu lu lu lu lu (highlighted in red box)

Tenore (T): lu lu lu lu

Basso (B): lu lu lu lu

Handwritten annotations below the bass staff: V_{1-m} , V_{1-m} , V_{1-m} , V_{1-m}

Figura 30

16

lu lu lu lu lu lu

que so - li - dão...
lu - do pa - rou...

e es - que - ce - rá de mim.

lu lu lu lu lu

lu lu lu lu lu

lu lu lu lu lu

lu lu lu lu lu

lu lu lu lu lu

Na última figura, nos compassos 18, 19 e 20, além do cromatismo descendente, também acontece um salto de trítone ascendente com intuito do acorde de Lá Maior (Dominante) possuir também em sua estrutura a sétima junto às demais dissonâncias (nona menor, décima primeira justa e décima terceira menor).

- No naipe dos tenores, compassos 16, 17, 18, 19, 20 e 27, 28:

Figura 31

Figura 31 shows a musical score for five vocal parts: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "lu lu lu lu lu lu" for S, C, and B; "que so - li - dão... lu - do pa - rou... e es - que - ce - rá de mim." for Ms; and "lu lu lu lu lu lu" for T. A red box highlights measures 7, 8, and 9 in the Tenor part, which correspond to the lyrics "lu lu lu".

Figura 32

Figura 32 shows a musical score for five vocal parts: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "to e seus te - mo - res, por - que eu te a - mo, vi - da que vai na se - la des - sas vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -" for S, Ms, and C; "lá lá lá te - mo - res, vi - da que em" for T; and "lá lá te - mo - res, vi - da que em" for B. A red box highlights measures 7, 8, and 9 in the Tenor part, which correspond to the lyrics "lá lá lá".

- No naipe dos baixos, compassos 7, 8 e 9.

Figura 33

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'que o di - a a - ma - nhe - ceu - lá, no mar al - to da pai - xão / de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum'. The Soprano part has 'lu lu lu'. The Mezzo-Soprano part has 'que o di - a a - ma - nhe - ceu - lá, no mar al - to da pai - xão / de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum'. The Contralto part has 'lu lu lu lu lu lu lu lu'. The Tenor part has 'lu lu lu lu'. The Bass part has 'lu lu lu lu'. A red box highlights the Bass line from the second measure to the fifth measure, showing the notes G, A, B, and C, which are parallel motion towards a dissonance.

A despeito da utilização comum de paralelismos na música popular, sobretudo na música popular urbana, Cozzella opta por conduzir as vozes priorizando movimentos contrários e oblíquos, utilizando do paralelismo em poucos trechos. Outra característica peculiar consiste em empregar muitíssimo intervalos dissonantes, o que dificulta substancialmente a afinação do coro.

- Movimentos paralelos em direção a dissonâncias:

Figura 34

Handwritten annotations: $J = 90$, III, IV, V, VII

Vocal parts and lyrics:

- Soprano 1** (J3 - F4): Lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu
- Soprano 2** (J3 m, A2 - C4): - - - - - As-sim En-fim,
- Contralto** (C3 m, G2 - A3): Lu lu lu lu lu
- Tenor** (T3, E2 - E3): Lu lu lu lu lu lu lu lu
- Baixo** (B3 m, G2 - B2): Lu lu lu lu lu lu

Blue arrows point to the second and third notes in the Soprano 1 and Baixo lines.

Figura 35

Handwritten annotations: VII, Vim, III, V, VII, VI

Vocal parts and lyrics:

- Soprano (S)**: lu lu lu lu lu
- Soprano II (Is)**: da - va pra ver o sem tem-po ru - ir. Ca - dê vo - cê. que vá cres-cer vo - cê che-gar. Lon-ge de ti
- Contralto (C)**: lu lu lu lu lu lu lu
- Tenor (T)**: lu lu lu lu
- Baixo (B)**: lu lu lu lu

Blue arrows point to the second note in the Soprano line, the second note in the Soprano II line, and the second note in the Baixo line.

- Movimento oblíquo:

Figura 36

Handwritten annotations above the staves include: VI 7, II 7, V 7, and F 7.

Lyrics for Soprano (S): lu lu lu. A - - - - - é um de - ser -
Vem - - - - - fa - zer fe - liz

Lyrics for Mezzo-Soprano (Ms): Nin - guém sa - be o que eu so - fri. é um de - ser -
fa - zer fe - liz

Lyrics for Contralto (C): lu lu lu. A - - - - - é um de - ser -
fa - zer fe - liz

Lyrics for Tenor (T): lu lu lu lá

Lyrics for Bass (B): lu lu lu e a - mar é lá

Figura 37

Handwritten annotations above the staves include: VI 7, II 7, V 7, and F 7.

Lyrics for Soprano (S): to e seus te - mo-res, vi - - - - - que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - - - - - de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

Lyrics for Mezzo-Soprano (Ms): to e seus te - mo-res, que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - ce de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

Lyrics for Contralto (C): to e seus te - mo-res, que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

Lyrics for Tenor (T): lá lá lá te - mo - res, vi - - - - - da que
te a - mo, vo - - - - - ce em

Lyrics for Bass (B): lá lá te - mo - res, vi - - - - - da que
te a - mo, vo - - - - - ce em

- **Movimentos contrários:**

Figura 38

Handwritten annotations above the staves: V_1^9 , (V_3^-) , V_{1-m} , V_{1-m} .

Lyrics for Soprano (S): lu lu lu

Lyrics for Mezzo-Soprano (Ms): que o di - a a - ma - nha - ceu lá, no mar al - to da pai - xão
de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum

Lyrics for Contralto (C): lu lu lu lu lu lu lu

Lyrics for Tenor (T): lu lu lu

Lyrics for Bass (B): lu lu lu lu lu lu

Blue arrows indicate opposite movements between parts: S and B, Ms and C, T and B.

Figura 39

Handwritten annotations above the staves: V_7 , V_7 .

Lyrics for Soprano (S): lor. dor. Só sei

Lyrics for Mezzo-Soprano (Ms): lor. dor. Só sei

Lyrics for Contralto (C): lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei

Lyrics for Tenor (T): lor. dor. Só sei

Lyrics for Bass (B): lor. dor. Só sei

A red box highlights the section starting at measure 34, containing the lyrics "Só sei" for all parts. Blue arrows point to the notes "Só" and "sei" in the Soprano and Bass parts within this box.

- Dissonâncias e saltos para dissonância:

- **Acorde Dominante com 7, 9m e 13 (Lá Maior):**

Figura 40

The image shows a musical score for voice and piano, labeled "Figura 40". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "que so - li - dão... lu - do pa - rou... e es - que - ce - rá de mim. lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu". A red box highlights a dissonance in the bass line (B) at the end of the phrase, where the notes G and B are played together, creating a tritone (Lá Maior). Handwritten annotations in the top staff include "Vii 7", "Vii 9", and "Vii 13".

- **Intervalos de difícil execução:**

Figura 41

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Mezzo-Soprano (Ms), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "lu lu lu lu lu lu", "que so-li-dão... lu-do pa-rou...", and "e es-que-ce-rá de mim.". Two red boxes highlight specific vocal phrases in the Contralto part: "lu lu lu lu" and "lu lu".

2.2.1.7 CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE E CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO

Especificamente para esta canção, uma possibilidade de emissão vocal para o coro, consiste na ressonância com foco de voz no espaço anterior em conjunto ao espaço posterior dos ressonadores vocais. Para que este som seja produzido, deve-se emitir uma mistura de dois modos de ressonância: o “n” que propicia um som mais leve e claro, característico da música popular, simultaneamente ao “M”, que cria um espaço posterior, devido a elevação do palato mole e ao rebaixamento da laringe, fazendo com que o som tenha mais espaço facilitando os agudos dos tenores e das sopranos, sobretudo nesta peça.

O modo de ressonância indicado nesta situação é o “M”, que tem foco anteriorizado com maior abertura posterior do trato vocal, combinado com o tipo de ressonância “n”, que manterá o brilho e a leveza da voz com conforto no registro agudo da voz. (GABRIEL, Vitor; MIGUEL, Fábio, P.9)

Quadro 2 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Oceano".

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Soprano	Décima menor	Ré 3 ao Fá 4
Mezzo – Soprano	Décima menor	Lá 2 ao Dó 4
Contralto	Nona menor	Sol#2 ao Lá 3
Tenor	Oitava justa	Mi 2 ao Mi 3
Baixo	Décima menor	Sol 1 ao Sib 2

De acordo com as informações do quadro, vemos que as tessituras são extensas, e as notas de todos os naves passam pelo registro grave, central e agudo em diversos momentos da obra, fato que compromete o uso exclusivo da ressonância baixa, isto é, um som muito próximo da fala, metálico, com sonoridade pesada e, por vezes, estridente.

Portanto, para que haja homogeneidade de som em todos os registros, sem quebras vocais excessivas, faz-se necessária a aplicação da ressonância alta desde o grave ao agudo, priorizando a mescla dos focos anterior e posterior (som leve, claro com elevação controlada do palato mole para que o som não fique muito escuro ou próximo do lírico demasiadamente), com a laringe baixa apenas nos agudos culminantes. Contudo, é evidente que nas regiões mais graves do naipe dos baixos e contraltos seja necessário o uso moderado da ressonância baixa para que o som projete e não desapareça no momento em que os outros naves cantam juntos.

Na partitura, existem sinais de respiração, por meio de pausas, apenas a partir da parte "B" (refrão), permitindo que, na parte "A" e "A'" (estrofes), o regente decida onde ocorrerão as respirações no acompanhamento harmônico produzido pelos naves de soprano, contralto, tenor e baixo.

Por se tratar de “MPB” (música popular brasileira), mesmo sendo um estilo distante da “Bossa Nova” neste caso, o uso do vibrato deve ser pequeno (vibrato apenas nos fins de frase com amplitude pequena) ou mesmo nulo, e a articulação deve priorizar o ataque seletivo de algumas consoantes, pois, o canto popular urbano brasileiro, neste contexto, focaliza o uso das mesmas.

Isto não quer dizer que as vogais serão desvalorizadas, pelo contrário, elas terão importância crucial em notas longas, entretanto, as consoantes criam o ambiente rítmico característico da peça, o que deve ser enfatizado para que se crie o efeito desejado.

O solo das estrofes “A” e “ A” ” é executado pelo naipe de mezzo-soprano, de acordo com a partitura. Nesta situação, uma possibilidade de interpretação compreende em denominar uma solista para cantar a melodia principal na estrofe, e ao desembocar o refrão, todo o naipe cantar, a fim de trazer duas atmosferas sonoras diferentes para a performance da obra.

O fato de existir um naipe a mais do que o trivial (soprano, *mezzo-soprano*, contralto, tenor e baixo), pode dificultar em um primeiro momento a execução da peça, principalmente no tocante a coros amadores.

Na edição não há marcações de dinâmica, o que deixa o regente livre para fazer suas escolhas quanto à intensidade sonora, entretanto, de acordo com a análise textural que foi elaborada acima, a própria camada vocal escrita por Cozzela sugere uma dinâmica suave na estrofe, forte no refrão e na parte “C”.

Sendo assim, fica evidente que ao produzir uma análise minuciosa acerca de alguns processos utilizados pelo arranjador na obra, o intérprete/regente cria um embasamento consciente nas suas escolhas interpretativas para o coro que estiver regendo.

Ainda sim, para que a sonoridade escolhida seja adequada, faz-se necessária uma pesquisa estilística da obra, com o intuito de calcar de forma empírica os conhecimentos acerca do contexto musical em que a canção se encontra, verificando qual tipo de vocalidade, ambiente sonoro, entre outros recursos interpretativos, a própria obra pede.

2.2.2 CORCOVADO (TOM JOBIM) – Arranjo de Marcos Leite

Antônio Carlos Jobim, nasceu no Rio de Janeiro em 1927 e faleceu em Nova Iorque em 1994. Foi pianista, maestro, arranjador, cantor, violonista e, sobretudo, compositor de vasta obra do cancionero popular brasileiro.

Estudou com Hans Joachim Koellreutter, Lúcia Branco e Tomás Teran.

Compôs sucessos, tais como: “Garota de Ipanema” em parceria com Vinícius de Moraes, “Desafinado” e “Samba de uma nota só” juntamente a Newton Mendonça, “Corcovado”, “Wave”, entre outras.

Foi um ícone fundamental para a “bossa nova” e obteve contato direto por meio de sua música com artistas importantes do cenário nacional e internacional, entre os quais se destacam: Frank Sinatra, Elis Regina, Stan Getz, Chico Buarque, Ella Fitzgerald.

As canções “Desafinado” e “Corcovado” foram gravadas por diversos cantores importantes e alcançaram grande repercussão na mídia. Tom Jobim, Herb Alpert, Nara Leão, Ella Fitzgerald, Stan Getz, Vanessa da Mata e Gal Costa incluíram, uma ou a outra obra, em seu repertório.¹³

Nas análises das duas canções, abordarei como elemento comparativo, a partitura delas (editadas por Gene Lees, [19--?]), com relação ao arranjo elaborado por Leite e Urban, respectivamente. Escolhi proceder desta forma por considerar este material fiel a gravação de Tom Jobim (apesar de “Desafinado” estar em outro tom).

No caso da canção “Desafinado”, de acordo com as pesquisas que fiz de gravações, Tom Jobim cantava em Mi Maior ou em Mi bemol Maior ao invés de Fá Maior.

¹³ Biografia completa disponível em: https://www.ebiografia.com/antonio_jobim/.

Como as demais músicas do trabalho não possuem material confiável para ser utilizado, no tocante a registro em partitura, estas são algumas das poucas obras que serão estudadas com base nas duas partituras ao invés de gravação.

2.2.2.1 LETRA/TEXTO

A letra trata acerca de um indivíduo que ao contemplar calmamente a bela paisagem do Rio de Janeiro, especificamente o Cristo Redentor e o Corcovado, lembra que antes de conhecer a sua amada (o), era uma pessoa triste, mas ao encontra-la (o) descobriu a felicidade. Possivelmente, em todo o momento da letra ele está cantando para expressar este último estado de espírito.

Um cantinho e um violão
Este amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo
Quero a vida sempre assim com você perto de mim
Até o apagar da velha chama

E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade meu amor

E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade meu amor

Leite, em seu arranjo, altera uma palavra da letra que, possivelmente, tem por objetivo denotar a ideia de reciprocidade para a canção. Ao invés de utilizar “este amor uma canção”, opta por “nosso amor uma canção”, o que deixa a frase mais intimista por se tratar de um pronome possessivo.

Também troca, na repetição da canção, a letra “um cantinho, um violão, este amor, uma canção pra fazer feliz a quem se ama” pelas sílabas onomatopaicas “Tchu-ru” e “ô”, provavelmente para criar um efeito rítmico mais próximo da linguagem instrumental.

Além disso, acrescenta uma Coda que substitui a “codetta” instrumental. Para isso utiliza a frase “o que é felicidade” três vezes e “meu amor” duas vezes, a fim de enfatizar o estado emocional explicitado na última frase da canção.

No restante, não há alterações.

- **Edição de Lees¹⁴ – mudança na letra:**

Figura 42

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: the first section is marked 'Am6' and the second section is marked 'G#dim 7(b13)'. The lyrics are written below the vocal staff. The original lyrics are 'Um can - ti - nho, um vi - o - lã o' and 'Qui - et nights of qui - et stars'. The edited lyrics are 'Es - te a - mor, u - ma can - ção' and 'Qui - et chords from my gui - tar'. The change in lyrics is highlighted in a red box.

- **Arranjo de Leite – mudança na letra:**

¹⁴ Partitura disponível em: www.jobim.org.

Figura 43

Corcovado

Tom Jobim
Arranjo: Marcos Leite

D7(9)/A G#dim Gm7

Um can-tinho um vi - o-lão No-ssô amor u-ma can-ção pra fa-zer fe-liz

ô ô ô ô ô ô ô ô

- Arranjo de Lees – Substituição da “Codetta” pela “Coda” com o acréscimo das frases “o que é felicidade” repetida três vezes, e “meu amor” duas vezes:

Figura 44

Dm7 G7(9) G7(b9) D7(9) Db7(9)

O que é fe - li - ci - da - de, Meu a - mor - - - - -
The mea - ning of ex - is - tence Oh, my love - - - - -

- Arranjo de Leite – Substituição da “Codetta” pela “Coda” com o acréscimo das frases “o que é felicidade” repetida três vezes, e “meu amor” duas vezes:

Figura 45

Figura 45 shows a musical score for a song. The first system (measures 31-35) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: "ia o que é fe-li-ci da - de meu a - mor". The word "o" is highlighted in a red box. Chords below the staff are G#dim, Gm7, and C7(9). The second system (measures 36-40) continues the melody and bass line. The lyrics are: "ru ru tchu ru ru ru ru ru tchu ru ru ru tchu ru ru". The word "ô" appears in the melody above the staff in measures 36, 37, 39, and 40.

Figura 46

Figura 46 shows a musical score for a song. The first system (measures 41-45) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: "ru ru da - de o que é fe - li - ci da - de o". The words "da - de o que é fe - li - ci da - de o" are highlighted in a red box. Chords above the staff are F7M, F6, G/C, G/F, Em7(b5), A7(b9), and A7. Chords below the staff are Dm7, G7(9), Ab7, D7(b9), and C7M. The second system (measures 46-50) continues the melody and bass line. The lyrics are: "que é fe-li-ci da de meu a - mor meu a - mor". The words "que é fe-li-ci da de meu a - mor" are highlighted in a red box.

- Arranjo de Lees – Uso da sílabas onomatopaicas “Tchuru” e “ô” ao invés de “um cantinho, um violão, este amor uma canção pra fazer feliz a quem se ama”:

Figura 47

Am6

G#dim7(b13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lão — Es - te a - mor, u - ma can - ção —
 Qui - et nights of qui - et stars — Qui - et chords from my gui - tar —

Figura 48

Gm7

C7(9)

Gb7(9)

F6

Fm(maj7)

Fm7

Pra fa - zer fe - liz a quem se a - - - ma Mui - ta cal - ma pra pen - sar —
 Float - ing in the si - lence that sur - rounds us Qui - et thoughts and qui - et dreams —

- Arranjo de Leite – Uso das sílabas onomatopaicas “Tchuru e ô” ao invés de “um cantinho, um violão, este amor uma canção pra fazer feliz a quem se ama”:

Figura 49

6 C7(#11) F7M F6 Fm7(9) Bb7(#11)

a quem se a - - ma ô ô ô

6 mui - ta cal - ma pra pen - sar

11 Em7 A7(b13) D7(9)/A G#dim

ô da ja - na - la vê - se_o cor - co - va - do o re - den -

11 e ter tem - po pra - so - nhar da ja - na - la vê - se_o cor - co - va - do o re - den -

Figura 50

31 1. 3. 1.

ia o que é fe - li - ci da - de meu a - mor

31 ci o que é fe - li - ci - da de tchu ru ru ru ru

G#dim Gm7 C7(9)

36 ô ô ô ô ô ô

36 ru ru tchu ru ru ru ru ru ru tchu ru ru ru ru tchu ru ru

Figura 51

41 F7M F6 Corcovado 3

G/C G/F Em7(b5) A7(b9) A7

41

ô ô da - de o que é fe - li - ci da - de o

2.2.2.2 FORMA

Ocorrem diversas mudanças na forma, com relação à edição de Lees. Primeiramente, Leite corta a longa introdução e interlúdio da canção original, parte instrumental que basicamente imita a harmonia da estrofe com uma melodia sincopada alusiva a parte cantada.

Também acrescenta uma “Coda” no lugar da “Codetta” (refrão) além de repetir mais uma vez a canção toda, porém com a troca das frases “um cantinho, um violão, este amor, uma canção pra fazer feliz a quem se ama” pelas sílabas onomatopaicas “Tchu-ru” e “ô”, como dito na análise anterior.

A forma na edição de Lees é: Introdução – A – A” – B – Interlúdio – B – Codetta. Já Leite trabalha com: A – A” – B – A”” – A” – B – Coda.

O fato de Leite elaborar seu arranjo com ênfase maior nas partes vocais faz com que a parte instrumental fique em segundo plano, isto é, relativamente desfocada. Com isso, em termos de sonoridade, há uma perda no que diz respeito à ambientação que a parte instrumental traz, na parte introdutória e interlúdio da canção. Contudo, esta pode ter sido uma escolha interessante para o regente trabalhar um som adequado na primeira frase da música, ou mesmo, deixar o instrumentista livre para improvisar um início, a despeito de não existir indicação para isto na partitura.

2.2.2.3 FRASEOLOGIA

Quadro 3 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Corcovado".

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
A - (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 8 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 16 compassos.	Do compasso 1 ao 8; do compasso 9 ao 16; do compasso 8 ao 16.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Melodia acompanhada; no final do trecho homofonia e homorritmia sempre em uníssono, exceto nos dois últimos compassos.
A' - (Estrofe 2)	Frase Única - 8 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 17 ao 24;	Homofonia e homorritmia.	Com movimentos contrapontísticos diversos.
B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 10 compassos.	Do compasso 25 ao 28; Do compasso 29 ao 34; Do compasso 25 ao 34.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada	Predominância de homofonia e homorritmia; melodia acompanhada apenas em quatro compassos.
A'' - (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 8 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 16 compassos.	Do compasso 35 ao 42; do compasso 9 ao 16 (barra de retorno).	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Melodia acompanhada (com trecho de vocalidade instrumental); no final do trecho homofonia e homorritmia sempre em uníssono, exceto nos dois últimos compassos.
A' - (Estrofe 2)	Frase Única - 8 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 17 ao 24;	Homofonia e homorritmia.	Com movimentos contrapontísticos diversos.

B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 25 ao 28; Do compasso 29 ao 32; Do compasso 25 ao 33.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada	Predominância de homofonia e homorritmia; melodia acompanhada apenas em quatro compassos.
Coda	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 7 compassos; Período de 11 compassos.	Do compasso 43 ao 45 (incluindo o 33); Do compasso 46 ao 52; Do compasso 43 ao 52 (incluindo o 33).	Homofonia e homorritmia.	Com movimentos contrapontísticos diversos.

2.2.2.4 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

A estrutura melódica da peça se mantém intacta no arranjo de Leite. Contudo, vale salientar as mudanças de oitava que na edição de Lees não acontece, até porque a melodia, neste caso, foi escrita para um cantor solo e não dois cantores. Ou seja, a variação de oitava é decorrência da troca melódica entre os naipes masculino e feminino.

Logo, vê-se que o arranjo foi elaborado para duas vozes, e não para quatro, como usualmente aparecem em outros trabalhos.

- mudança na estrutura melódica.

- Edição de Lees – mudança na estrutura melódica – troca de oitava:

Figura 52

Chords: Gm7, C $\frac{7}{4}$ (9), G \flat 7(9), F6, Fm(maj7), Fm7

Lyrics:
 Pra fa - zer fe - liz a quem se a - - - ma
 Float - ing in the si - lence that sur - rounds us
 Mui - ta cal - ma pra pen - sar
 Qui - et thoughts and qui - et dreams

Figura 53

Corcovado Quiet nights

Chords: Em7, Am7, Dm7(9), G $\frac{7}{4}$ (\flat 9), Fdim, E7($\frac{3}{9}$), E7(\flat 13)

Lyrics:
 Des - cren - te des - se mun - do
 Be - lie - ving life was on - ly
 Ao en - con - trar vo - cê Eu co - nhe - ci
 A bit - ter tra - gic joke Have found with you

- Arranjo de Leite – mudança na estrutura melódica – troca de oitava:

Figura 58

Am6

G#dim7(b13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lão — Es - te a - mor, u - ma can - ção —
 Qui - et nights of qui - et stars — Qui - et chords from my gui - tar —

- Arranjo de Leite – Padronização rítmica da parte A:

Figura 59

Arranjo: Marcos Leite

D7(9)/A

G#dim

Gm7

Um can-tinho umvi - o-lão No-ssô amor u-ma can-ção pra fa-zer fe-liz

ô ô ô ô

Ademais, existem diversas outras mudanças rítmicas, com o intuito de separar em uma frase o trecho em tercina e na outra o trecho de sincopa, talvez para facilitar a assimilação e articulação do coro.

Esta alternância de tercina, com sincopa, pode confundir inicialmente os coristas, principalmente os que são amadores. Contudo, em qualquer uma das partituras, esta dificuldade pode se tornar um desafio rítmico e, subsequente, um estudo que pode ser trabalho separadamente da melodia e da letra.

Aponto ainda que, em um pequeno trecho, houve também mudança de articulação da letra, consequência da escolha rítmica de Leite.

- Edição de Lees:

Figura 60

E 7($\frac{13}{9}$) E 7($\flat 13$) A 7(9) ($\flat 9$) D 7($\frac{13}{9}$) D 7(9) G $\frac{7}{4}$ (9)

E ter tem - po pra so - nhar — Da ja - ne - la vê - se o Cor - co - va - do O Re - den -
 Qui - et walks by qui - et streams — And the win - dow look - ing on the moun - tains And the

tor, que lin - do! Que - ro a vi - da sem - pre as - sim — Com vo - cê per - to de mim — A -
 sea, how love - ly This is where I want to be — Here with you so close to me — Un -

G $\frac{7}{4}$ ($\flat 9$) Am 6 G \sharp dim 7($\flat 13$)

- Arranjo de Leite:

Figura 61

The image displays a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).
 The first system (measures 11-15) features the following chords: Em7, A7(b13), D7(9)/A, and G#dim. The vocal line includes a chromatic descent in the melody, highlighted by a red box and a blue arrow pointing to the chromatic movement. The lyrics are: "ô da ja-na-la vê - se_o cor-co - va - do o re-den-".
 The second system (measures 16-20) features the following chords: Am(7M), Am7, D7(9)/A, and G#dim. The vocal line continues with the lyrics: "tor que lin - do que-ro_a vi-dasem pre_as-sim com vo-cê per - to de mim a-té".
 Red boxes highlight specific sections: the piano accompaniment in measures 11-15 and the vocal line in measures 16-20.

- mudança harmônica

O arranjador, além de modificar os acordes do acompanhamento instrumental, também utiliza a ideia de cromatismo presente na voz superior do piano no acompanhamento vocal, nos trechos de melodia acompanhada.

Apesar de optar por outras harmonias, em sua grande maioria com outras dissonâncias, as funções são similares à ideia original da peça, salvo alguns acordes, como o Sol suspenso diminuto no arranjo de Leite que, em comparação com Sol com quarta, sétima e nona da edição de Lees, muda a ideia harmônica daquele compasso.

- Edição de Lees – Mudança nos acordes do acompanhamento instrumental e ideia de cromatismo:

Figura 62

Chord progression: Gm7, C $\bar{7}$ (9), G \flat 7(9), F6, Fm(maj7), Fm7

Lyrics: Pra fa - zer fe - liz a quem se a - - - ma Mui - ta cal - ma pra pen - sar -
 Float - ing in the si - lence that sur - rounds us Qui - et thoughts and qui - et dreams -

The score features a chromatic bass line with a red box highlighting the transition from Fm(maj7) to Fm7. The piano accompaniment includes triplets in the right hand and chords in the left hand.

Figura 63

Chord progression: E7($\frac{13}{9}$), E7(\flat 13), A7(9), (9), D7($\frac{13}{9}$), D7(9), G $\bar{7}$ (9)

Lyrics: E ter tem - po pra so - nhar - Da ja - ne - la vê - se o Cor - co - va - do O Re - den -
 Qui - et walks by qui - et streams - And the win - dow look - ing on the moun - tains And the

The score features a chromatic bass line with a red box highlighting the transition from D7(9) to G $\bar{7}$ (9). The piano accompaniment includes triplets in the right hand and chords in the left hand.

- Arranjo de Leite – Mudança nos acordes do acompanhamento instrumental e ideia de cromatismo

Figura 64

The image shows a musical score for a song, divided into two systems. The first system contains five measures with the following chords: C7(#11), F7M, F6, Fm7(9), and Bb7(#11). The lyrics are: "a quem se a - - ma ô ô ô". The second system contains four measures with the following chords: Em7, A7(b13), D7(9)/A, and G#dim. The lyrics are: "ô ô mui-ta cal - ma pra pen - sar da ja - na - la vê - se_o cor - co - va - do o re - den - e ter tem - po pra - so - nhar da ja - na - la vê - se_o cor - co - va - do o re - den -". Red boxes highlight the vocal melody in the first system (measures 3 and 4) and the second system (measures 1 and 2).

Não há mudança de tonalidade, o que deixa a canção quase sempre em um registro grave para o naípe feminino. Já a questão do andamento fica a critério do regente, pois não há uma marcação como na edição de Lees.

Leite opta por pensar em compasso quaternário simples ao invés de binário simples, e esta decisão pode pesar um pouco a sincopa deixando-a demasiadamente marcada pela contagem soar “subdividida”.

Ele também suprime a mudança de tonalidade porque não se apropria da parte instrumental. Ao invés disso, faz um trecho vocal como sílabas onomatopaicas e retorna na segunda parte da estrofe.

- **Edição de Lees – Mesma tonalidade; falta de indicação de andamento/caráter; supressão da parte instrumental:**

Figura 65

Musical score for Figura 65, showing piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a *Moderato* tempo. The first system includes a red box around the first few notes of the right hand, with a blue arrow pointing to the first note. The second system continues the piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: Am 6, G[#]dim7(b13), Gm 7, C[#]7(9), Fmaj7, Fm 6, Em 7, Am 7, D7/A, and G[#]dim 7. The dynamic marking *mp* is present in the first system.

Figura 66

Musical score for Figura 66, showing piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a *Moderato* tempo. The first system includes a red box around the first few notes of the right hand, with a blue arrow pointing to the first note. The second system continues the piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: A[#]7(9), A7(b9), Dm 7, G[#]7(9), G7(b9), Cm6/F, Bdim 7(b13), B^bm 7, E^b#7(9), Abdim, and Ab 6. The lyrics "O que é fe - li - ci - da - de, Meu a - mor" and "The mean - ing of ex - is - tence Oh, my love" are written below the staff.

- Arranjo de Leite – Mesma tonalidade; falta de indicação de andamento/caráter; supressão da parte instrumental:

Figura 67

Chords: D7(9)/A, G#dim, Gm7

Vocal line: Um can-tinho um vi - o-lão No-ssô amor u-ma can-ção pra fa-zer fe-liz

Bass line: ô ô ô ô

Figura 68

Chords: Em7(b5), A7(b9), Dm7, G/C, G#dim, D7(9)/A, G#dim, Gm7, C7(9)

Vocal line: ia o que é fe - li - ci da - de meu a - mor

Bass line: cí o que é fe - li - ci - da de tchu ru ru ru ru

2.2.2.5 TEXTURA

Ocorrem basicamente duas texturas, homofonia/homorritmia e melodia acompanhada.

A homofonia/homorritmia acontece quase sempre em uníssono, com poucas aberturas de vozes no dueto. Já a melodia acompanhada é executada geralmente com a vocal “ô” acompanhando a melodia principal da canção.

- **Homofonia/homorritmia em uníssono:**

Figura 69

Gm7 C7(9) Fdim(7M) F6 Fm7
 21 o a-pa gar da ve - lha cha - - ma e eu - que e - ra
 21 o a-pa gar da ve - lha cha - - - ma e eu - que e - ra
 B \flat 7(#11) Em7 Am7 Dm7 G7/C G7
 26 tris - te des-cren - te des-se mun - do la la la ia la la
 26 tris - te des-cren - te des-se mun - do ao en-con-trar vo-cê eu co-nhe

- Homofonia/homorritmia que não é uníssono:

Figura 70

Figura 70 shows a musical score with two systems. The first system (measures 41-45) features a vocal line with lyrics: "ô ô da - de o que é fe - li - ci da - de o" and a piano accompaniment with lyrics: "ru ru da de o que é fe - li - ci da - de o". The second system (measures 46-50) features a vocal line with lyrics: "que é fe - li - ci da de meu a - mor meu a - mor" and a piano accompaniment with lyrics: "que é fe - li - ci - da de meu a - mor meu a - mor". Red boxes highlight the vocal melody and piano accompaniment in the second system, and the piano accompaniment in the first system.

Chords for the first system: F7M, F6, G/C, G/F, Em7(b5), A7(b9), A7.

Chords for the second system: Dm7, G7(9), A7, D7M, C7M.

- Melodia acompanhada:

Figura 71

Figura 71 shows a musical score with two systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line with lyrics: "Um can-tinho um vi - o-lão No-ssô amor u-ma can-ção pra fa-zer fe-liz" and a piano accompaniment with lyrics: "ô ô ô ô". The second system (measures 5-8) features a vocal line with lyrics: "a quem se a - - ma ô ô" and a piano accompaniment with lyrics: "ô ô mui-ta cal - ma pra pen - sar". Red boxes highlight the piano accompaniment in both systems.

Chords for the first system: D7(9)/A, G#dim, Gm7.

Chords for the second system: C7(#11), F7M, F6, Fm7(9), B7(#11).

Por mais que Leite tenha utilizado apenas duas abordagens texturais em “Corcovado”, a sequência com que trabalha, sem deixar uma textura por muito tempo, faz com que o arranjo não fique enjoativo ou modesto.

2.2.2.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

O arranjo foi bem construído com relação à textura e condução vocal, pois sempre varia ambas as estruturas diversas vezes. Existe uma riqueza de movimentos contrapontísticos, muitas dissonâncias entre as vozes, o tema caminha tanto no naípe agudo quanto no grave, há uma ideia de vocalidade instrumental em um trecho, uníssonos, predomínio de cromatismo, entre outros elementos.

- **Uníssonos e paralelismo, movimentos oblíquo e contrário no mesmo trecho:**

Figura 72

The musical score for Figure 72 shows two vocal parts (Soprano and Bass) with lyrics. The chords are Gm7, C7(9), Fdim(7M), F6, and Fm7. The lyrics are: "o a-pa gar da ve - ma ma - - ma e eu - que e - ra" and "o a - pa gar da ve - ma cha - - - ma e eu - que e - ra". Red boxes highlight the first and last measures of each part. Blue arrows indicate melodic movement between the parts.

- **Melodia entre os dois naipes:**

Figura 75

Em7 A7(b13) D7(9)/A G#dim

11 11

ô ô da ja-na-la vê - se_o cor-co - va - do o re-den-

e ter tem-po pra - so-nhar da ja-na-la vê - se_o cor-co - va - do o re-den-

- **Cromatismo e vocalidade com ideia instrumental:**

Figura 76

G#dim Gm7 C7(9)

36 36

ô ô tchu ru ru ru ru ru ru tchu ru ru ru ru tchu ru ru

41 41

F7M F6 G/C G/F Em7(b5) A7(b9) A7

ru ru da - de o que_é fe - li - ci da - de o

ru ru da de o que_é fe - li - ci da - de o

- **Dissonância de difícil execução:**

Figura 78

Gm7 C7(9) Fdim(7M) F6 Fm7
 21 o a - pa gar da ve - lha cha - - - ma e eu - que e - ra
 21 o a - pa gar da ve - lha cha - - - ma e eu - que e - ra
 B \flat 7(#11) Em7 Am7 Dm7 G7/C G7
 25 tris - te des - cren - te des - se mun - do la la la ia la la
 26 tris - te des - cren - te des - se mun - do ao en - con - trar vo - cê eu co - nhe

Vale salientar que a troca de Si bemol para Si natural, também pode dificultar a afinação do coro, assim como a mudança de Mi bemol para Mi natural nos compassos 7 e 9.

Como a canção está basicamente em um registro médio/grave para ambos os naipes, com pouquíssimas notas agudas, a melhor opção de emissão vocal, no tocante a ressonância, está na mistura do “M” com o “n”, porém enfatizando mais o foco anterior, para que o som fique mais brilhante.

Quadro 4 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Corcovado".

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Mulheres	Décima menor	Lá 2 ao Dó 4
Homens	Nona menor	Si 1 ao Dó 3

A falta de notação de dinâmica deixa o regente/intérprete mais livre para decidir o que fazer quanto à intensidade, mas a partir da escrita de Leite pode depreender algumas ideias. Por exemplo, os acompanhamentos vocais na estrofe são escritos com a vogal “ô”, a qual é mais posterior e semifechada, já no refrão, ele sugere “la, laia” , sílabas mais abertas e anteriores. Posto isso, pode-se naturalmente subentender um som mais suave na estrofe e mais forte no refrão.

Além disso, deve-se observar as sílabas onomatopaicas “tchu-ru” no trecho que denota ideia instrumental, para enfatizar a proposta rítmica e criar o ambiente que a vocalidade instrumental propicia para a peça, um som mais percussivo, mas não agressivo, e sincopado, enquanto, as notas longas podem ser utilizadas para crescendo ou decrescendo, conforme a compreensão do regente com relação à sonoridade mais adequada.

- **Acompanhamento com “ô” e depois “lá”; sílabas tchu-ru; notas longas:**

Figura 79

D7(9)/A G#dim Gm7

Um can-tinho_unvi - o-lão No-ssô amor u-ma can-ção pra fa-zer fe-liz

ô ô ô ô ô ô ô

Figura 80

Figure 80 shows a musical score for a vocal and piano arrangement. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into measures, with chord symbols above the vocal line: B \flat 7(#11), Em7, Am7, Dm7, and G7/C G7. A red box highlights the vocal line from measure 26 to 30, which contains the lyrics "la la la ia la la". The piano accompaniment includes a triplet in measure 30. The lyrics for the piano part are "tris - te des-cren - te des-se mun - do ao en-con-trar vo-cê eu co-nhe".

Figura 81

Figure 81 shows a musical score for a vocal and piano arrangement. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into measures, with chord symbols above the vocal line: B \flat 7(#11), Em7, Am7, Dm7, and G7/C G7. A red box highlights the piano accompaniment from measure 36 to 40, which contains the lyrics "ru ru tchu ru ru ru ru ru ru tchu ru ru tchu ru ru". The vocal line includes lyrics "ô ô" and "ô ô". Blue arrows point to the vocal line in measures 36 and 38, indicating a specific musical feature. The piano accompaniment includes a triplet in measure 40. The lyrics for the piano part are "ru ru tchu ru ru ru ru ru ru tchu ru ru tchu ru ru".

Vê-se que a falta de dinâmica, pausas (principalmente para respiração), ligaduras de fraseado, entre outros aspectos, é algo recorrente entre os arranjadores. Por conseguinte, este pode ser um problema para quem, futuramente, adquirir a partitura, sobretudo com o propósito de saber qual é a clara ideia do arranjador no que diz respeito a intenção dos aspectos apontados.

Isso ocorre, provavelmente, por conta dos próprios arranjadores, geralmente, interpretarem seus próprios arranjos, talvez sem considerar que outros regentes possam desejar manusear o material posteriormente.

Todavia, independente dos fatores negativos apontados, é sempre imprescindível que o intérprete de qualquer partitura, faça uma pesquisa de gênero, estilo, contexto, para se munir de todas as formas possíveis, com relação a conhecimentos acerca da obra, a fim de interpretá-la com o máximo de embasamento possível, seja qual for o material que encontrar.

2.2.3 DESAFINADO (TOM JOBIM) – Arranjo de Umberto Urban

2.2.3.1 LETRA/TEXTO

Esta canção aborda em seu contexto a respeito de uma moça que reclama que o seu namorado, ou alguém que pretende cortejá-la, desafina quando canta. O rapaz, por sua vez, argumenta que na bossa nova, este tipo de “desafinação” é natural e, destaca que o fator principal, no caso, não é o canto em si, mas sim o coração, que a ama e almeja conquistá-la.

Quando eu vou cantar você não deixa
E sempre vem a mesma queixa
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar
Você tão bonita, mas sua beleza também pode se enganar

Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar

Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural,
O que você não sabe nem sequer presente
É que os desafinados também têm coração
Fotografei você na minha Rolley-Flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor
 Que este é o maior que você pode encontrar, viu?
 Você com a sua música esqueceu o principal

Que no peito dos desafinados
 No fundo do peito bate calado
 Que no peito dos desafinados também bate um coração.

Logo no início da canção, Urban opta por omitir a letra da introdução e, insere outro texto, a fim de criar uma expectativa diferente para a primeira estrofe da música.

Ele utiliza a letra que virá na estrofe para fazer um processo imitativo como prelúdio.

- Mudança da letra da introdução com relação ao original:

- **Edição de Lees – substituição da introdução original:**

Figura 82

Moderato rubato

Fmaj7 Abdim7 Gm7 C₇(b9) C7 Fmaj7/A Abdim7 Gm7 Gb7(#11)

Quan - do eu vou can - tar vo - cê não dei - xa
 When I try to sing you say I'm off — key

Figura 83

Fmaj7/A Abdim7 Eb6/G B7/F# D/F# F#dim Gm7 A7(b9)

E sem - pre vem a mes - ma quei - xa Diz que_eu de - sa - fi - no, que_eu não sei can - tar
 Why can't you see how much this hurts me? With your per - fect beau - ty and your per - fect pitch

Figura 84

Dm7 E7 Amaj7 Ab7(#5) G7(13) Gb7(#11)

Vo - cê tão bo - ni - ta Mas su - a be - le - za Tam - bém po - de se_en - ga - nar
 You're a per - fect ter - ror When I come a - round Must you al - ways put me down

- Arranjo de Urban – substituição da introdução original:

Figura 85

= c. 40
pp *p* *mf accel.*
 Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh
 Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh
 Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh
 Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê dis-ser. Se vo-cê fa-lar
 Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo-cê fa-lar

Figura 86

Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, ah bá bu iu-bá...
 Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, ah bá bu iu-bá...
 Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, fa - le só pra mim...
 do meu a-mor, se vo - cê fa - lar do meu a-mor, fa - le só pra mim...
 do meu a-mor, se vo - cê fa - lar do meu a-mor, fa - le só pra mim...

Também acrescenta e tira algumas vogais na música. Porém nada que interfira diretamente no contexto geral da canção.

- Acréscimo de vogal

- Edição de Lees:¹⁵

Figura 87

G 7 Gbmaj7

pei - to dos de - sa - fi - nados. — No fun - do do peito — bate ca - la - do Que no
 though I may be out of tune. — When I at - tempt to — say how much I love — you All that

- Arranjo de Urban:

Figura 88

71 *mf*

S 1 pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no
 S 2 pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no
 A pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no
 T pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no
 B pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

¹⁵ Partituras das canções “Desafinado” e “Corcovado” disponíveis em: www.jobim.org.

- Decréscimo de vogal

- Edição de Lees:

Figura 89

Chords: Gm7, C7, Am7(b5), D7(b13)

Vocal line: Que es-te é o mai-or — que vo-cê po- - de en-con-trar, — viu? — Vo-
 And for-get those ri-gid rules — That un- - der-mine my dream — of — A

Piano accompaniment: 64

- Arranjo de Urban:

Figura 90

61

Vocal line 1: êh bap bá bau es-te é o mai-or — que vo-cê po- - de en-con-trar

Vocal line 2: — do meu a-mor bap bá bau es-te é o mai-or — que vo-cê po- - de en-con-trar

Vocal line 3: bap bá bau — á — bui uh — ôh — bui ah

Vocal line 4: — bap bá bau — á — bui uh — ôh — bui ah

Piano accompaniment: bap bá bau — á — bui uh — ôh — bui ah

Em suma, são estas as pequenas diferenças entre a letra original e a adaptada para o arranjo.

2.2.3.2 FORMA

Urban escolhe seguir a estrutura geral da composição original quase completamente, onde apenas modifica a introdução e o final da música. Na introdução, ele omite a letra original em troca de um trabalho imitativo com as frases “se você disser”, “se você falar do meu amor, fale só pra mim” e, no final, ao invés de fazer a parte instrumental sugerida pela partitura, escolhe apenas colocar um acorde dissonante para concluir a canção.

A forma da obra se baseia em: Introdução (prelúdio), A (estrofe 1), A” (estrofe 2), B (refrão), A''' (estrofe 3), C (coda). Na partitura de Lees, a coda conta com alguns compassos instrumentais.

2.2.3.3 FRASEOLOGIA

Quadro 5 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Desafinado".

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
--------------	--------------------	-----------------	----------------	--------------------

Introdução	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 10 compassos	Do compasso 1 ao 4; do compasso 5 ao 10; do compasso 1 ao 10.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia em dois compassos; contracanto.	Acontecem procedimentos textuais-imitativos no contracanto em praticamente toda introdução; a melodia acompanhada ocorre nos compassos 5, 6 e 9; e a homorritmia e homofonia acontecem nos compassos 7 e 8.
A (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 8 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 16 compassos.	Do compasso 11 ao 18; Do compasso 19 ao 26; do compasso 11 ao 26.	Melodia acompanhada, por vezes em forma de contracanto; homorritmia e homofonia em alguns compassos	A melodia acompanhada ocorre nos compassos: 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25 e 26; a homorritmia e homofonia nos compassos 19 com anacruse, 20 e 21; contracantos nos compassos 11, 12, 13 e 22. Existem alguns trechos com homorritmia e homofonia nas vozes superiores.
A" (Estrofe 2)	Frase Antecedente - 8 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 12 compassos.	Do compasso 27 ao 34; Do compasso 35 ao 38; Do compasso 27 ao 38.	Predominantemente melodia acompanhada.	Melodia acompanhada em todo trecho, com algumas homorritmia e homofonia nas vozes superiores.

B – Refrão	<p>Frase 1: Antecedente - 4 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 12 compassos.</p> <p>Frase 2: Antecedente - 4; Consequente - 4; Período de 8 compassos. <i>(trecho de período duplo)</i></p>	<p>Frase 1: Do compasso 39 ao 42; do compasso 43 ao 50; do compasso 39 ao 50.</p> <p>Frase 2: Do compasso 51 ao 54; do compasso 55 ao 58; do compasso 51 ao 58.</p>	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada; contracanto.	Existe uma predominância neste trecho de homofonia e homorritmia, que acontecem nos compassos: 39, 40, 41, 50, 54, 55, 56, 57 e 58; a melodia acompanhada ocorre nos compassos 43, 44, 45, 46, 47, 48 e 49; contracanto nos compassos 42, 45, 46, 51, 52 e 53.
A ^{'''} - Estrofe 3	<p>Frase Antecedente - 8 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 12 compassos.</p>	<p>Do compasso 59 ao 66; Do compasso 67 ao 70; Do compasso 59 ao 70.</p>	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia em um compasso como recurso de ideia instrumental e nas vozes superiores em alguns momentos; contracanto.	Homofonia e homorritmia nas vozes superiores do compasso 63 ao 70, e em forma de acompanhamento em todas as vozes no compasso 62; melodia acompanhada do compasso 64 ao 70; contracantos nos compassos 59, 60, 61 nas vozes inferiores e 66 ao 70 na voz das contraltos.
C – Coda	<p>Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.</p>	<p>Do compasso 71 ao 74; do compasso 75 ao 78; do compasso 71 ao 78.</p>	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro	O arranjador opta por deixar este trecho todo homofônico e homorritmico, provavelmente com o intuito de reforçar o desfecho do texto da canção.

2.2.3.4 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

Destaco a seguir, algumas alterações e similaridades entre a partitura selecionada e o arranjo, no que diz respeito ao material musical melódico, rítmico, mudança de tonalidade; bem como, saliento características da estrutura musical do arranjo.

- Mudança de tonalidade

Urban decide modificar a tonalidade presente na partitura selecionada para a tonalidade de Lá bemol Maior.

Uma das possibilidades para esta escolha se baseia em tornar a melodia principal, encontrada no naipe de mezzo-soprano, mais brilhante e evidente em termos de tessitura, pois ao fazer esta transposição, a mesma fica uma terça menor mais aguda com relação a tonalidade sugerida por Lees, o que cria um destaque maior e facilita a utilização da ressonância alta em quase todo registro presente na canção para este naipe. Caso a melodia principal permanecesse em Fá Maior (Mi Maior ou Mi bemol, nas gravações de Tom Jobim), provavelmente o movimento das vozes seria muito limitado, em função da melodia estar numa região muito grave, exceto se, no caso, o arranjador a colocasse ela em outro naipe, talvez no contralto.

Sendo assim, o fato da melodia principal estar em uma região mais aguda, propicia as demais vozes liberdade para se movimentarem com mais amplitude, soltura e independência, isto é, sem amarras por falta de espaço entre elas.

Talvez, seja este um dos motivos para o arranjo ter tamanha riqueza em contracanto e contraponto.

- Tonalidade da Edição de Lees: armadura de clave e acorde final, respectivamente:

Figura 91

Desafinado Off key

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça
vers. Gene Lees
arr. Antonio Carlos Jobim

Moderato rubato

Fmaj7 A♭dim7 G m 7 C⁷(♭9) C7 Fmaj7/A A♭dim7 G m 7 G♭7(♯11)

Quan-do_eu vou can - tar vo - cê não dei - xa
When I try to sing you say I'm off - key

Figura 92

F6 Cm7(9) F6 Cm7(9) F6 Cm7(9) Fmaj7 C7(13) F⁹ Fmaj7(♯11)

- Tonalidade do arranjo de Urban: armadura de clave e acorde final, respectivamente:

Figura 93

DESAFINADO

Tom Jobim & Newton Mendonça
Arranjo: Umberto Urban

The musical score for "Desafinado" is written for piano (Prano 1 and 2), Alto, Tenor, and Baixo. The tempo is marked as quarter note = 40. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*, as well as *mf accel.* in the piano part. The lyrics are: "Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh Se vo-cê fa-lar Se vo-cê fa-lar". A red box highlights the first measure of the piano part, which contains a quarter note G4.

Figura 94

The vocal score for "Desafinado" features five vocal parts: S1, S2, A, T, and B. The lyrics are: "pei-to dos de-sa-fi-na - dos tam-bém ba-te'um co-ra-ção. Bléim. Bléim. Bléim. Bléim. Bléim." A red box highlights the final measure of each vocal line, which contains a half note G4 with a forte (*f*) dynamic marking and a fermata.

- Mudança na fórmula de compasso (na escrita das figuras musicais) e na introdução:

Apesar da mudança na escrita das figuras musicais e na fórmula de compasso, na prática, o andamento não é diferente.

Mesmo com a mudança de letra e pensamento musical na introdução da música, o arranjador ainda mantém a ideia de um andamento mais lento e livre antes de iniciar a estrofe da canção.

Na letra original, existe uma ideia de recitativo que Urban reprime, e cria espaço para uma imitação-textual, entre os naipes, com as frases “se você disser”, “se você falar do meu amor, fale só pra mim”. Esta vem crescendo sonoramente e no pulso, até culminar no início da estrofe, a qual requer um novo andamento mais rápido, indicado pelo próprio arranjador, de acordo com a partitura.

Na música de Jobim, o recitativo que é mais lento (rubato), também desemboca na estrofe, que imediatamente torna ao andamento indicado no início da partitura.

Estes fatos explicitam que, apesar do compositor e o arranjador articularem recursos composicionais diferentes nesta introdução, existe uma convergência de ambos quanto ao pensamento musical de um trecho para o outro.

Vejamos os exemplos:

- **Edição de Lees - mudança na fórmula de compasso**

Figura 95

Modérato
rubato

Fmaj7 Abdim7 Gm7 C⁷(b9) C7 Fmaj7/A Abdim7 Gm7 Gb7(#11)

Quan-do eu vou can-tar vo-cê não dei-xa
 When I try to sing you say I'm off-key

- Arranjo de Urban - mudança na fórmula de compasso:

Figura 96

pp $\text{♩} = c. 40$ *p* *mf accel.*

Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh
 Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh
 Se vo-cê dis-ser. Se vo-cê dis-ser. Uh
 Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê fa-lar
 Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê fa-lar

- Edição de Lees – mudança de pulso de um trecho ao outro, lento (livre) para rápido; mudança de letra e recursos composicionais (imitação, recitativo, fraseologia):

Figura 97

Desafinado Off key

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça
 vers. Gene Lees
 arr. Antonio Carlos Jobim

Moderato **rubato**

Fmaj7 A♭dim7 Gm7 C⁷(♭9) C7 Fmaj7/A A♭dim7 Gm7 G♭7(♯11)

Quan-do eu vou can-tar vo-cê não dei-xa
 When I try to sing you say I'm off-key

Fmaj7/A A♭dim7 E♭6/G B7/F♯ D/F♯ F♯dim Gm7 A7(♭9)

E sem-pre vem a mes-ma quei-xa Diz que eu de-sa-fi-no, que eu não sei can-tar
 Why can't you see how much this hurts me? With your per-fect beau-ty and your per-fect pitch

Figura 98

Dm7 E7 Amaj7 A♭7(♯5) G7(13) G♭7(♯11)

Vo-cê tão bo-ni-ta Mas su-a be-le-za Tam-bém po-de se-en-ga-nar
 You're a per-fect ter-ror When I come a-round Must you al-ways put me down

Fmaj7 **a tempo** G7(♯11)

Se vo-cê dis-ser que eu de-sa-fi-no, a-mor
 If you say my sing-ing is off-key my love

- Arranjo de Urban – mudança de pulso de um trecho ao outro, lento (livre) para rápido; mudança de letra e recursos composicionais (imitação, recitativo, fraseologia):

Figura 99

DESAFINADO

Tom Jobim & Newton Mendonça
Arranjo: Umberto Urban

♩ = c. 40

mf accel.

pp *p* *mf*

Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh

Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh

Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh

Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê fa - lar

Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê fa - lar

Figura 100

Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, ah bá bu iu - bá.

Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, ah bá bu iu - bá.

Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor fa - le só pra mim.

do meu a-mor, se vo - cê fa - lar do meu a-mor fa - le só pra mim.

do meu a-mor, se vo - cê fa - lar do meu a-mor fa - le só pra mim.

Figura 101

II

$\text{♩} = 75$
Samba

1 Se vo - cê dis - ser que eu de - sa - fi - no'a - mor bap bá bau sai - ba que'is - to'em mim

2 Se vo - cê dis - ser que eu de - sa - fi - no'a - mor bap bá bau sai - ba que'is - to'em mim

A Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

T Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

B Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

- Estrutura de altura da melodia

Urban escolhe não alterar a melodia. Mantém o material melódico, com relação à altura (intervalo entre as notas, pois há mudança de tom), praticamente intacto, exceto na anacruse para o compasso 25, onde ao invés de fazer um intervalo de terça Maior (3M) como na edição de Lees, nas palavras “Deus me” da frase “Deus me deu”, inclui uma segunda menor (2m) em grau conjunto e um salto de terça menor (3m) em seguida, que criam outro contorno melódico. Segue o exemplo:

- Edição de Lees:

Figura 102

Desafinado Off key

G7 Gbmaj7 Gbmaj7 Gb7(#11)

Eu pos - su - o_a - pe - nas o que Deus me deu
 All I have is feel - ing and the voice God gave

- Arranjo de Urban:

Figura 103

do'i - gual ao teu, eu pos - suo'a - pe - nas o que Deus me deu
 do'i - gual ao teu, eu pos - suo' a - pe - nas o que Deus me deu
 do'i - gual ao teu, ah ah ah ah
 do'i - gual ao teu, ah ah bap bau - á
 do'i - gual ao teu ba - bau - á ah ah ah

- Mudança rítmica da melodia

Acontecem diversas mudanças rítmicas da melodia e talvez estas sejam as maiores alterações composicionais utilizadas pelo arranjador na obra. Destacarei uma mudança significativa e evidente na escrita de Urban para “Desafinado”.

Figura 106

Fmaj7
a tempo

G 7(#11)

Se vo-cê dis-ser que eu de-sa-fi-no'a-mor
If you say my sing-ing is off-key my love

- Arranjo de Urban – estrofe 1:

Figura 107

II

♩ = 75
Samba

1 Se vo-cê é bap bá bau sai-ba que'is-to'em mim
2 Se vo-cê dis-ser que eu de-sa-fi-no'a-mor bap bá bau sai-ba que'is-to'em mim
A Se vo-cê dis-ser bap bá bau-á
T Se vo-cê dis-ser bap bá bau-á
B Se vo-cê dis-ser bap bá bau-á

- Edição de Lees – acentuação errada da palavra “coração”:

É uma canção que provavelmente não seria fácil para coros amadores, principalmente pela questão citada acima. Pontuo ainda que, coros semiprofissionais, provavelmente, teriam dificuldades em executá-la, principalmente no tocante a afinação e desenhos melódicos difíceis.

Exporei alguns exemplos de harmonias complexas recorrentes no arranjo da canção.

- **Acorde secundário com diversas dissonâncias: sétima menor, nona menor e décima primeira aumentada (dominante da dominante não resolvida):**

Figura 110

The image shows a musical score for a Samba piece, labeled 'Figura 110'. It features five staves: four vocal parts (1, 2, A, T) and one piano part (B). The tempo is marked as ♩ = 75. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: 'Se vo - cê é pap bá bau sai - ba que'is-to'em mim' for the first two parts, and 'Se vo - cê dis - ser que'eu de - sa - fi - no'a-mor pap bá bau sai - ba que'is-to'em mim' for the others. A red rectangular box highlights a specific section of the piano accompaniment, which corresponds to the lyrics 'dis - ser' in the vocal parts. This section contains complex chords with dissonances, as described in the text.

- **Acorde substituto de quinta (sub V) da dominante:**

Figura 111

21

S - do'i-gual ao teu, eu pos-suo'a - pe - nas o que Deus me deu

S 2 - do'i-gual ao teu, eu pos-suo' a - pe - nas o que Deus me deu

A - do'i-gual ao teu, ah ah ah ah

T - do'i-gual ao teu, ah ah bap bau - á

B - do'i-gual ao teu ba - bau - á ah ah ah

- Acordes de empréstimo modal: Lá bemol menor e Ré bemol maior com sétima, emprestados do campo harmônico de Lá bemol dórico:

Figura 112

6

1 Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, ah bá bu iu - bá

2 Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, ah bá bu iu - bá

A Ah Se vo - cê fa - lar do meu a-mor, fa - le só pra mim.

T do meu a-mor, se vo - cê fa - lar do meu a-mor, fa - le só pra mim.

B do meu a-mor, se vo - cê fa - lar do meu a-mor, fa - le só pra mim.

- Mudança de região tonal (temporariamente para Dó Maior)

Figura 113

36

S 1 do de-vo'ar-gu - men - tar que'is - to'é bos - sa no - va, que'is-to'é

S 2 do de-vo'ar-gu men - tar que'is - to'é bos - sa no - va, que'is-to'é

A óh ah que'is - to'é bos - sa no - va, que'is-to'é

T óh ah bau - á Que'is - to'é bos - sa no - va, que'is-to'é

B óh ah bau - á Que'is - to'é bos - sa no - va, que'is-to'é

Figura 114

1

S 1 mui-to na - tu - ral. Uh óh ah

S 2 mui-to na - tu - ral. Uh óh ah

A mui-to na - tu - ral. Uh óh ah

T mui-to na - tu - ral. O que uh uh óh ah nem pres - sen -

B mui-to na - tu - ral. O que vo - cé não sa - be'e nem se - quer pres - sen -

Ainda ocorre mais uma rápida mudança de região tonal para Mi bemol Maior no compasso 51, mas como não perdura por um longo período, não irei apresentá-la neste momento da análise.

2.2.3.5 TEXTURA

A peculiaridade deste arranjo está na sobreposição de texturas, ora melodia acompanhada com homofonia e homorritmia, ora contracanto com homofonia e homorritmia.

A introdução tem como característica fundamental, o processo imitativo-textual em um contracanto, seguido por uma melodia acompanhada unida a homofonia e homorritmia das vozes inferiores, para culminar em uma homofonia e homorritmia geral nos compassos 7 e 8.

O que se segue, sempre contempla uma variedade de texturas sobrepostas, com destaque no acompanhamento articulado pelas sílabas onomatopaicas “Bap-ba bauá”, “bui-bá”, “babauá”, que criam um efeito rítmico mais acentuado.

Discorrerei acerca da sonoridade deste acompanhamento, específico, no tópico que aborda especificamente a sonoridade do arranjo.

Urban produz uma atmosfera muito particular principalmente quando usa a textura homofonia e homorritmia para reforçar o sentido do texto, tal como no trecho final: “é que no peito dos desafinados, no fundo do peito bate calado, é que no peito dos desafinados também bate um coração”

Ressalto os exemplos de cada textura.

- **Contracanto imitativo-textual e melodia acompanhada com homofonia e homorritmia nas vozes inferiores, respectivamente:**

Figura 115

DESAFINADO

Tom Jobim & Newton Mendonça
Arranjo: Umberto Urban

♩ = c.40

Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh
 Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh
 Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh
 Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê dis-ser. Se vo-cê fa-lar
 Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo-cê fa-lar

- **Melodia acompanhada com homofonia e homorritmia nas vozes inferiores, seguida de homofonia e homorritmia em todas as vozes, tendo como desfecho da introdução uma homofonia e homorritmia nas sílabas onomatopaicas “bábuibá” nas vozes superiores:**

Figura 116

Ah Se vo-cê fa-lar do meu a-mor, ah bá bu iu-bá.
 Ah Se vo-cê fa-lar do meu a-mor, ah bá bu iu-bá.
 Ah Se vo-cê fa-lar do meu a-mor, fa-le só pra mim.
 do meu a-mor, se vo-cê fa-lar do meu a-mor, fa-le só pra mim.
 do meu a-mor, se vo-cê fa-lar do meu a-mor, fa-le só pra mim.

Evidencio que a própria introdução resume de maneira eficiente o que o arranjador utiliza em relação a recurso textural no decorrer da obra.

Ainda sim, destaco o efeito da textura em outras partes da canção.

- **Contracanto com função de melodia acompanhada seguida de melodia acompanhada normal com as sílabas Bapbá bauá (com homofonia e homorritmia nas vozes superiores cantando a melodia principal):**

Figura 117

The image shows a musical score for a Samba piece. It features five vocal parts labeled 1, 2, A, T, and B, along with piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 75. The key signature has two flats. The lyrics are: "Se vo - cê dis - ser que'eu de - sa - fi - no'a-mor. bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim". The score is annotated with red boxes and blue arrows. A large red box on the left highlights the first two measures of all parts. A smaller red box on the right highlights the final two measures of the vocal parts. Blue arrows point from the piano accompaniment to the vocal parts in the first two measures, and from the vocal parts to the piano accompaniment in the final two measures, illustrating the homophonic and homorhythmic texture.

- **Homofonia e homorritmia que reforçam o texto final:**

Figura 118

71

S 1 *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

S 2 *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

A *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

T *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

B *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

Figura 119

75

S 1 *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

S 2 *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

A *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

T *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

B *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

2.2.3.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

Apesar de ser uma música popular urbana, a qual geralmente possui muitos movimentos paralelos vocais, como foi citado na análise anterior, tais como: quintas, terças e quartas paralelas, oitavas ocultas; neste arranjo, Urban explora uma variedade contrapontística bem pensada e que produz efeitos interessantes e evita quintas paralelas.

Figura 121

6

Soprano: Ah Se vo - cê fa - lar do meu a - mór, ah bá bu iu - bá.

Alto: Ah Se vo - cê fa - lar do meu a - mór, ah bá bu iu - bá.

Tenore 1: Ah Se vo - cê fa - lar do meu a - mór, fa - le só pra mim.

Tenore 2: do meu a - mór, se vo - cê fa - lar do meu a - mór, fa - le só pra mim.

Bass: do meu a - mór, se vo - cê fa - lar do meu a - mór, fa - le só pra mim.

- Cromatismo e saltos dissonantes nas vozes:

Não há uma grande preocupação com saltos para dissonância, pois a própria melodia original possui muitos deles. Por conseguinte, existem diversos intervalos complicados em relação a saltos, dissonantes e extensos, bem como cromatismos, que, talvez, dificultariam uma execução, rápida ou a primeira vista, da obra, seja qual for o nível do coro, profissional, semiprofissional ou amador.

- **Saltos dissonantes da melodia principal na edição de Lees:**

Figura 122

Fmaj7 *a tempo* G 7(#11)

Se vo - cê dis - ser que eu de - sa - fi - no, a - mor
 If you say my sing - ing is off key my love

The score shows a key change from F major (Fmaj7) to G major (G 7(#11)). The key signature changes from one flat to one sharp. The lyrics are: "Se vo - cê dis - ser que eu de - sa - fi - no, a - mor / If you say my sing - ing is off key my love".

Figura 123

G m 7 C 7 A m 7(b5) D 7(b9)

Sai - ba que is - so em mim pro - vo - ca i mi - sa de Só pri -
 You will hurt my feel - ings, don't you see, my love I wish

The score shows a key change from G minor (G m 7) to D minor (D 7(b9)). The key signature changes from two flats to one flat. The lyrics are: "Sai - ba que is - so em mim pro - vo - ca i mi - sa de Só pri - / You will hurt my feel - ings, don't you see, my love I wish".

Figura 124

G m 7 C 7 A m 7(b5) D 7(b9)

Meu com - por - ta - men - to de an - ti mi - si Eu
 Yes, but rules were nev - er made for love - sick fools I wrote

The score shows a key change from G minor (G m 7) to D minor (D 7(b9)). The key signature changes from two flats to one flat. The lyrics are: "Meu com - por - ta - men - to de an - ti mi - si Eu / Yes, but rules were nev - er made for love - sick fools I wrote".

- Mesmos trechos e saltos no arranjo de Urban:

Figura 125

II $\text{♩} = 75$
Samba

1 Se vo - cê é bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim

2 Se vo - cê dis - ser que'eu de - sa fi - no'a-mor bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim

A Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

T Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

B Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

Figura 126

16

1 pro - vo - ca'i - men - sa dor. Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

2 pro - vo - ca'i - sa dor. Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

A ah bau - á bau - a - bá Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

T ah bau - á ah Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

3 ah bau - á ah Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

Figura 127

31

S 1
com - por - ta - men - to de'an - ti - si eu mes - mo men - tin -

S 2
com - por - ta - men - to de'an - ti - mu - si - cal, eu mes - mo men - tin -

A
ah bau - á bau - á ba úh

T
ah bau - á ah úh

B
ah bau - á ah úh

- Cromatismo nos naipes de soprano 1 e 2, contralto, tenor e baixo, respectivamente:

Figura 128

61

1
êh bap bá bau es - te é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar

2
do meu a - mor bap bá bau es - te é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar

A
bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

T
bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

B
bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

Figura 129

II

♩ = 75
Samba

1 Se vo - cê é bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim

2 Se vo - cê dis - ser que'eu de - sa - fi - no'a-mor bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim

A Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

T Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

B Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á

Figura 130

41

1 mui-to na - tu - ral. Uh óh ah

2 mui-to na - tu - ral. Uh óh ah

A mui-to na - tu - ral. Uh óh ah

T mui-to na - tu - ral. O que uh uh óh ah nem pres - sen -

B mui-to na - tu - ral. O que vo - cê não sa - be'e nem se - quer pres - sen -

Figura 131

71

S 1 *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

S 2 *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

A *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

T *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

B *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

2.2.3.7 CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE E CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO

Nesta edição, o arranjador dispõe de poucas notações de dinâmica, que se encontram no início e fim da partitura, especificamente na introdução e na coda, junto as marcações de andamento e mudanças quanto a agógica.

- **Introdução:**

Figura 132

Figura 132 is a musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{c. } 40$. The score includes parts for two pianos (piano 1 and piano 2), Alto, Tenor, and Baixo (Bass). The lyrics are in Portuguese. The piano parts feature dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano), with a crescendo leading to *mf* (mezzo-forte) and an *accel.* (accelerando) marking. The vocal parts also feature dynamic markings of *pp*, *p*, and *mf*. The lyrics are: "Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê fa-lar Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê fa - lar".

Figura 133

Figura 133 is a musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$ and the style is Samba. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Portuguese. The piano part features a rhythmic pattern characteristic of Samba. The lyrics are: "Se vo - cê é bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim Se vo - cê dis - ser que'eu de - sa - fi - no'a-mor bap bá bau - sai ba que'is-to'em mim Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á Se vo - cê dis - ser bap bá bau - á".

- Coda:

Figura 134

71

S 1 pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no *mf*

S 2 pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no *mf*

A pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no *mf*

T pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no *mf*

B pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no *mf*

Figura 135

75

S 1 pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim. *f*

S 2 pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim. *f*

A pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim. *f*

T pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim. *f*

B pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim. *f*

Nas outras partes, o regente fica livre quanto a escolha de dinâmicas, assim como delimita os locais nos quais o coro irá respirar, pois existem pouquíssimas pausas que deixam a respiração explícita.

Outro indicador implícito de crescendo e diminuindo na parte, se encontra nos momentos em que Urban escreve uma sequência de vogais, das mais fechadas as mais abertas, (uh, óh, ah), ou contrário (ah, uh), as quais criam um efeito natural de dinâmica, pela própria sonoridade das vogais.

Figura 136

The image shows a musical score for voice and piano, numbered 41. The score is written in G major and 4/4 time. It features five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, and a Piano (P) accompaniment. The lyrics are in Portuguese. A red box highlights a specific section of the score, focusing on the vocalizations 'Uh', 'óh', and 'ah' in the Soprano, Alto, and Tenor parts. The lyrics for the Soprano, Alto, and Tenor parts are: 'mui-to na-tu-ral. Uh óh ah'. The lyrics for the Bass part are: 'mui-to na-tu-ral. O que uh uh óh ah nem pres-sen-'. The lyrics for the Piano part are: 'mui-to na-tu-ral. O que vo-cê não sa-be'e nem se-quer pres-sen-'. The red box highlights the vocalizations 'Uh', 'óh', and 'ah' in the Soprano, Alto, and Tenor parts, which are used to create a natural effect of dynamics.

Figura 137

31

S 1 — com - por - ta - men - to de'an - ti - mu - si - cal, eu mes - mo men - tin -

S 2 — com - por - ta - men - to de'an - ti - mu - si - cal, eu mes - mo men - tin -

A — ah — bau - á — bau - á — ba — úh

T — ah — bau - á — ah — úh

B — ah — bau - á — ah — úh

Esta articulação vocálica propicia ao interprete/regente uma possibilidade de dinâmica natural, que pode ser aproveitada mesmo com a inexistência de uma notação quanto a variação de intensidade.

A escrita consonantal, “bapba bauá”, entre outros sons onomatopáicos explorados no acompanhamento, também denotam uma rítmica mais marcada por meio da característica explosiva da consoante “b”, mais uma indicação que o interprete pode observar.

Estilisticamente, a canção “Desafinado”, tem como peculiaridade o ritmo sincopado do gênero bossa nova, e esta articulação mais marcada do “b” deve auxiliar no “swing” ou balanço da música.

Além disso, este pensamento consonantal, sobretudo no acompanhamento comentado, segue a linha de pensamento da voz como som instrumental, e neste caso, instrumental percussivo.

Deve-se, portanto, destacar estas consoantes, bem como executá-las precisamente, a fim de obter o efeito sincopado desejado.

Figura 138

1
êh bap bá bau es - te'é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar

2
do meu a - mor bap bá bau es - te'é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar

3
bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

4
bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

5
bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

As tessituras de cada naipe são bem confortáveis, pois não ultrapassam a região médio-aguda ou médio grave, exceto nos naipes de soprano 1 e 2 e baixos.

Segue abaixo o quadro referente a tessitura de cada naipe. Curiosamente a música “Oceano” possui as mesmas relações intervalares por naipe, comparado ao “Desafinado”, exceto os baixos:

Quadro 6 - Quadro referente a tessitura de cada naipe no arranjo da canção “Desafinado”.

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Soprano 1	Décima menor	Mib 3 ao Sol b 4
Soprano 2	Décima menor	Mib 3 ao Sol b 4
Contralto	Sétima Maior	Si 2 (Dó b) ao Si b 3
Tenor	Oitava justa	Mib 2 ao Mib 3
Baixo	Décima segunda justa	Sol 1 ao Ré 3

Posto isto, uma possibilidade de emissão vocal se baseia em utilizar uma ressonância mista, modo “n” com “M”, priorizando o brilho vocal unido ao espaço posterior para que o som tenha projeção.

Nos naipes de soprano 1 e 2 é inevitável a elevação do palato, para que a ressonância fique alta e abra o espaço posterior, porém é pertinente que o som não fique entubado e sem foco ou mesmo pesado, para não fugir da sonoridade apropriada ao estilo musical em questão.

Sendo assim, o jogo de timbre, acerca da melodia principal, que passa pelas sopranos e depois caminha pelos baixos, deve ser sonoramente uniforme e igualmente leve.

3. QUATRO ARRANJOS PARA O “CORAL UNDERGROUND”: DA ELABORAÇÃO À ANÁLISE, SUGESTÕES E CRÍTICAS.

Neste capítulo serão analisados quatro arranjos, elaborados por Diego Salles, especificamente para o Coral Underground, objeto de estudo desta pesquisa.

Nele serão apontados: quais foram os procedimentos composicionais utilizados na construção dos arranjos; como a análise musical pode subsidiar o intérprete/regente; qual sonoridade esperada para as canções; semelhanças e diferenças do arranjo com relação à gravação original das músicas; críticas e sugestões acerca dos arranjos.

A música “Cio da Terra” de Chico Buarque será único arranjo que não compararei com a gravação original. Isto se deve porque Diego Salles produziu o arranjo com base no que Eduardo D. Carvalho escreveu, desta forma, achei pertinente produzir a análise em comparação com o trabalho de Carvalho, ao invés da gravação original da obra.

Entretanto, antes de cada análise em si, discorrerei brevemente a respeito dos compositores das canções selecionadas, a fim de situar o leitor de que contexto musical essas músicas populares urbanas estão inseridas.

3.1 É PRECISO SABER VIVER (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

Roberto Carlos nasceu no ano de 1941 e é um grande expoente da música popular urbana brasileira. Em parceria com Erasmo Carlos, compôs diversas canções que se tornaram famosas para o público nacional.

Estudou música no conservatório musical de sua cidade natal, no Espírito Santo, depois se mudou para o Rio de Janeiro, onde formou a banda “The Sputniks”¹⁶ que durou apenas um ano.

Em sua carreira solo gravou inúmeros sucessos musicais, entre os quais se destacam: “É preciso saber viver” em parceria com Erasmo Carlos, “O calhambeque”, “É proibido fumar”, “Splish Splash”, entre outros. Também participou de filmes, programas de televisão e rádio, bem como, foi um dos pioneiros do “Rock”n“Roll”¹⁷ americano no Brasil.

Por meio do programa da TV Record, “Jovem Guarda”, em São Paulo, liderou um novo movimento cultural para a época denominado Jovem Guarda¹⁸. Com o término do movimento, focalizou temas mais românticos e religiosos em suas composições.

Desde então, gravou mais discos, CD’s e DVD’s, foi gravado por diversos artistas reconhecidos e faz muitos shows, tanto nacionais quanto internacionais.

Erasmo Esteves (que tem por nome artístico Erasmo Carlos), natural do Rio de Janeiro (1941), cantor, compositor e escritor, começou sua carreira musical com o grupo “Snakes”¹⁹ onde gravou o LP “Só Twist”, que fez sucesso na segunda metade dos anos 50.

Após um período de tempo concretizou sua parceria com o cantor Roberto Carlos, com o qual compôs muitas canções de sucesso e integrou o grupo da Jovem Guarda, juntamente com Wanderléa.

Com a grande exposição que a TV Record proporcionou para estes três artistas, por meio do programa “Jovem Guarda”, após término do grupo, Erasmo

¹⁶ The Sputniks foi um conjunto musical formado no Rio de Janeiro, em 1957, por Tim Maia, acompanhado de Roberto Carlos, Arlênio Lívio, Edson Trindade e Wellington Oliveira.

¹⁷ O rock and roll, conhecido também como rock'n'roll, é um estilo musical surgido nos Estados Unidos no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, com raízes nos estilos musicais norte-americanos, tais como: country, blues, R&B e gospel.

¹⁸ A Jovem Guarda foi um movimento cultural brasileiro surgido em meados da década de 1960, que mesclava música, comportamento e moda. A Jovem Guarda deu origem a uma nova linguagem musical e comportamental no Brasil a partir de um programa televisivo exibido pela TV Record, em São Paulo, apresentado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, conjuntamente com o também cantor e compositor Erasmo Carlos e da cantora Wanderléa.

¹⁹ Snakes foi um conjunto musical formado por Erasmo Carlos, Edson Trindade e José Roberto, o qual acompanhava tanto Roberto Carlos quanto Tim Maia em seus respectivos shows.

conseguiu ascender sua carreira solo e gravar diversos discos, agora com um viés para a MBP.

Gravou muitos discos, CD"s e DVD"s e segue carreira cantando em grandes shows em parceria com cantores brasileiros reconhecidos.²⁰

3.1.1 LETRA/TEXTO

A letra da canção trata acerca das escolhas que cada indivíduo faz no decorrer da vida a cada passo do caminho trilhado. Reitera também que, todas as opções que surgem ao longo da caminhada, não são apenas ilusões, mas sim realidades que, se mal enfrentadas, podem resultar em solidão.

O título dela evidencia o contexto abordado pelo compositor, que utiliza da poesia para alertar as pessoas dos riscos de viverem uma vida de mentiras, ilusões, depressão e fracassos. É uma música para reflexão.

Quem espera que a vida

Seja feita de ilusão

Pode até ficar maluco

Ou morrer na solidão

É preciso ter cuidado pra mais tarde não sofrer

É preciso saber viver

Toda pedra do caminho

Você deve retirar

²⁰ Biografias disponíveis em: https://www.ebiografia.com/roberto_carlos/ e https://pt.wikipedia.org/wiki/Erasm%C3%B3_Carlos.

Numa flor que tem espinhos

Você pode se arranhar

Se o bem e o mal existem

Você pode escolher

É preciso saber viver

É preciso saber viver

É preciso saber viver

É preciso saber viver

É preciso saber viver

Saber viver

O arranjador faz apenas uma pequena modificação na letra original, a qual não altera muito o contexto geral da obra, mas deixa a frase com um peso mais leve.

Ao invés de usar a frase “toda pedra do caminho você deve retirar”, utiliza “toda pedra do caminho você pode retirar”, aferindo que existe uma escolha em ultrapassar ou não esta barreira. Além disso, quando compositor usa a palavra “deve”, ele denota uma obrigação que nenhum indivíduo possui, o que torna a palavra inapropriada para a ideia da letra que gira em torno de conselhos para cada pessoa não sofrer demasiadamente com suas escolhas no decorrer da vida.

- **Arranjo em comparação com a gravação da música (0min50s)**

Figura 139

57

Sop. po-dereti - rar... Numa flor quetem es-pi - nhos você po-dese/ar - ranhar... se o bem e/omal e-xis - tem você

C. po-dereti - rar... Numa flor quetem es-pi - nhos você po-dese/ar - ranhar... se o bem e/omal e-xis - tem você

Ten. uh uh uh uh

Bax. uh uh uh uh

Viol. C7M C7 F Fm

3.1.2 FORMA

A forma que Salles optou, é consideravelmente diferente da original da música. Na gravação de Roberto Carlos, a forma utilizada foi: Introdução – A – A” – B – A (solo de guitarra) – A” – B – B (fade out). Enquanto o arranjador utilizou: B – B – A – A” – B – A (solo instrumental 1) – A” (solo instrumental 2) – A – A” – B – B – B. Isto é, no arranjo são acrescentadas algumas repetições que não ocorrem na gravação original, tornando a música ligeiramente mais extensa.

Esta modificação enfatiza, sobretudo, o refrão que, por conseguinte, se torna repetitivo. Por se tratar de música popular urbana, a repetição pode criar um envolvimento do público, que tende a cantar a canção, principalmente por ser muito conhecida pelos brasileiros. Em função do coro, esta repetição abre oportunidade para o regente trabalhar dinâmicas e articulações diferentes em um mesmo trecho e explicar para seus integrantes porque não repetir todas as vezes da mesma maneira.

Em contrapartida, para quem está escutando e prestando atenção, se não houver estas diferenças musicais, a música pode se tornar enfadonha, cansativa e desinteressante.

3.1.3 FRASEOLOGIA

Quadro 7 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da canção "É preciso saber viver".

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
B - (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 1 ao 4; do compasso 5 ao 8; do compasso 1 ao 8.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada.	Ocorre melodia acompanhada apenas no último compasso do período, ou seja, existe uma predominância de homofonia e homorritmia.
B - (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 1 ao 4; do compasso 5 ao 9; do compasso 1 ao 9 (exceto o 8 por pertencer a casa 1).	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada.	Ocorre melodia acompanhada apenas no último compasso do período, ou seja, existe uma predominância de homofonia e homorritmia.
A (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 10 ao 13; Do compasso 14 ao 18; Do compasso 10 ao 18.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Ocorre homofonia e homorritmia apenas nos compassos 16, 17 e 18. Existe uma predominância de melodia acompanhada.

A (Estrofe 2)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 19 ao 22; Do compasso 23 ao 27; Do compasso 19 ao 27.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Ocorre homofonia e homorritmia apenas nos compassos 25, 26 e 27. Existe uma predominância de melodia acompanhada.
B - (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 28 ao 31; do compasso 32 ao 36; do compasso 28 ao 36.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada.	Ocorre melodia acompanhada apenas no penúltimo compasso do período, ou seja, existe uma predominância de homofonia e homorritmia.
A (Solo 1)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 37 ao 40; Do compasso 41 ao 45; Do compasso 37 ao 45.	Parte instrumental	Parte instrumental
A (Solo 2)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 37 ao 40; Do compasso 41 ao 46; Do compasso 37 ao 46 (exceto o 45 por pertencer a casa 1).	Parte instrumental	Parte instrumental
A (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 47 ao 50; Do compasso 51 ao 55; Do compasso 47 ao 55.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Ocorre homofonia e homorritmia apenas nos compassos 53, 54 e 55. Existe uma predominância de melodia acompanhada.

A (Estrofe 2)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 56 ao 59; Do compasso 60 ao 64; Do compasso 56 ao 64.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Ocorre homofonia e homorritmia apenas nos compassos 62, 63 e 64. Existe uma predominância de melodia acompanhada.
B - (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 65 ao 68; do compasso 69 ao 72; do compasso 65 ao 72.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada.	Ocorre melodia acompanhada apenas no último compasso do período. Existe uma predominância de homofonia e homorritmia.
B - (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 73 ao 76; do compasso 77 ao 80; do compasso 73 ao 80.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada.	Ocorre melodia acompanhada apenas no último compasso do período. Existe uma predominância de homofonia e homorritmia.
B - (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 10 compassos.	Do compasso 81 ao 84; do compasso 85 ao 90; do compasso 81 ao 90.	Homofonia e homorritmia; melodia acompanhada.	Ocorre melodia acompanhada apenas nos compassos 88 e 89, ou seja, existe uma predominância de homofonia e homorritmia.

3.1.4 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

Aponto algumas mudanças e semelhanças entre o arranjo e a gravação original.

- mudança de estrutura da altura da melodia

Uma das diferenças mais evidentes presentes no arranjo é a mudança melódica em praticamente toda a composição.

Salles escolhe reelaborar a melodia com menos portamentos, e mais igualdade de notas entre as frases (motivos). No original, Roberto Carlos canta a melodia de maneira mais livre, o que proporciona pouco padrão motivico, e isto pode dificultar a memorização das frases musicais e igualdade das notas no uníssono para os naipes que fazem a melodia principal, no caso, sopranos e contraltos.

- **Diferenças melódicas na estrofe (áudio de 0min17s a 1min14)²¹:**

- Substituição da nota Sol pela nota mi; e da nota mi pela nota sol:

Figura 140

45

Sop. *mf* Quemes - pe - raque a vi - da se-ja fei - ta de/lu - são... pode/a-

C. *mf* Quemes - pe - raque a vi - da se-ja fei - ta de/lu - são... pode/a-

Ten. *mp* uh uh

Bax. *mp* uh uh

Viol. F/A G/B F/A G/B C C7M *mp*

²¹ Áudio extraído da plataforma digital Spotify.

- **Diferenças melódicas no refrão (áudio de 1min16s a 1min42):**

- Exclusão do portamento no refrão:

Figura 141

The image shows a musical score for five parts: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Baixo (Bax.), and Violão (Viol.). The score is in 4/4 time and features a melody with lyrics. The lyrics are: "É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...". The Soprano part has a red box highlighting the second phrase "é pre - ci - so sa - ber vi - ver". The Violão part has chords F, C, F, C. The score is marked with a forte (*f*) dynamic.

- Exclusão do melisma no final do refrão:

Figura 142

61

Sop. po-de/es-co - lher... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

C. po-de/es-co - lher... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Ten. uh... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Bax. uh... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Viol. C Am D7 Gsus G F/A G/B

- Mudança da estrutura rítmica da melodia

O arranjador cria um padrão rítmico da melodia a fim de facilitar a precisão rítmica do coro, além de auxiliar na memorização da melodia. Já Roberto Carlos canta a música mais à vontade e, desta forma, modifica a todo momento a rítmica da melodia, evitando que ocorra um motivo recorrente na canção.

- **Dois principais padrões rítmicos do arranjo:**

- Na estrofe:

Figura 143



- No refrão:

Figura 144



- **Modificação rítmica (padrão rítmico) na estrofe (áudio de 0min17s à 0min 35s):**

Figura 145

9

Sop. *mf* sa-ber vi - ver__ Quemes - pe-raquea vi - da seja fei - tade/lu - são__ pode/a - té fi-car malu - co oumor-

C. *mf* ah ah__ Quemes - pe-raquea vi - da seja fei - tade/lu - são__ pode/a - té fi-car malu - co oumor-

Ten. *mp* ah ah__ uh uh uh

Bax. *mp* ah ah__ uh uh uh

Viol. F/A G/B C Pop Rock C7M C7

Figura 146

13

Sop. rer na so - li-dão__ é pre - ci - so ter cui-da - do pramais tar - denão so-frer__ é pre - ci - so

C. rer na so - li-dão__ é pre - ci - so ter cui-da - do pramais tar - denão so-frer__ é pre - ci - so

Ten. uh uh uh é pre - ci - so

Bax. uh uh uh é pre - ci - so

Viol. F Fm C Am D7

- Modificação rítmica (padrão rítmico) no refrão (1min16s a 1min42):

Figura 147

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), and Bass (Bax.), along with a Violin (Viol.) part. The Soprano part is highlighted with a red box. The lyrics are: "É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...". The key signature changes from F major to C major at the beginning of the phrase. The tempo is marked 'f' (forte).

Também altera a tonalidade da música que, originalmente está Sol Maior e no arranjo se encontra em Dó Maior, bem como a velocidade, que na gravação está aproximadamente em 80 bpm, e Salles indica 92 bpm na partitura.

A mudança de tonalidade foi escolhida para que as sopranos ficassem com a melodia principal numa região confortável e mediana, tal como nos demais naipes, sem muito esforço vocal e com o máximo de naturalidade possível.

Como foi uma canção selecionada para ser cantada em um evento com banda (guitarra, contrabaixo, bateria, teclado e trompete) acompanhando o coro, o arranjador optou por deixar o andamento mais rápido com o propósito de tornar a execução mais animada e enfatizar a frase “é preciso saber viver” de uma maneira mais enérgica.

- **Mudança de andamento**

Figura 148

É preciso saber viver Roberto Carlos

Pop Rock
♩ = 93

¹ vez só o coro à capela
² vez com instrumento marcando apenas a cabeça do tempo

Soprano
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Contralto
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Tenor
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Baixo
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Violão
f
F C F C

- Mudança de tonalidade (acorde final e armadura de clave)

Figura 149

The image shows a musical score for five parts: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Basso (Bax.), and Violão (Viol.). The lyrics are: "pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver". The guitar part (Viol.) shows chords: F, C, D, F, G, F/A, G/B, and C. A red box highlights the beginning of the score, and another red box highlights the final chord of the guitar part, which is a C major chord.

Houve uma simplificação da harmonia em alguns pontos, mas nada que mereça uma análise mais profunda, pois não altera a ideia funcional da harmonia original.

Porém, saliento que, tanto no original quanto no arranjo, ocorrem poucos acordes secundários e de empréstimo modal. É uma música bem simples harmonicamente e passa, na maioria das partes, por acordes que estão dentro do primeiro plano do Campo Harmônico Maior (CHM), pelos acordes primários.

Salles, com relação aos acordes secundários, é fiel a parte harmônica da peça.

Vejam-se os exemplos dos poucos acordes que não são do Campo Harmônico Maior diretamente:

- **Acorde V do V (Ré Maior, Dominante de Sol Maior), que não é executado pelas vozes, mas sim pelos instrumentos ou pelo violão:**

Figura 150

69

Sop. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver

C. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver ah ah

Ten. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver ah ah

Bax. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver ah ah

Viol. F C D F G

- **Acorde de empréstimo modal, IVm (Fá menor, subdominante menor, emprestada do campo harmônico de dó eóleo ou dó menor):**

Figura 151

49

Sop. té ficar malu - co oumor - rer naso - li-dão... épre - ci - soter cuida - do pramaís tar - denão so - frer...

C. té ficar malu - co oumor - rer naso - li-dão... épre - ci - soter cuida - do pramaís tar - denão so - frer...

Ten. uh uh uh uh

Bax. uh uh uh uh

Viol. C7 F Fm C Am

3.1.5 TEXTURA

Existem, basicamente, duas abordagens de textura na canção: melodia acompanhada e homorritmia/homofonia. Elas são bem atreladas às seções da música, como também a ideia instrumental do arranjo original.

Na estrofe, as contraltos e sopranos fazem a melodia principal, enquanto os naipes masculinos produzem um acompanhamento harmônico suave com a vogal “uh”, semelhante a harmonia que é executada pelos instrumentos na gravação. E, em todos os momentos que a frase “é preciso saber viver” aparece, Salles decide utilizar a homofonia/homorritmia, a fim de enfatizar o sentido do texto.

No refrão, acontece predominantemente homofonia/homorritmia por ser a parte mais intensa da canção e, sobretudo, por reforçar a conclusão da ideia poética do texto. A singela melodia acompanhada que desponta no fim dele é simplesmente um apoio harmônico executado com o fonema “ah”, que também tem o objetivo de reforçar a melodia que as sopranos cantam.

- Melodia acompanhada na estrofe

Figura 152

49

Sop.
 té ficar malu - co oumor - rer naso - li-dão__ épre - ci - soter cuida - do pramais tar-denão sofrer__

C.
 té ficar malu - co oumor - rer naso - li-dão__ épre - ci - soter cuida - do pramais tar-denão sofrer__

Ten.
 uh uh uh uh

Bax.
 uh uh uh uh

Viol.
 C7 F Fm C Am

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It features five staves. The top two staves are for Soprano (Sop.) and Contralto (C.), both with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "té ficar malu - co oumor - rer naso - li-dão__ épre - ci - soter cuida - do pramais tar-denão sofrer__". The Soprano and Contralto parts have identical melodic lines. The third and fourth staves are for Tenor (Ten.) and Bass (Bax.), both with the vocalization "uh". The fifth staff is for Violão (Viol.), showing the chord progression: C7, F, Fm, C, Am. A red box highlights the vocal parts (Sop., C., Ten., Bax.) and the beginning of the guitar part.

- Homofonia/homorritmia que reforça o texto “é preciso saber viver”

Figura 153

The image shows a musical score for a choir and violin. The choir parts are for Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), and Bass (Bax.). The violin part is for Violin (Viol.). The lyrics are in Portuguese. A red box highlights the first four staves (Sop., C., Ten., Bax.) for the first two measures of the chorus, illustrating homophony and homorhythmia.

Sop. *mf*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ To-da pe - dra do ca - mi - nho vo-cê

C. *mf*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ To-da pe - dra do ca - mi - nho vo-cê

Ten. *mp*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ uh

Bax. *mp*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ uh

Viol. D7 Gsus G F/A G/B C *mp*

- Homofonia/homorritmia no refrão

Figura 154

65 **E**

Sop. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

C. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

ten. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Bax. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Viol. *f* F C F C

- **Melodia acompanhada com o fonema “ah”**

Figura 155

69

Sop. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver

C. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver ah ah

Ten. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver ah ah

Bax. é pre - ci - so sa - ber vi - ver sa - ber vi - ver ah ah

Viol. F C D F G

3.1.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

Existe um hibridismo no tocante a movimentos contrapontísticos, isto é, não há uma grande preocupação em evitar quintas ou oitavas paralelas, porém o arranjador não se limita em um só tipo de recurso de condução vocal.

Na estrofe, acontece uma predominância de movimentos contrários e oblíquos, exceto nos compassos que antecedem o refrão onde ocorrem acordes em blocos sem evitar o paralelismo entre as vozes.

Já no refrão, Salles também produz harmonia em bloco, entretanto, priorizando movimentos oblíquos, salvo no fim do trecho onde ocorre uma quinta paralela entre contralto e baixo.

Não ocorrem saltos difíceis, melodias com muitos ornamentos ou mesmo notas dissonantes excessivas. O único cromatismo acontece no baixo, o qual segue o movimento harmônico explicitado pela cifra da partitura. Os instrumentos que acompanham o coro facilitam a execução deste cromatismo, porque fazem na harmonia o mesmo caminho comparado à parte vocal.

- **Movimentos contrários e oblíquos na estrofe**

Figura 156

17

Sop. sa - ber vi - ver _____ To-da *mf* drado ca - mi - nho vo - cê po - de re - ti - rar _____ Numa

C. sa - ber vi - ver _____ To-da *mf* pe - drado ca - mi - nho vo - cê po - de re - ti - rar _____ Numa

Ten. sa - ber vi - ver _____ *mp* uh _____ uh

Bax. sa - ber vi - ver _____ *mp* uh _____ uh

Viol. Gsus G F/A G/B C C7M *mp*

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It features five staves: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violão (Viol.). The lyrics are written below the vocal staves. The Soprano and Contralto parts have lyrics: "sa - ber vi - ver _____ To-da *mf* drado ca - mi - nho vo - cê po - de re - ti - rar _____ Numa". The Tenor and Bass parts have lyrics: "sa - ber vi - ver _____ *mp* uh _____ uh". The Violão part has chords: Gsus, G, F/A, G/B, C, C7M, and a dynamic marking of *mp*. Blue arrows point to specific notes in the Soprano and Contralto parts, and to the Tenor and Bass parts, indicating movements. The number 17 is written above the Soprano staff.

- **Paralelismo com acordes em bloco entre as vozes no fim da estrofe:**

Figura 157

25

Sop. *f* É pre - ci - so

C. *f* É pre - ci - so

Ten. *f* É pre - ci - so

Bax. *f* É pre - ci - so

Viol. *f*

D7 Gsus G F/A G/B F

é pre - ci - so sa - ber vi - ver

É pre - ci - so

é pre - ci - so sa - ber vi - ver

é pre - ci - so sa - ber vi - ver

é pre - ci - so sa - ber vi - ver

é pre - ci - so sa - ber vi - ver

É pre - ci - so

É pre - ci - so

É pre - ci - so

É pre - ci - so

É pre - ci - so

- **Acordes em bloco no refrão com movimento oblíquo:**

Figura 158

65 **E**

Sop. *f* É pre - ci - sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

C. *f* É pre - ci - sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Ten. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Bax. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Viol. *f* F C F C

- **Paralelismo entre os naipes de contralto e baixo:**

Figura 159

69

Sop. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver

C. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah

Ten. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah

Bax. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah

Viol. F C D F G

3.1.7 CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE E CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO

A edição tem bastante riqueza de detalhes, tanto com relação a dinâmica, andamento, quanto a respeito de fraseado. Isso pode auxiliar o regente/interprete em ideias sonoras, articulatórias e na musicalidade geral da peça.

Já no início de cada trecho, existem marcações específicas de intensidade, e todas as partes possuem pausas que podem ser utilizadas para respiração. Além disso, Salles deixa clara a sua intenção quanto a andamento e caráter, a partir do momento que insere logo no princípio da partitura “semínima 93” em “pop rock”²².

²² Pop rock é um estilo de rock com uma abordagem mais leve e suave. Originário da década de 1950 como uma alternativa ao rock and roll, o pop rock no início foi influenciado pela batida, arranjos e estilo do rock and roll. Existe uma grande semelhança entre a música pop e o rock, tais como instrumentação e até mesmo conteúdo lírico. Especificamente, o termo pop tem sido usado desde o início do século XX para se referir à música popular em geral, mas a partir de meados da década de 1950 começou a ser usado para um gênero distinto, voltado para um mercado de jovens, muitas vezes caracterizado como uma alternativa mais suave ao rock and roll. No rescaldo da Invasão Britânica, a partir de 1967, o termo pop rock foi cada vez mais utilizado em oposição ao termo rock, para descrever uma forma que era mais comercial, efêmera e acessível.

É evidente que para conseguir compreender o estilo desejado para a canção seja necessário verificar, por meio de pesquisa, o que é pop rock no contexto do gênero.

As indicações de letras de ensaio também podem subsidiar na prontidão dos coralistas nos ensaios.

Figura 160

É preciso saber viver Roberto Carlos

Pop Rock 1ª vez só o coro à capela
♩ = 93 2ª vez com instrumento marcando apenas a cabeça do tempo

Soprano *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Contralto *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Tenor *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Baixo *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Violão *f* F C F C

Figura 161

9

2.

A

Sop. sa-ber vi - ver__ Quer-tes - pe-raquea vi - da seja fei - tade/ílu - são__ pode/a - té fi-car malu - co oumor-

C. ah ah__ Quer-tes - pe-raquea vi - da seja fei - tade/ílu - são__ pode/a - té fi-car malu - co oumor-

Ten. ah ah__ uh uh uh

Bax. ah ah__ uh uh uh

Viol. F/A G/B C Pop Rock C7M C7

mf *mp* *mp*

Apesar das indicações de dinâmica, uma possibilidade que o arranjador não abordou e, de certa forma, poderia auxiliar em um crescendo automático no trecho e deixar a melodia acompanhada da estrofe menos monótona, seria graduar do fonema “uh” até o fonema “ah” (uh, oh, ah), que desemboca na homofonia e homorritmia da frase “é preciso saber viver”.

Além disso, como mencionei anteriormente, a repetição excessiva do refrão no final, mesmo com os contrastes indicados, pode soar demasiadamente enjoativa. Porém, dependendo do público que estiver assistindo o coro, pode haver uma interação e tornar a música divertida e interessante. Tudo depende do contexto no qual o coro fará sua apresentação.

No caso do Coral Underground, geralmente, o público que assiste é bem receptivo a este tipo de canção de acordo com a gravação de um dos eventos que o coro participou.

Outra questão delicada é a escolha dos instrumentos que vão acompanhá-lo.

Como os eventos que o coral participa são de banda de música popular urbana, usualmente os instrumentos que tocam são: guitarra, contrabaixo, teclado e

bateria. Ao menos em um dos eventos da “Escola de Música e Estúdio Underground” esta formação acontece.

Sendo assim, a cifra que está delimitada na partitura para violão é a base para os demais instrumentos que tocarão.

No caso da bateria, o instrumentista deve atender aos pedidos do regente de acordo com sua percepção, posto que, não existe uma parte escrita específica para percussão ou bateria.

Talvez, uma solução para este “problema”, baseia-se em o arranjador escrever exatamente o que todos devem tocar e, se acontecerem improvisos, estes devem estar dentro do contexto da partitura.

Figura 162

É preciso saber viver Roberto Carlos

Pop Rock 1ª vez só o coro à capela
♩ = 93 2ª vez com instrumento marcando apenas a cabeça do tempo

Soprano *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Contralto *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Tenor *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Baixo *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Violão *f* F C F C

Reitero que os arranjos deste trabalho não foram pensados para coro executar a capela, mas sim com acompanhamento instrumental.

Quadro 8 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "É preciso saber viver".

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Soprano	Sétima menor	Si 2 ao La 3
Contralto	Sétima menor	Si 2 ao La 3
Tenor	Décima primeira justa	Si 1 ao Mi 3
Baixo	Nona menor	Si 1 ao Do 3

A tessitura, em geral, é confortável para contraltos e baixos e graves para sopranos e tenores.

Devido a pouca prática vocal do coro, por seus integrantes serem amadores, e pela própria vocalidade exigida pela música, Salles escolheu deixar a música em um registro médio, grave, visto que, foi a primeira música aprendida pelo coro na nova gestão do mesmo.

A sonoridade não fica com muito brilho, porém, em um primeiro momento, evita a dificuldade de dominar registros agudos, distantes da voz da fala.

Além disso, pela simplicidade das linhas melódicas, do registro vocal confortável (próximo da voz da fala) e pela harmonia relativamente convencional, esta é uma canção de fácil execução, sobretudo para coros mais experientes, que podem, inclusive, arriscar uma leitura à primeira vista.

A linha do tenor é muito repetitiva e fácil, musicalmente pode ser sonoramente desinteressante, mas de fácil assimilação e execução, que para um coro amador, inicialmente, pode ser uma boa alternativa.

Figura 163

É preciso saber viver Roberto Carlos

Pop Rock 1ª vez só o coro à capela
f 2ª vez com instrumento marcando apenas a cabeça do tempo

f = 93

Soprano
f É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Contralto
f É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Tenor
f É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Baixo
f É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Violão
f F C F C

As terças paralelas nas vozes de contraltos e sopranos, e a repetição da mesma nota nos tenores (nota dó) podem dificultar a afinação, especialmente no naipe masculino que tende a baixá-la devido a esta repetição na melodia.

Figura 164

É preciso saber viver Roberto Carlos

Pop Rock 1ª vez só o coro à capela
♩ = 93 2ª vez com instrumento marcando o apenas a cabeça do tempo

Soprano
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Contralto
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Tenor
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Baixo
f
É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Violão
f
F C F C

- Registro demasiado grave para os naipes agudos

Figura 165

53

Sop. *mf*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ To-da pe - dra do ca - mi - nho vo-cê

C. *mf*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ To-da pe - dra do ca - mi - nho vo-cê

Ten. *mp*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ uh

Bax. *mp*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ uh

Viol. D7 Gsus G F/A G/B C *mp*

O registro é demasiado grave, todavia, como todos os naipes cantam em uníssonos, o volume vocal pode ser suprido pelos naipes graves: contraltos e baixos.

Uma alternativa sonora, com relação à emissão, baseia-se na mistura do “m” com o “n”, para que se tenha mais brilho e metálico, exceto nas partes mais agudas, onde é mais adequado o “M” com o “n”, a fim de que o som não fique gritado e estridente. O volume do coro não precisa ser grande, pois nas apresentações são utilizados microfones, um por naipes, por conta do tamanho dos locais e também pelos instrumentos que acompanham o coro.

Também, uma opção para os tenores e baixos no acompanhamento harmônico nas estrofes consiste em utilizar, inicialmente, o falsete, já que a ideia explicitada pelo arranjador, de acordo com a dinâmica desejada, é manter a dinâmica “piano” até chegar na frase “é preciso saber viver”.

Figura 166

53

Sop. *mf*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ To-da pe - dra do ca - mi - nho vo-cê

C. *mf*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ To-da pe - dra do ca - mi - nho vo-cê

Ten. *mp*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ uh

Bax. *mp*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver _____ uh

Viol. D7 Gsus G F/A G/B C *mp*

3.2 CIO DA TERRA (Chico Buarque) – Rearranjo

Chico Buarque de Holanda nasceu no Rio de Janeiro em 1944. É músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Compôs diversas canções que foram gravadas por ícones da música brasileira, tais como: Milton Nascimento, Maria Betânia, Toquinho, Tom Jobim, Caetano Veloso, Edu Lobo, entre outros. E, também fez parcerias com grandes compositores da época, com destaque para Vinícius de Moraes.

Obteve alguns problemas no período da Ditadura Militar no Brasil, pois suas canções apresentavam um conteúdo de crítica aos aspectos sociais e culturais da época, por conseguinte, Chico foi censurado e exilado algumas vezes.

Participou e venceu diversos festivais de música em sua carreira, gravou discos, CD"s, DVD"s, e ainda hoje é reconhecido mundialmente por seu trabalho artístico. Segue produzindo textos, canções, entre outras atividades, em sua carreira.

3.2.1 LETRA/TEXTO

Ressalto novamente que, este rearranjo foi elaborado de acordo com o que Eduardo D. Carvalho escreveu, e não diretamente do material original da gravação de Chico Buarque com Milton Nascimento. Portanto, nesta música especificamente, será comparado o arranjo de Eduardo com o rearranjo de Salles.

A canção “Cio da Terra” aborda parte do processo da produção de alguns alimentos, desde a preparação inicial ao resultado final. Além disso, discorre a respeito do conhecimento profundo da terra, na proporção de saber quando o chão está fértil para que os alimentos cheguem a seu melhor resultado.

Ela possui em seu contexto uma profundidade da relação do ser humano com a terra e seus segredos.

Debulhar o trigo

Recolher cada bago do trigo

Forjar no trigo o milagre do pão

E se fartar de pão

Decepar a cana

Recolher a garapa da cana

Roubar da cana a doçura do mel

Se lambuzar de mel

Afagar a terra

Conhecer os desejos da terra

Cio da terra, a propícia estação

E fecundar o chão

Não há nenhuma mudança significativa na letra. A única diferença entre os arranjos consiste na repetição que Salles faz de alguns trechos que Carvalho opta por executar uma única vez, de acordo com a partitura.

Além disso, a escrita de Salles é mais clara com relação às estrofes, tanto na letra quanto na forma, do que a de Carvalho.

As repetições que Carvalho coloca debaixo da letra de cada naípe, por mais que estejam enumeradas por vezes, podem confundir o coro em uma primeira leitura ou até mesmo no decorrer do estudo da música.

- **Arranjo de Carvalho (sobreposição de letras)**

Figura 167

The image shows a musical score for three voices and piano. The lyrics are written in three lines, with overlapping words. A red box highlights the overlapping section, and blue arrows point to the lyrics for each part.

1. De - bu - lhar o tri - go re - co -

2. De - ce - par a ca - na re - co -

3. A - fa - gar a ter - ra co - nhe

- **Arranjo de Salles (cada letra em seu trecho separado)**

Figura 168

9

S. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

A. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

T. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

B. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

Pno. *mf*

Figura 169

25

S. De-ce-par a ca-na re-co-lher a ga-ra-pa da
mf

A. De-ce-par a ca-na re-co-lher a ga-ra-pa da
mf

T. De-ce-par a ca-na re-co-lher a ga-ra-pa da
mf

B.

Pno. *mp*

Figura 170

33

S. A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da
f

A. A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da
f

T. A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da
f

B. A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da
f

Pno. *mf*

Exceto isso, Salles efetua apenas uma repetição a mais da primeira estrofe, “debulhar o trigo” para criar dois ambientes diferentes com a mesma letra do início da música, e acrescenta uma coda, que na verdade, é uma reincidência da introdução articulada com o fonema “uh”.

- **Repetição da primeira estrofe:**

Figura 171

9

S. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

A. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

T. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

B. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

Pno. *mf*

Figura 172

17

S. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mp

A. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mp

T.

B.

Pno. *p*

- Coda com o fonema “uh”

Figura 173

The image shows a musical score for a coda section. It includes five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The vocal parts are marked with a forte dynamic (*f*) and the syllable "uh". The piano part is also marked with a forte dynamic (*f*) and features a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights the coda section, which consists of three measures of music for all parts.

3.2.2 FORMA

Carvalho é bem conciso na sua ideia musical para a peça, pois seleciona como forma: Introdução – A – A^o – A^o – Codetta, o que deixa a canção muito curta. Já Salles, como dito anteriormente, acrescenta uma estrofe e uma Coda, que prolongam sutilmente a peça: Introdução – A – A^o – A^o – A^o – Coda.

O fato de Carvalho não escrever por extenso as repetições, pode comprometer relativamente a compreensão do regente a respeito do que o arranjador quer para a peça. Ademais, até mesmo o salto para a casa 3, indicado pela partitura, não tem muita clareza de escrita, pois não existem marcações de outras casas.

- Repetições na partitura de Carvalho

Figura 174

u

1. De - bu - lhar o tri - go re - co -

2. De - ce - par a ca - na re - co -

3. A - fa - gar a ter - ra co - nhe

The musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is piano accompaniment. A red box highlights the first measure of the vocal lines, which contains the lyrics '1. De - bu - lhar o tri - go re - co -'. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

- Marcação apenas da casa 3:

Figura 175

3.

a - fa - gar a ter - ra

a - fa - gar a ter - ra

a - fa - gar a ter - ra

The musical score consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is piano accompaniment. A red box highlights the third measure of the vocal lines, which contains the lyrics '3. a - fa - gar a ter - ra'. The piano accompaniment features chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand.

3.2.3 FRASEOLOGIA

Quadro 9 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Cio da Terra".

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
Introdução	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 1 ao 4; do compasso 5 ao 9; do compasso 1 ao 9.	Homofonia e homorritmia.	Dueto cantado por contraltos e sopranos.
A - (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 10 ao 13; do compasso 14 ao 17; do compasso 13 ao 17.	Homofonia e homorritmia.	Todas as vozes em unísono.
A' (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 18 ao 21; Do compasso 22 ao 25; Do compasso 18 ao 25.	Homofonia e homorritmia.	Dueto cantado por contraltos e sopranos.
A'' (Estrofe 2)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 26 ao 29; Do compasso 30 ao 33; Do compasso 26 ao 33.	Homofonia e homorritmia.	Trecho com três naipes: sopranos, contraltos e tenores.
A''' (Estrofe 3)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 34 ao 37; do compasso 38 ao 41; do compasso 34 ao 41.	Homofonia e homorritmia.	Todas as vozes.

Coda	<p>Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 6 compassos; Período de 10 compassos.</p>	<p>Do compasso 42 ao 45; Do compasso 46 ao 51; Do compasso 42 ao 51.</p>	<p>Homofonia e homorritmia.</p>	<p>Todas as vozes. Primeira frase em uníssono e segunda com contraltos fazendo uma voz diferente. O último acorde é executado cada um na sua voz</p>
------	--	--	---------------------------------	--

3.2.4 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

Salles optou manter fidelidade às ideias musicais de Carvalho. Fez poucas mudanças melódicas, harmônicas e texturais. Também modificou a forma de escrever a fórmula de compasso na alteração de tempo no meio das estrofes da peça.

- mudança de estrutura da altura da melodia

No fim da introdução, preferiu continuar a sucessão de terças que as contraltos e sopranos vinham produzindo no dueto inicial da canção, visto que Carvalho finalizava a sessão em um uníssono só com as sopranos.

- **Fim da introdução no arranjo de Carvalho:**

Figura 176

1. De - bu - lhar o tri - go re - co -

2. De - ce - par a ca - na re - co -

3. A - fa - gar a ter - ra co - nhe

www.maestroeduardocarvalho.com

- Fim da introdução no arranjo de Salles:

Figura 177

9

S. De-bu-lhar o tri - go re-co - lher ca-da ba - go do *mf*

A. De-bu-lhar o tri - go re-co - lher ca-da ba - go do *mf*

T. De-bu-lhar o tri - go re-co - lher ca-da ba - go do *mf*

B. De-bu-lhar o tri - go re-co - lher ca-da ba - go do *mf*

Pno. *mf*

No final, Salles repete a ideia da introdução, porém com todos os naipes cantando. Além disso, ao invés de utilizar como último acorde da obra Fá maior nas vozes, que choca com o acorde que o piano executa, decidiu terminar na própria Tônica, Sol menor. Esta é a única modificação harmônica entre os dois arranjos.

- **Acorde Final no arranjo de Carvalho:**

Figura 178

The image shows a musical score for the piece 'a - fa - gar a ter ra'. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and one piano accompaniment staff. The vocal lines are in a soprano clef and the piano part is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (F major/D minor). The score is marked with a '3.' above the first measure of the vocal lines, indicating a triplet. The lyrics 'a - fa - gar a ter ra' are written below the vocal staves. A red rectangular box highlights the final chord in the piano part, which is a G minor triad (G-Bb-F). Below the piano part, the website address 'www.maestroeduardocarvalho.com' is printed.

- **Acorde final no arranjo de Salles:**

Figura 179

Figure 179 shows a musical score for a codetta. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is marked with a '49' at the beginning. A red box highlights the codetta section, which consists of the final two measures of the piece. In these measures, all four voices have a whole note chord, and the piano accompaniment has a whole note chord. The lyrics are not present in this section.

- Codetta no arranjo de Carvalho com todas as vozes:

Figura 180

Figure 180 shows a musical score for a coda. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is marked with a '3.' at the beginning of the coda section. The lyrics are 'a - fa - gar a ter - ra'. A red box highlights the coda section, which consists of the final two measures of the piece. In these measures, all four voices have a whole note chord, and the piano accompaniment has a whole note chord. The lyrics are 'a - fa - gar a ter - ra'.

- Coda no arranjo de Salles também com todas as vozes:

Figura 181

41

S. *f* uh uh uh

A. *f* uh uh uh

T. *f* uh uh uh

B. *f* uh uh uh

Pno. *f*

Detailed description: This musical score for Figure 181 covers measures 41 to 44. It features five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The vocal parts (S., A., T., B.) are written in a soprano clef and contain the syllable 'uh' under each of the four measures. The piano accompaniment (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A red rectangular box highlights the entire score for measures 41 through 44.

Figura 182

45

S. uh uh uh

A. uh uh uh

T. uh uh uh

B. uh uh uh

Pno.

Detailed description: This musical score for Figure 182 covers measures 45 to 48. It features five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The vocal parts (S., A., T., B.) are written in a soprano clef and contain the syllable 'uh' under each of the four measures. The piano accompaniment (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A red rectangular box highlights the entire score for measures 45 through 48.

Figura 183

The image shows a musical score for a voice and piano ensemble. It consists of five staves: four for the voice (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one for the piano (Pno.). The score is written in a key with two flats and a 5/4 time signature. The vocal parts feature long, flowing lines with slurs, and the piano part has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The score is enclosed in a red rectangular border.

Salles escolheu uma única fórmula de compasso, cinco por quatro, ao invés de dois por quatro seguido de três por quatro, para facilitar a fluência na leitura, sem fragmentar a frase.

- Escrita da mudança de compasso no arranjo de Carvalho:

Figura 184

lher ca - da ba - go do fri - go for - jar na
 lher a ga - ra - pa da ca - na rou - bar da
 - cer os de - se jos da ter - ra ci - o da

The score consists of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are piano accompaniment. Two red boxes highlight the first and second measures, which show the time signature changing from 2/4 to 3/4.

- Escrita da mudança de compasso no arranjo de Salles:

Figura 185

33
 S. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - ter os de - se - jos - da
 A. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - ter os de - se - jos - da
 T. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - ter os de - se - jos - da
 B. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - ter os de - se - jos - da
 Pno. *mf*

The score shows a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. A red box highlights the third measure, where the time signature changes from 2/4 to 3/4.

A estrutura rítmica entre os dois arranjos é idêntica, e também não há diferença de tonalidade, andamento e fórmula de compasso geral (quatro por quatro). Acontece apenas um acorde de empréstimo modal oriundo do modo dórico (dó maior), no mais, os acordes estão dentro do campo harmônico de Sol menor.

- **Tonalidade, andamento, fórmula de compasso e acorde de empréstimo modal no arranjo de Carvalho:**

Figura 186

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "tri - go mi - la - gre do pão e se far - tar de pão", "ca - na a do - çu - ra do mel se lam - bu - zar de mel", and "ter - ra pro - pí - cia es - ta - ção e fe - cun - dar o chão". The piano part features chords with a 'Da' marking and an asterisk. A blue arrow points to the first measure of the vocal staves. Two red boxes highlight the first and last measures of the piano accompaniment.

Figura 187

Cio Da Terra 1

Milton Nascimento
Chico Buarque ♩ = 75 Arr.: Eduardo D. Carvalho
1993

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a blue arrow pointing to the first measure and the lyric 'u'. The second staff is for guitar (T e B). The third and fourth staves are for piano (Piano), with a red box highlighting the first measure. The piano part features a complex accompaniment with chords and a bass line.

- Tonalidade, andamento, fórmula de compasso e acorde de empréstimo modal no arranjo de Salles:

Figura 188

Cio da Terra

Milton Nascimento/Chico Buarque

mp $\text{♩} = 75$

Soprano: uh _____ uh _____ uh _____

Alto: _____

Tenor: _____

Bass: _____

Piano: *mp*

Figura 189

13 *mp*

S. tri - go for - jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far - tar de pão.

A. tri - go for - jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far - tar de pão.

T. tri - go for - jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far - tar de pão.

B. tri - go for - jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far - tar de pão.

Pno. *mp*

3.2.5 TEXTURA

Pela escolha em manter fidelidade ao arranjo de Carvalho, com o propósito de trabalhar harmonia em bloco com o coro, a textura do arranjo continuou demasiada simples. O único recurso utilizado por Salles foi a homofonia e homorritmia. Com isso a harmonia executada pelas vozes permaneceu toda em blocos, por vezes uníssonos, por vezes harmônicos, com duas, três ou quatro vozes juntas.

Uma singela modificação está baseada na sobreposição de vozes de acordo com a intensidade desejada para cada trecho da canção. Ademais, esta ferramenta por si própria, cria um efeito de crescendo natural proporcionando ênfase maior no texto, de acordo com a quantidade de vozes que cantam aquela determinada parte e com a dinâmica selecionada pelo arranjador.

Didaticamente, a simplicidade da textura pode explicitar para os integrantes do coro, em sua grande maioria leigos, o que é uma harmonia em bloco de maneira descomplicada. Em contrapartida, musicalmente, isso pode tornar a música monótona no que diz respeito a elementos composicionais, sobretudo, texturais.

Um fato que ameniza minimamente esta modesta opção de textura, são as entradas das vozes gradativamente.

- **Textura homofônica e homorrítmica**

Figura 190

S.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

A.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

T.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

B.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

Pno.
mf

- **Entrada das vozes gradativamente relativa ao trecho e dinâmica desejada.**

- **Introdução (dueto):**

Figura 191

5

S. *uh* *uh* *uh*

A. *uh* *uh* *uh*
mp

T.

B.

Pno.

- Parte A (todas as vozes):

Figura 192

9

S. *mf*
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

A. *mf*
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

T. *mf*
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

B. *mf*
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

Pno. *mf*

- **Parte A' (contraltos e sopranos):**

Figura 193

17

S.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mp

A.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mp

T.

B.

Pno.
p

- **Parte A'' (sopranos, contraltos e tenores):**

Figura 194

25

S.
De-ce-par a ca-na re-co-lher a ga-ra-pa-da
mf

A.
De-ce-par a ca-na re-co-lher a ga-ra-pa-da
mf

T.
De-ce-par a ca-na re-co-lher a ga-ra-pa-da
mf

B.

Pno.
mp

- Parte A''' (todos os naipes):

Figura 195

33

S. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - cer os de - se - jos - da
f

A. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - cer os de - se - jos - da
f

T. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - cer os de - se - jos - da
f

B. A - fa - gar a ter - ra co - nhe - cer os de - se - jos - da
f

Pno. *mf*

- Coda (todas as vozes):

Figura 196

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano part is labeled 'Pno.'. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The vocal parts are marked with a forte dynamic (*f*) and the syllable 'uh'. A red box highlights the vocal lines from measure 41 to 44, showing parallel motion in all parts.

3.2.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

A condução vocal também é bem simples, até por consequência da escolha textural para a peça. As vozes quando não estão em uníssono, sempre caminham em paralelismo, sem preocupação com quintas e oitavas paralelas, bem como estão articuladas em blocos como dito anteriormente. Ocorre apenas um movimento oblíquo na voz dos tenores, quando cantam as estrofes.

- **Movimentos paralelos e oblíquos:**

Figura 197

37

S.
ter - ra cio da ter - ra/a pro - pi - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão.

A.
ter - ra cio da ter - ra/a pro - pi - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão.

T.
ter - ra cio da ter - ra/a pro - pi - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão.

B.
ter - ra cio da ter - ra/a pro - pi - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão.

Pno.

- **Unísono:**

Figura 198

9

S.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

A.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

T.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

B.
De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do
mf

Pno.
mf

Não acontecem saltos complicados ou mesmo acordes muito dissonantes. A harmonia e o contraponto estão dentro da tonalidade de Sol menor, exceto em um acorde, tanto vocal quanto instrumental, emprestado do modo Dórico.

3.2.7 CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE E CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO

A edição de Salles é muito rica quanto a indicações de dinâmica, fraseado e outros recursos de edição, enquanto Carvalho apenas apresenta o andamento que deseja da peça e coloca notação de pedal para o Piano.

- **Ausência de notação de dinâmica e fraseado:**

Figura 199

u

1. De - bu - lhar o tri - go re - co -

2. De - ce - par a ca - na re - co -

3. A - fa - gar a ter - ra co - nhe

p

www.maestroeduardocarvalho.com

- Presença de notação de dinâmica e fraseado:

Figura 200

S.
De - bu - lhar o tri - go re - co - lher ca - da ba - go do

A.
De - bu - lhar o tri - go re - co - lher ca - da ba - go do

T.
De - bu - lhar o tri - go re - co - lher ca - da ba - go do

B.
De - bu - lhar o tri - go re - co - lher ca - da ba - go do

Pno.
mf

A presença de dinâmica em todos os trechos evidencia a intenção de intensidade que o arranjador deseja para a música, além de deixar claro que existe um pensamento texto/musical, posto que no ponto culminante da letra, Salles aumenta a intensidade e intenção sonora, a fim de criar um ambiente musical congruente ao significado da poesia.

Figura 201

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and the piano part is labeled 'Pno.'. The lyrics are 'A - fa - gar a ter - ra co - nhe - cer os de - se - jos - da'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A red box highlights the first few measures of the vocal parts. Blue arrows point to specific notes and dynamics throughout the score.

A escrita do fraseado e pausas também elucidada como articular, basicamente, as vogais e consoantes, tal como auxilia nos pontos de respiração, com o propósito de subsidiar o regente/intérprete a refletir qual é o pensamento do arranjador acerca destes elementos.

Um ponto que poderia ser trabalhado de maneira diferente seria a tonalidade. Salles mantém a tonalidade de Sol menor que, para sopranos e contraltos, está em uma região grave. Em Lá menor, provavelmente, tornaria a sonoridade da obra mais brilhante e confortável para os naipes femininos e tenores, porém um pouco aguda para os baixos.

Talvez outro fator que poderia ser melhorado seria a linha do baixo que, neste arranjo, faz apenas a mesma melodia que as sopranos, uma oitava abaixo. A textura fica mais densa, porém com pouca riqueza contrapontística.

Quadro 10 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Cio da Terra".

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Soprano	Oitava justa	Ré 3 ao Ré 4
Contralto	Oitava Justa	Si b 2 ao Si b 3
Tenor	Oitava Justa	Ré 2 ao Ré 3
Baixo	Oitava Justa	Ré 2 ao Ré 3

Além disso, a sonoridade geral da obra se torna pesada pela ideia harmônica em blocos, mas na própria gravação original da canção existe predominância de paralelismo e acordes em blocos. Os arranjadores mantiveram este pensamento.

A quantidade de indicações de crescendo e diminuindo aferem movimentos melódicos menos agressivos, a despeito da harmonia bloqueada. Por se tratar de uma música muito sincopada, o bom uso das consoantes é imprescindível, a fim de criar um efeito rítmico flexível e com "swing".

Ressalto que existe um problema prosódico que nenhum dos arranjadores resolveu, mas que talvez pudesse ser trabalhado. Ele se encontra na palavra "cada" da frase: "recolher cada bago do trigo".

Figura 202

9

S. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

A. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

T. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

B. De-bu-lhar o tri-go re-co-lher ca-da ba-go do

Pno.

A parte do piano, neste caso, foi elaborada exatamente da mesma maneira que Carvalho escreveu, com uma leve mudança no final. Foi esta a formação que o Coral Underground utilizou em uma de suas apresentações (piano e coral). Desta forma, aparentemente, este arranjo foi escrito para ser executado na formação que a partitura indica, entretanto, tudo depende do que o regente deseja para a peça, assim como em qual ambiente o coro cantará.

A emissão vocal, mesmo que esteja em uma região grave, deve ser pensada com mais brilho e corpo, pois atinge notas agudas também. As sopranos chegam no Ré 4 com a vogal “u”, o que pode deixar o som demasiadamente posterior e, conseqüentemente, sem brilho, principalmente se tratando de cantores amadores. Para que isso não aconteça, o regente pode priorizar a anterioridade da ressonância “n” com um leve respaldo posterior do “M”. Isso se aplica a todos os naipes. O hibridismo das duas opções de emissão pode ser uma opção pertinente à tessitura e sonoridade vocal do grupo.

3.3 WHISKY À GO GO (Roupa Nova)

Roupa Nova é uma banda brasileira que foi formada em 1980, por Paulinho, Serginho Herval, Nando, Kiko, Cleberson Horsth e Ricardo Feghali. Tem como principais características temas românticos em suas músicas.

Ficou conhecida no Brasil, principalmente, por ter tido diversas de suas canções utilizadas como temas ou trilhas de novelas, sobretudo da TV Globo. Dentre seus sucessos, destaque: “Whisky A Go Go”, “Dona”, “Anjo”, “Linda”.

Fez parcerias com cantores nacionais e internacionais, tais como: José Augusto, Gal Costa, Ivete Sangalo, Rita Lee, Zélia Duncan, Sandra de Sá, Luciana Mello, Roberto Carlos, The Commodores, David Gates, Ben’s Brothers, entre outros.

Tiveram como principais incentivadores de sua carreira o Diretor Musical da Rede Globo Mariozinho Rocha, o Maestro Eduardo Souto Neto e o cantor Milton Nascimento.

Também foram gravados por diversos artistas, entre os quais se destacam: Sandy e Junior, Rick e Renner, Eduardo Costa, Victor e Léo, Banda KLB, Nando Reis e a dupla Marcos e Belutti.

Além disso, participaram de programas de televisão, ganharam muitos prêmios de disco (com ênfase no Grammy Latino), gravaram discos, CD’s, DVD’s e estão em plena atividade musical no ano de 2017.²³

3.3.1 LETRA/TEXTO

A canção “Whisky à Go Go” fala a respeito de um rapaz que, em uma festa, conheceu uma garota ao som de um cantor famoso, bebendo algumas bebidas, e se encantou por ela. No fim da festa, depois de muita conversa, conseguiu conquistá-la,

²³ Biografia integral disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Roupa_Nova.

e alcançou o beijo tão desejado desde o início. Trata-se de uma música dançante e alegre.

Foi numa festa, gelo e cuba libre
E na vitrola Whisky a Go Go
À meia luz o som do Johnny Rivers
Aquele tempo que você sonhou
Senti na pele a tua energia
Quando peguei de leve a tua mão
A noite inteira passa num segundo
O tempo voa mais do que a canção
Quase no fim da festa
Num beijo, então, você se rendeu
Na minha fantasia
O mundo era você e eu

Eu perguntava “do you wanna dance”?
E te abraçava “do you wanna dance”?
Lembrar você
Um sonho a mais não faz mal.

Salles não modifica em nada a letra original e segue fielmente a sequência de seções da música. Somente no trecho em que o cantor do grupo “Roupa Nova”, na gravação, interage com a plateia, o arranjador faz um jogo de perguntas e respostas entre os naipes, omitindo dois fonemas: hey e hou.

- **Decréscimo de fonema (na gravação 3min11s à 3min13s²⁴)**

²⁴ Áudio original disponível na plataforma digital Spotify.

Figura 203

The musical score for Figure 203 consists of six staves. From top to bottom, they are: Solo (Guitar), Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violão (Viol.). The Solo staff is mostly empty, with a red box highlighting a section of the Soprano, Contralto, Tenor, and Bass staves. The lyrics 'hey hou hey' are written under the vocal staves. The guitar accompaniment (Viol.) is shown at the bottom, with chords E7 and B7 indicated.

Esta escolha foi feita para que o coro tivesse tempo de respirar após uma sucessão de sons fortes e agudos para os homens.

3.3.2 FORMA

Salles decide manter a forma do arranjo bem semelhante à forma da música original. Apenas retira o solo de guitarra, e vai direto para a parte “C” da música. A apresentação do Coral Underground com este repertório só dispõe de um acompanhamento harmônico, e quem fez foi o violão, desta forma, ele optou eliminar o solo por não ter outro instrumento para fazer.

A fórmula da música original é: Introdução – A – B – B – A – B – B – C (solo de guitarra) D – B – B – Codetta. No arranjo: Introdução – A – B – B – A – B – B – C – B – B – Codetta.

Esta supressão não altera de maneira considerável a música, só a torna mais compacta.

3.3.3 FRASEOLOGIA

Quadro 11 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Whisky à Go Go".

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
Introdução	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 12 compassos.	Do compasso 1 ao 4; do compasso 5 ao 12; do compasso 1 ao 12.	Parte instrumental, seguida de acompanhamento nos baixos e homofonia e homorritmia nas de mais vozes	A entrada das vozes acontece gradativamente. Primeiro os baixos no compasso 5, depois as demais vozes no compasso 9.
A - (Estrofe)	Frase 1 Antecedente - 8 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 16 compassos. Frase 2 Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 13 ao 20; do compasso 21 ao 28; do compasso 13 ao 28. Do compasso 29 ao 32; do 33 ao 36; do 29 ao 36.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Melodia acompanhada no trecho todo, exceto nos compassos 29 (com anacruse), 32 e 33.
B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 37 ao 40; Do compasso 41 ao 44; Do compasso 37 ao 44.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro, com unísono nos compassos 41 (com anacruse), 42 e 43

B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 45 ao 48; Do compasso 49 ao 52; Do compasso 45 ao 52.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro, com unísono nos compassos 49 (com anacruse), 50 e 51
A - (Estrofe)	Frase 1 Antecedente - 8 compassos; Consequente - 8 compassos; Período de 16 compassos. Frase 2 Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 53 ao 60; do compasso 61 ao 68; do compasso 53 ao 68. Do compasso 69 ao 72; do 73 ao 76; do 69 ao 76.	Melodia acompanhada; homofonia e homorritmia.	Melodia acompanhada no trecho todo, exceto nos compassos 69 (com anacruse), 72 e 73.
B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 77 ao 80; Do compasso 81 ao 84; Do compasso 77 ao 84.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro, com unísono nos compassos 81 (com anacruse), 82 e 83
B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 85 ao 88; Do compasso 89 ao 92; Do compasso 85 ao 92.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro, com unísono nos compassos 89 (com anacruse), 90 e 91
C (Bridge)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 93 ao 96; Do compasso 97 ao 100; Do compasso 93 ao 100.	Trecho imitativo.	Trecho imitativo entre vozes masculinas e femininas.

B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 101 ao 104; Do compasso 105 ao 108; Do compasso 101 ao 108.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro, com unísono nos compassos 105 (com anacruse), 106 e 107.
B (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 3 compassos; Período de 7 compassos.	Do compasso 109 ao 112; Do compasso 113 ao 115; Do compasso 109 ao 115.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia no trecho inteiro, com unísono nos compassos 113 (com anacruse), 114 e 115.
Coda	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 5 compassos; Período de 9 compassos.	Do compasso 116 ao 119; Do compasso 120 ao 124; Do compasso 116 ao 124.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia somente em unísono.

3.3.4 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

A maior mudança está no acompanhamento harmônico da peça, que é produzido pelo coro junto com o violão ou guitarra. Ocorrem poucas alterações melódicas significativas, mas Salles substitui em um trecho a escala pentatônica menor por pentatônica maior. Abordarei isto nos exemplos abaixo. Também na palavra “eu” da frase “o mundo era você e eu”, Salles escolhe escrever o melisma de forma mais lenta, ao contrário da gravação, onde o cantor faz as notas dó suspenso e si bem rápidas. O mesmo acontece com a palavra “mal” da frase “um sonho a mais não faz mal”, no refrão.

Na linha do baixo foi feito um acompanhamento com a ideia do contrabaixo e bumbo da bateria, para isso o arranjador escolheu a sílaba onomatopáica “don”.

No tocante a harmonia, existe uma mistura dos modos Jônio (modo maior) e mixolídio, a qual é bem característica do Rock dos anos 50 e 60, tais como nas canções “Blues Suede Shoes” de Elvis Presley, “Rock And Roll Music” de Chuck Berry e “Estúpido Cupido” interpretada por Celly Campello. Os acordes sempre aparecem com sétima menor e o coro acompanha esta harmonia. Pode-se atribuir a ideia de Dominante da Dominante para este trecho, pois se analisarmos os três acordes com sétima, todos estão relacionados entre si: mi é dominante de lá e si é dominante de mi, apesar de não aparecerem nesta ordem.

Ademais, Salles mantém a mesma fórmula de compasso, tonalidade e andamento bem próximo ao original, permanece fiel a harmonia do grupo “Roupa Nova” e faz a codetta da mesma maneira que a gravação.

- **Acompanhamento harmônico feito pelas vozes**

Figura 204

The musical score for Figure 204 is arranged in a system with six staves. From top to bottom, they are: Solo, Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Baixo (Bax.), and Violão (Viol.). The Solo staff contains a few notes at the end of the phrase. The vocal staves (Sop., C., Ten., Bax.) are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and feature a melodic line with lyrics 'ah ah ah ah ah ah ah ah' and 'Foi nu - ma'. The Baixo staff features a rhythmic pattern of 'Don don Don don Don don Don don'. The Violão staff features a chordal accompaniment with E7 chords. A red box highlights the vocal harmony section from the Soprano to the Baixo staves.

- Mudança de estrutura com relação a altura

- Salles substitui escala pentatônica maior por uma menor, com o fá dobrado sustenido como nota de passagem (0min47s à 0min49s na gravação):

Figura 205

The image shows a musical score for a song, likely in G major (one sharp). The score includes parts for Solo, Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violão (Viol.). The Solo part is in the treble clef and has a red box around a specific melodic phrase. The lyrics are: "fim da fes-ta num bei-jo/en-tão vo-cê se ren-deu na mi-nha". The Solo part has a melisma on "na mi-nha". The Soprano, Contralto, and Tenor parts have melismas on "ah" and "na mi-nha". The Bass part has lyrics "fim da fes-ta Don don Don don na mi-nha" and a melisma on "na mi-nha". The Violão part has chords B7, A7, E7, and E7. Dynamics include *mp* and *f*.

- mudança na estrutura rítmica

- Substituição da figura rápida para mais lenta no melisma do final da estrofe (0min54 à 0min58):

Figura 206

33

Solo. *fan - ta - sia o mun - do e - ra vo - c e eu.*

Sop. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

C. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

Ten. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

Bax. *fan - ta - sia Don don Don don don don don don don don*
mf f
B7 A7 E7 B7

Viel.

- Linha dos baixos simulando a rítmica do contrabaixo e bumbo da bateria (0min08 em diante):

Figura 207

The image shows a musical score for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves: Solo, Sopranos (Sop.), Contraltos (C.), Tenors (Ten.), Basses (Bax.), and Violins (Viol.). The vocal parts (Solo, Sop., C., Ten., Bax.) are marked with a fermata over a whole note, indicating a sustained note. The Basses part is highlighted with a red box and contains the lyrics "Don don Don don Don don Don don". The word "Marcado" is written above the first two notes of the Basses part. The Violins part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

- **Acordes de empréstimo modal dos modos mixolídio e dórico, ou dominantes individuais, lá com sétima (menor), mi com sétima (menor) e si com sétima (menor):**

Figura 208

The image displays a musical score for a choral and instrumental ensemble, enclosed in a red rectangular border. The score consists of six staves, labeled from top to bottom: Solo, Sop. (Soprano), C. (Cello), Ten. (Tenor), Bax. (Bass), and Viol. (Violin). The Solo part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal parts (Sop., C., Ten., Bax.) are in the same key signature and time signature. The Solo part has lyrics: "fim da fes - ta num bei - jo/en - ta vo - cê se ren - deu na mi - nha". The Soprano part has lyrics: "fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha". The Cello part has lyrics: "fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha". The Tenor part has lyrics: "fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha". The Bass part has lyrics: "fim da fes - ta Don don Don don Don don na mi - nha". The Violin part has chord annotations: B7, A7, E7, and E7. There are blue arrows pointing to specific notes in the Solo part and chords in the Violin part. The Solo part has two blue arrows pointing to the notes 'en' and 'deu'. The Violin part has four blue arrows pointing to the chords B7, A7, E7, and E7. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for the Soprano and Cello parts, *mf* (mezzo-forte) for the Bass part, and *f* (forte) for the Soprano, Cello, Tenor, and Bass parts. The Solo part has a fermata over the final note.

- Mesma tonalidade, fórmula de compasso e andamento similar:

Figura 209

Whisky À Go Go Roupa Nova

The musical score consists of six staves. The top five staves are for vocal parts: Solo, Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Solo staff has a tempo marking of quarter note = 130. Blue arrows point to the start of the Solo and Soprano staves. The bottom staff is for the guitar (Violão), featuring a consistent E7 chord accompaniment pattern.

3.3.5 TEXTURA

O arranjo dispõe de, basicamente, duas texturas e um processo imitativo na parte “C” (bridge) bem simples.

A homofonia e homorritmia acontecem no refrão, as quais reforçam o sentido do texto e a parte mais intensa da canção. A melodia acompanhada ocorre nas estrofes, onde um solista do coro executa a melodia, enquanto os coristas fazem a parte harmônica.

O processo imitativo no “bridge” acontece entre os naipes femininos e masculinos.

O arranjador poderia ter pensado em algo mais interessante a respeito de movimentos harmônicos ou mesmo produzir um contracanto, porém optou por manter os acordes da canção original.

Apesar de haver um acompanhamento harmônico, seria possível arriscar uma execução a capela. Entretanto, por não se tratar de uma composição feita para este fim, talvez a escrita não contemple um resultado eficiente. O Coral Underground decidiu interpretar a canção com violão, solistas e coro, como está previsto na partitura.

- **Homofonia e homorritmia no refrão:**

Figura 210

37 **B**

Solo

Sop. *f*
Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -

C. *f*
Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -

Ten. *f*
Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -

Bax. *f*
Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -

Viol.
E C#m7 E C#m7

- **Homofonia e homorritmia em uníssono na estrofe:**

Figura 211

29

Solo. fim da fes - ta num bei - jo/en - tão vo - cê se ren - deu na mi - nha

Sop. fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha

C. fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha

Ten. fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha

Bax. fim da fes - ta Don don Don don Don don na mi - nha

Viol. B7 A7 E7 E7

mp *f* *mp* *f* *mf* *f*

- Melodia acompanhada na estrofe:

Figura 212

21

Solo. pe - le/a tu - a e - ner - gi - a quan - do pe - guei de le - ve/a tu - a mão a noi - te/in -

Sop. ah ah ah ah ah ah ah ah

C. ah ah ah ah ah ah ah ah

Ten. ah ah ah ah ah ah ah ah

Bax. Don don Don don Don don Don don

Viol. A7 A7 E7 E7

mf *f*

- Processo imitativo no “bridge”:

Figura 213

The musical score for Figure 213 is a bridge section in E major. It features six staves: Solo, Soprano (Scp.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Baixo (Bax.), and Violão (Viol.). The Solo part begins at measure 93 with a boxed 'E' above it. The vocal parts enter with 'Hey' and 'hey' lyrics. Blue arrows point to the start of the vocal entries in the Soprano, Contralto, and Tenor parts. The Violão part has E7 chords. Dynamics include ff.

3.3.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

Salles utiliza tanto movimentos contrários quanto paralelos e oblíquos. Apesar de ser uma música bem popular, sem muita preocupação com as ideias contrapontísticas, o arranjador examina e evita ao máximo, quintas e oitavas paralelas, para não tornar o som exageradamente brusco.

Também existem leves movimentos cromáticos, tanto na melodia quanto no acompanhamento das sopranos. Este caminho melódico na linha das sopranos cria uma tensão para a harmonia de lá com sétima.

Só acontece um salto de sexta menor no naipe de sopranos, que para o coro underground é mais difícil entoar. No mais os saltos são de fácil execução.

- Movimento contrário:

Figura 214

B

37

Solo

Sop.

f Eu per - gun - ta - va "do - na... dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na... dance lem -

C.

f Eu per - gun - ta - va "do you wan - na... dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na... dance lem -

Ten.

f Eu per - gun - ta - va "do you wan - na... dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na... dance lem -

Bax.

f Eu per - gun - ta - va "do you wan - na... dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na... dance lem -

Viol.

E C#m7 E C#m7

- Movimento paralelo e oblíquo

Figura 215

21

Solo
pe - le/a tu - a e - ner - gi - a _____ quan - do pe - gaei de le - ve/a tu - a _____ mão. _____ a noi - te/in -

Sop.
ah ah ah ah ah ah ah ah

C.
ah ah ah ah ah ah ah ah

Ten.
ah ah ah ah ah ah ah ah

Bax.
Don don Don don Don don Don don

Viol.
A7 A7 E7 E7

- **Cromatismo e salto dissonante na voz das sopranos:**

Figura 216

29

Solo. fim da fes-ta num bei-jo/en-tão vo-cê se ren-deu na mi-nha

Sop. fim da fes-ta ah ah ah ah na mi-nha *mp* *f*

C. fim da fes-ta ah ah ah ah ah na mi-nha *mp* *f*

Ten. fim da fes-ta ah ah ah ah ah na mi-nha *mp* *f*

Bax. fim da fes-ta Don don Don don Don don na mi-nha *mf* *f*

Viol. B7 A7 E7 E7

3.3.7 CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE E CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO

A edição possui muitas indicações de dinâmica e fraseado, o que deixa clara a intenção do arranjador com relação à sonoridade, além de possuir pausas que podem apontar os momentos em que o coro deve respirar.

A despeito disso, o intérprete deve se atentar sempre em produzir uma pesquisa com relação ao estilo da peça para que o coro cante de acordo com o contexto no qual ela está inserida, ou se optar por não cantar desta forma, tenha embasamento para modificar a ideia original. Isto é, não só é necessário cumprir todas as indicações que são apontadas na partitura como, deve-se também verificar como o intérprete da versão original compreendeu a canção, analisando no que o gênero e estilo da obra afetam nas decisões interpretativas, seja do cantor ou banda.

Figura 217

Figure 217 is a musical score for a vocal ensemble and cello. It consists of six staves: Solo, Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violoncello (Viol.). The Solo part is mostly silent with a few notes at the end. The vocal parts sing 'ah' and 'don' with various dynamics like *mf* and *f*. The Bass part has lyrics 'Don don Don don Don don'. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment with E7 chords. Blue arrows point to specific notes and dynamics throughout the score.

Ressalto também a marcação de intenção e dinâmica logo no início do arranjo.

Figura 218

Figure 218 is a musical score for a vocal ensemble and cello. It consists of six staves: Solo, Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violoncello (Viol.). The Solo, Sop., C., and Tenor parts are mostly silent. The Bass part has lyrics 'Don don Don don Don don'. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment with E7 chords. Blue arrows point to specific notes and dynamics like *f* and 'Marcado' throughout the score.

A própria consoante oclusiva (explosiva) “d” denota esta articulação mais marcada, e o “on” um fonema mais redondo. Ainda sim, o arranjador escolhe colocar a dinâmica forte e marcada para que o baixo faça esta articulação mais agressiva e com um som adequado e não brusco.

Algo a ser analisado é a repetição excessiva do fonema “ah” no acompanhamento da melodia principal na estrofe. A alternância de vogal poderia auxiliar na monotonia que um só fonema pode criar na peça, além de abrir espaço para outras oportunidades de sonoridade, ainda mais, tendo em vista que a segunda estrofe da música, depois do primeiro refrão, é idêntica a primeira.

- **Repetição excessiva do fonema “ah”:**

Figura 219

13

Solo. A

fes - ta ge - lo/e cu - ba li - bre e na vi - tro - la/o whis - ky à go - go à me - ia

Sop. ah ah ah ah ah ah ah ah
mp

C. ah ah ah ah ah ah ah ah
mp

Ten. ah ah ah ah ah ah ah ah
mp

Bax. Don don Don don Don don Don don

Viol. E7 E7 E7 E7

Mesmo que o uníssono da estrofe quebre minimamente esta repetição, ainda sim a intercalação das vogais seria, talvez, a melhor opção. Ademais, a parte rítmica do baixo também poderia ter mais flexibilidade para que o som não fique tão constante na mesma intenção.

Figura 220

The image shows a musical score for a vocal ensemble and a cello. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves: Solo, Sopranos (Sop.), Contraltos (C.), Tenores (Ten.), Baixos (Bax.), and Violoncello (Viol.).

- Solo:** Melody line with lyrics: "tei - ra pas - sa num se - gun - do... o tem - po vo - a mais do que/a can - ção... qua - se no".
- Sopranos (Sop.):** Harmonization with lyrics: "ah ah ah ah ah ah ah qua - se no".
- Contraltos (C.):** Harmonization with lyrics: "ah ah ah ah ah ah ah qua - se no".
- Tenores (Ten.):** Harmonization with lyrics: "ah ah ah ah ah ah ah qua - se no".
- Baixos (Bax.):** Harmonization with lyrics: "Don don Don don Don don Don don qua - se no". A blue arrow points to the first measure.
- Violoncello (Viol.):** Accompaniment with chords: A7, A7, E7, E7.

A red box highlights the final measure of the vocal parts, and a blue arrow points to the Bass part in the first measure.

Um trecho que pode gerar discussão é o “bridge”, pois se encontra em uma região muito aguda para os baixos e relativamente aguda para os tenores. Nesta parte, no original, há uma interação do público com os músicos da banda, em um jogo de pergunta e resposta, e nesta ocasião o som do cantor é um pouco “gritado” sem grandes preocupações com a afinação. O que foi proposto para o Coral Underground neste trecho, e que pode ser uma opção para outros intérpretes, consiste em deixar com que os tenores façam estas notas com maior sonoridade, dentro de suas limitações individuais, e os baixos usem o falsete, ou mesmo um som leve, para não danificar o aparelho fonador. Isto é, o “*ff*” recomendado pela partitura,

se trata mais de intenção do que propriamente um som absurdamente forte ou gritado.

Figura 221

The image shows a musical score for the song "Whisky à Go Go". It includes staves for Solo, Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Baixo (Bax.), and Violão (Viol.). The key signature is E major (one sharp). The score is marked with a forte (*ff*) dynamic. A red box highlights the Tenor and Bass parts in the second measure, showing the lyrics "Hey" and "hey hey hey". The Tenor part is on a higher note than the Bass part. The Violão part shows chords E7 and E7.

Quadro 12 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Whisky à Go Go".

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Soprano	Sétima menor	Si 2 ao Lá 3
Contralto	Sétima menor	Si 2 ao Lá 3
Tenor	Décima Maior	Mi 2 ao Sol # 3
Baixo	Décima quarta Maior	Lá 1 ao Sol # 3

A emissão vocal do grupo pode focalizar na ressonância “M” misturada com “n”, sempre priorizando mais o som anterior com o espaço posterior aberto. A mesma ideia deve ser aplicada aos solistas.

Deve-se priorizar a exatidão rítmica e utilizar as pausas também como recurso interpretativo, para que o acompanhamento não fique enfadonho e desigual ritmicamente.

Nas repetições do refrão, o regente pode pensar em contrastes musicais e, inclusive, refletir acerca de possíveis intervenções corporais no decorrer da canção, se quiser desenvolver alguma outra ideia para a música.

Na apresentação do Coral Underground no evento acústico da escola na qual o coro está vinculado, o regente/arranjador optou por fazer percussões corporais a fim de criar outro ambiente sonoro para a peça. Esta pode ser uma das opções ou alternativas de interpretação, que dependem, exclusivamente, da criatividade e ideia de cada regente.

3.3 AMEI TE VER (Tiago Iorc)

Tiago Iorczeski, nasceu em Brasília em 1985, foi radicado em Curitiba, morou no Rio grande do Sul e também na Inglaterra. É um cantor, compositor e produtor musical atuante no movimento musical Brasileiro (2017).

Assim como o grupo Roupas Nova, teve diversas de suas músicas utilizadas pela TV Globo em suas novelas e, desde então, vem ganhando cada vez mais destaque nas mídias sociais, programas de TV, rádio, etc.

Cantava e interpretava prioritariamente músicas internacionais no início de sua carreira. Entretanto, recentemente tem produzido em grande parte de seu trabalho músicas nacionais, transitando entre os estilos Pop, Pop Rock e MPB.

Cantou e canta com diversos artistas que estão em evidência no cenário musical da música popular urbana brasileira, tais como: Sandy, Maria Gadú, Anavitória, entre outros.

Suas canções têm ganhado muito destaque e espaço principalmente nas redes sociais e plataformas digitais. Destaco algumas das mais acessadas nas mídias: “Amei Te ver”, “Coisa Linda”, “Me Espera” em parceria com a cantora Sandy, “Trevo (Tu)” em parceria com a dupla Anavitória (canção da dupla).

Recebeu indicações para prêmios nacionais e internacionais e segue produzindo shows, gravando CD’s, DVD’s e conquistando muitos fãs no mundo²⁵.

3.4.1 LETRA/TEXTO

Esta canção aborda o tema de um encontro casual entre duas pessoas. Apesar de terem tido um romance rápido, com muita paixão, o que restou deste encontro foi uma “saudade boa” e a sensação de que um dia o reencontro deve acontecer por ter sido algo muito bom, a despeito de ser efêmero. Por isso a frase “eu amei te ver”.

Ah, quase ninguém vê
Quanto mais o tempo passa
Mais aumenta a graça em te viver

Ah, e sai sem eu dizer
Tem mais do que te mostro
Não escondo quanto gosto de você

O coração dispara
Tropeça, quase para
Me encaixo no teu cheiro
E ali me deixo inteiro

Eu amei te ver

²⁵ Biografia completa disponível em: <http://www.tiagioronline.com/p/biografia.html> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiago_lorc.

Eu amei te ver
Eu amei te ver

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

Ah, quase ninguém vê
Quanto mais aumenta a graça
Mais o tempo passa por você

Ah, e sai sem eu dizer
O tanto que eu gosto
Me desmancho quando encosto em você

O coração dispara
Tropeça, quase para
Me encaixo no teu cheiro
E ali me deixo inteiro

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

O coração dispara
Tropeça, quase para
Me enlaço no teu beijo
Abraço teu desejo

A mão ampara, acalma
Encosta lá na alma
E o corpo vai sem medo
Descasca teu segredo

Da boca sai, não para
É o coração que fala
O laço é certo
Metades por inteiro

Não vou voltar tão cedo
Mas vou voltar porque

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

Eu amei te ver
Eu amei te ver
Eu amei te ver

- Decréscimo de letra

O arranjador faz alguns ajustes de letra para criar um padrão melódico e rítmico para o coral. O primeiro se encontra nas sílabas onomatopaicas “ê, iê” do 1min02s à 1min05s da gravação²⁶ que é substituído na anacruse do compasso 24 por apenas “eh”.

Figura 222

21

Sop. mais do que temos - tronão es - con - do / quan - to gos - to de vo - cê. êh
(cresc.) - - - - - mf

C. mais do que temos - tronão es - con - do / quan - to gos - to de vo - cê. êh
(cresc.) - - - - - mf

Ten. - - - - - êh
mf

Bax. - - - - - êh
mf

Viol. F#m79 F#m79 A7M9 B7

- Acréscimo de letra

Salles inclui alguns textos com intuito de criar um contracanto de acordo com o contexto da letra. São eles: “o meu coração se encaixa com o seu”, “mas vou voltar” e “eu ameí”.

²⁶ Áudio original disponível na plataforma digital Spotify.

Figura 223

53

Sop. o meu co - ra - ção se/en - cai - xa com o seu...

C. o meu co - ra - ção se/en - cai - xa com o seu...

Ten. o cora-ção dis - pa - ra tro-peça qua-se pa - ra me/encaixo no teu chei - ro e/a - li me dei - xo/in - tei - ro
mf

Bax. o meu co - ra - ção se/en - cai - xa com o seu...

Viol. A7M9 A7M9 B7 C#m7 B7 A/B
mp

Figura 224

77

Sop. mas vou vol - tar... por - que/eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...
mf

C. não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar por - que/eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...
f

Ten. não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar por - que/eu a - mei... eu a - mei...
f

Bax. não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar... ôh...
f

Viol. A7M9 A/B E
(cresc.)

3.4.2 FORMA

Salles mantém a forma exatamente igual ao original, na seguinte estrutura:
Introdução – A – A'' – B – C – A – A'' – B – C – B'' – B''' – C'' – C''''.

3.4.3 FRASEOLOGIA

Quadro 13 - Quadro fraseológico detalhado do arranjo da música "Amei Te Ver".

FORMA	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TEXTURA	COMENTÁRIOS
Introdução	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 1 ao 4; do compasso 5 ao 8; do compasso 1 ao 8.	Instrumental.	Parte instrumental.
A - (Estrofe 1)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 9 ao 12; do compasso 13 ao 16; do compasso 9 ao 16.	Homofonia e homorritmia; processo imitativo.	A entrada da melodia é anacrusica. Segue uma sequencia de textura homofonica e homorritmica, processo imitativo, dueto feminino e homofonia e homorritmia novamente.
A' - (Estrofe 2)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 17 ao 20; do compasso 21 ao 24; do compasso 17 ao 24.	Homofonia e homorritmia; processo imitativo.	A entrada da melodia é anacrusica. Segue uma sequencia de textura homofonica e homorritmica, processo imitativo, dueto feminino e homofonia e homorritmia novamente.

B (Bridge)	Frase e Período de 4 compassos.	Do compasso 25 ao 28.	Homofonia e homorritmia; contracanto; melodia acompanhada.	Hibridismo das três texturas.
C (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 29 ao 32; do compasso 33 ao 36; do compasso 29 ao 36.	Homofonia e homorritmia; contracanto; melodia acompanhada.	Hibridismo das três texturas.
A - (Estrofe 3)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 37 ao 40; do compasso 41 ao 44; do compasso 37 ao 44.	Homofonia e homorritmia; processo imitativo.	A entrada da melodia é anacrusica. Segue uma sequencia de textura homofonica e homorritmica, processo imitativo, dueto feminino e homofonia e homorritmia novamente.
A' - (Estrofe 4)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 45 ao 48; do compasso 49 ao 52; do compasso 45 ao 52.	Homofonia e homorritmia; processo imitativo.	A entrada da melodia é anacrusica. Segue uma sequencia de textura homofonica e homorritmica, processo imitativo, dueto feminino e homofonia e homorritmia novamente.
B (Bridge 1)	Frase e Período de 4 compassos.	Do compasso 53 ao 56.	Homofonia e homorritmia; contracanto; melodia acompanhada.	Hibridismo das três texturas.
C (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 57 ao 60; do compasso 61 ao 64; do compasso 57 ao 64.	Homofonia e homorritmia; contracanto; melodia acompanhada.	Hibridismo das três texturas.

B' (Bridge 2)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 65 ao 68; Do compasso 69 ao 72; Do compasso 65 ao 72.	Homofonia e homorritmia.	Entrada das vozes gradativamente
B'' (Bridge 3)	Frase e Período de 6 compassos.	Do compasso 73 ao 78.	Homofonia e homorritmia; contracanto	Entrada das vozes gradativamente; sopranos fazem um contracanto nos dois últimos compassos.
C' (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 79 ao 82; do compasso 83 ao 86; do compasso 79 ao 86.	Homofonia e homorritmia; contracanto; melodia acompanhada.	Hibridismo das três texturas.
C'' (Refrão)	Frase Antecedente - 4 compassos; Consequente - 4 compassos; Período de 8 compassos.	Do compasso 87 ao 90; do compasso 91 ao 94; do compasso 87 ao 94.	Homofonia e homorritmia.	Homofonia e homorritmia enfatizando o texto.

3.4.4 MATERIAL MUSICAL OU ELEMENTOS DA ESTRUTURA MUSICAL

Existem diversas modificações tanto no material rítmico quanto no melódico, decorrentes da ideia de motivos nas duas estruturas. Na gravação do Tiago Iorc, existem muitos portamentos e pequenos melismas, que foram suprimidos no arranjo para ocorrer uma uniformidade articulatória e precisão rítmica do coro. Além do mais, não foi uma simplificação idealizada por deficiência técnica dos coristas, apesar de serem leigos em sua grande maioria, mas sim por uma questão de padronização de elementos, como foi citado acima.

A tonalidade também foi alterada para que o som geral do coro ficasse mais brilhante, em regiões mais favoráveis para os naipes em termos de tessitura vocal.

O andamento e ideia instrumental são similares com relação ao original e a fórmula de compasso é a mesma. Existem pausas expressivas que foram mantidas para criar um efeito de silêncio repentino do transcorrer da música, tal como na gravação.

Acontecem muitos acordes dissonantes e apenas uma dominante secundária como acorde de passagem.

Vejam-se estes exemplos na partitura.

- mudança na estrutura da altura

- **Exclusão do melisma no fonema “ah” e substituição por uma nota longa (0min21 à 0min25s da gravação original):**

Figura 225

5

Sop. Ah—
f

C. Ah—
f

Ten. Ah—
f

Bax. Ah—
f

Viol. F#m79 F#m79 A7M9 B7

Figura 226

9

A

Sop. ninguém vê—
mp

C. ninguém vê—
mp

Ten. qua - se ni - guém vê—
mp

Bax. ninguém vê—
mp

Viol. C#m7 C#m7 B/D# E E

- Substituição de melismas e portamento no refrão por notas mais longas (1min15s ao 1min36s):

Figura 227

Figure 227 is a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is in the key of D major and 4/4 time. It features five staves: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violão (Viol.). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "Eu a - mei - te ver - eu a - mei - te ver - eu a - mei - te ver -". The Soprano and Contralto parts have six red boxes highlighting specific melodic phrases. The Tenor and Bass parts have long, sustained notes. The Violão part has a bass line with chords: E, G#7/D#, C#m7, B, A7M9, B7, E.

29 **B**

Sop. *f* Eu a - mei - te ver - eu a - mei - te ver - eu a - mei - te ver -

C. *f* Eu a - mei - te ver - eu a - mei - te ver - eu a - mei - te ver -

Ten. *f* Ah eu a - mei eu a - mei te ver -

Bax. *f* Ah eu a - mei eu a - mei te ver -

Viol. *f* E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

Figura 228

33

Sop. Eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... Ah... *f*

C. Eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... Ah... *f*

Ten. Ah eu a - mei eu a - mei te ver Ah... *f*

Bax. Ah eu a - mei eu a - mei te ver Ah... *f*

Viol. E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

- Mudança na estrutura rítmica:

- Salles repete o mesmo ritmo sempre com o objetivo de criar um motivo e subsidiar na precisão rítmica, ao contrário de Tiago Iorc que neste trecho algumas vezes o modifica, por estar cantando solo e ter maior “liberdade” na agógica (2min52s ao 3min29s):

Figura 229

65 E

Sop. _____

C. _____

Ten. *p*
 O cora-ção dis-pa - ra tro-peça qua - se pa - ra me/en-la-ço no - teu bei - jo a-braço teu de-se - jo

Bax. _____

Viol. *p cresc.*
 A7M9 A7M9 C#m7 A/B

Figura 230

69

Sop. _____

C. _____

Ten. *mp*
 a mãoam-pa - ra/a-cal - ma en-costa lá na al - ma e/o corpo vai sem me - do des cas ca teu se - gre - do

Bax. *mp*
 a mãoam-pa - ra/a-cal - ma en-costa lá na al - ma e/o corpo vai sem me - do des cas ca teu se - gre - do

Viol. *mp (cresc.)*
 A7M9 A7M9 C#m7 A/B

Figura 231

73

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viol.

mf

mf

mf

mf (cresc.)

A7M9 A7M9 C#m7 C#m7

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - tades por in - tei - ro

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - tades por in - tei - ro

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - tades por in - tei - ro

- **Motivo rítmico:**

Figura 232

Esta uniformização rítmica pode criar o problema da repetição excessiva de um único elemento, mas para o contexto de um coro amador que não tem muita experiência em cantar sincopas, pode ser uma alternativa plausível.

Destaco que, esta estrutura rítmica é bem característica da música brasileira, sobretudo da bossa nova, por conta da grande quantidade de sincopas presentes. Desta forma, fica evidente uma influência deste gênero em “Amei te ver” de Iorç, por

mais que ele tenha grandes inclinações para tendências internacionais devido a sua trajetória musical, como podemos observar em sua biografia.

Ainda ocorrem mais mudanças rítmicas significativas, porém, como foi citado acima, elas estão intrínsecas a mudanças melódicas que já foram mencionadas na análise anterior, tais como: melismas e portamentos. Ou seja, a modificação melódica, conseqüentemente, alterou a rítmica das figuras musicais.

- **Mudança de tonalidade, de Dó Maior para Mi Maior (dois tons acima), mesma fórmula de compasso e andamento similar:**

Figura 233

Amei te ver Tiago Iorc

The musical score for 'Amei te ver' by Tiago Iorc is presented in a five-staff format. The top four staves are for the vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The bottom staff is for the Violão (guitar). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is indicated as quarter note = 88. The Soprano part has a blue arrow pointing to a rest. The Violão part has a blue arrow pointing to the first measure. The Violão part includes chords: C#m7, C#m7, B/D#, E, E. The dynamic marking is *mf*.

- **Pausa expressiva oriunda da gravação da música:**

Figura 235

53

Sop
o meu co - ra - ção... se/en - cai - xa com o seu...

C
o meu co - ra - ção... se/en - cai - xa com o seu...

Ten
o cora-ção dis - pa - ra tro-peça qua-se pa - ra me/encaixo no teu chei - ro e/a - lime dei - xo/in - tei - ro
mf

Bax
o meu co - ra - ção... se/en - cai - xa com o seu...

Viol
A7M9 A7M9 B7 C#m7 B7 A/B
mp

- Dominante com sétima, e quinta no baixo (V7) da Tônica relativa (VIm7), isto é, Sol sustenido com sétima e Ré sustenido no baixo de Dó sustenido menor com sétima.

Figura 236

The image shows a musical score for a vocal ensemble and a violin. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violin (Viol.). The lyrics are: "Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_". The Soprano and Contralto parts have a melodic line with eighth notes. The Tenor and Bass parts have a more sustained melodic line. The Violin part provides harmonic support with chords and moving lines. A red box highlights the section from measure 61 to measure 64, where the Soprano and Contralto parts have a melodic phrase, and the Tenor and Bass parts have a sustained note. The Violin part has a chord progression of E, G#7/D#, C#m7, B, A7M9, B7, E.

3.4.5 TEXTURA

Provavelmente, dos quatro arranjos, este é o mais abundante em variedade de textura. Acontecem três tipos principais: melodia acompanhada, homofonia/homorritmia e contracanto.

Além disso, entre as elas, existe uma mistura que caracteriza o arranjo e faz com que as linhas vocais não fiquem paradas. Esta sobreposição de elementos texturais cria uma atmosfera sonora bem distinta da gravação de Irc.

Também ocorrem processos imitativos, bem como articulações de melismas curtos em locais diferentes, comparados com original.

- **Homofonia e homorritmia seguida de processo imitativo:**

Figura 237

5

Sop. Ah—
f

C. Ah—
f

Ten. Ah—
f

Bax. Ah—
f

Viol. *F#m79* *F#m79* *A7M9* *B7*

Figura 238

9

A

Sop. ninguém vê—
mp

C. ninguém vê—
mp

Ten. qua - se ni - guém vê—
mp

Bax. ninguém vê—
mp

Viol. *mp* *C#m7* *C#m7* *B/D#* *E* *E*

- Homofonia/homorrítmia em dueto (sopranos e contraltos) seguida da mesma textura com as demais vozes:

Figura 239

13

Sop. *cresc.* quan - to mais o tem - po pas - sa mais aumen - ta/agra - ça/em te vi - ver... *mf* *f* êh... Ah...

C. *cresc.* quan - to mais o tem - po pas - sa mais aumen - ta/agra - ça/em te vi - ver... *mf* *f* êh... Ah...

Ten. *mf* *f* êh... Ah...

Bax. *mf* *f* êh... Ah...

Viol. F#m79 F#m79 A7M9 B B7

- Contracanto em forma de melodia acompanhada de maneira homofônica e homorrítmica:

Figura 240

25

Sop. *mp*
o meu co - ra - ção_____ se/en - cai - xa com o seu...

C. *mp*
o meu co - ra - ção_____ se/en - cai - xa com o seu...

Ten. *mf*
o cora-ção dis - pa - ra tro-peça qua - se pa - ra me/encaixo no teu chei - ro e/a - li me dei - xo/in - tei - ro

Bax. *mp*
o meu co - ra - ção_____ se/en - cai - xa com o seu...

Viol. *mp*
A7M9 A7M9 B7 C#m7 B7 A/B

- Hibridismo de homorritmia e homofonia, contracanto e melodia acompanhada (acontece um melisma imitativo nos tenores e baixos):

Figura 241

The image displays a musical score for five parts: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Baixo (Bax.), and Violão (Viol.). The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The lyrics are: "Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_". The Soprano and Contralto parts feature a melodic line with eighth notes. The Tenor and Bass parts have a more melodic line with some rests. The Violão part provides harmonic support with chords: E, G#7/D#, C#m7, B, A7M9, and B7 E. Annotations include a red box highlighting the vocal lines from measure 61 to 64, a blue box highlighting the vocal lines from measure 64 to 67, and another red box highlighting the instrumental lines from measure 64 to 67.

Na parte B^{''} e B^{'''} ocorre homorritmia e homofonia gradativamente, de acordo com a entrada dos naipes, e com isso a harmonia vai criando massa sonora junto à dinâmica vocal indicada por Salles. Todo esse crescendo desemboca em uma textura homorrítmica e homofônica conjunta com o contracanto das linhas de sopranos, que caminham para culminar no refrão.

Esta estrutura textural foi utilizada como um recurso de crescendo natural pela entrada paulatina dos naipes, o que elucida a congruência da música com a ideia poética do texto.

Figura 242

65 E

Sop. _____

C. _____

Ten.


Bax. _____

Viol. A7M9 A7M9 C#m7 A/B

p cresc. _____

Figura 243

69

Sop. _____

C. _____

Ten.


Bax. *mp* *mp* *mp* *mp*

Viol. A7M9 A7M9 C#m7 A/B

mp (cresc.) _____

Figura 244

73

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viol.

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me-tades por in - tei - ro

mf

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me-tades por in - tei - ro

mf

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me-tades por in - tei - ro

mf

A7M9 A7M9 C#m7 C#m7

mf (cresc.)

Figura 245

77

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viol.

mas vou vol - tar... por - que/eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...

mf

não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar por - que/eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...

f

não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar por - que/eu a - mei... eu a - mei...

f

não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar... oh...

f

A7M9 A/B E

(cresc.)

3.4.6 CONDUÇÃO DAS VOZES E MOVIMENTOS CONTRAPONTÍSTICOS

A condução vocal é bastante diversificada. Ocorrem os três tipos de movimentos contrapontísticos, porém com predominância de terças paralelas. O arranjador, claramente, busca evitar quintas e oitavas na mesma direção.

Acontecem poucos cromatismos e os saltos vocais parecem bem confortáveis. As dissonâncias vocais são simples, pertencentes ao campo harmônico maior, no nível primário de acordes e o baixo em um momento faz um pedal harmônico.

- Movimento paralelo de terças e movimento contrário:

Figura 246

The musical score for Figure 246 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and a Violoncello (Viol.) staff. The vocal parts are marked with 'cresc.' and 'mf'. Blue arrows indicate parallel motion of thirds between the Soprano and Contralto parts, and between the Tenor and Bass parts. The instrumental part consists of chords: F#m79, F#m79, A7M9, B, and B7. The score is numbered 49 at the beginning.

- Movimento paralelo de terças e movimento oblíquo com pedal nos baixos:

Figura 247

73

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viol.

mf (*cresc.*)

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - tades por in - tei - ro

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - tades por in - tei - ro

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - tades por in - tei - ro

A7M9 A7M9 C#m7 C#m7

- Cromatismo na voz do tenor:

Figura 248

61

Sop. Eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...

C. Eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...

Ten. Ah eu a - mei eu a - mei... te ver...

Bax. Ah eu a - mei eu a - mei... te ver...

Viol. E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

3.4.7 CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE E CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO

Este arranjo, também é caracterizado pela grande quantidade de notações e indicações a respeito de dinâmica, pausas e fraseado.

A música é muito conhecida pelo público jovem e Salles, em seu arranjo, deixa suas intenções muito explícitas e descreve qual ambiente sonoro almeja para o mesmo. Provavelmente, seu propósito está baseado em aproximar o público do arranjo, sem descaracterizar o que eles conhecem da canção, mas explorando sonoridades diferentes dentro de um repertório popular urbano.

Cada trecho possui mudanças substanciais de intensidade que devem ser ressaltadas pelo regente/intérprete para produzir o efeito de contrastes aferidos pelo arranjador.

Figura 249

Figura 249 is a musical score for a vocal ensemble and violin. It consists of five staves: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violin (Viol.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure number '5' above the Soprano staff. The vocal parts are mostly silent, with blue arrows pointing to the final notes of each part, which are marked with 'Ah' and a forte (*f*) dynamic. The violin accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The chords are labeled as F#m79, F#m79, A7M9, and B7.

Figura 250

Figura 250 is a musical score for a vocal ensemble and violin. It consists of five staves: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Violin (Viol.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure number '9' and a section marker 'A' above the Soprano staff. The vocal parts have lyrics: 'ninguém vê' (Sopranos and Contraltos), 'ninguém vê' (Tenors), and 'qua - se ni - guém vê' (Basses). Blue arrows point to specific notes in the vocal lines, which are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The violin accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The chords are labeled as C#m7, C#m7, B/D#, E, and E. The overall dynamic for the violin part is marked as *mp*.

Figura 251

13

Sop. *cresc.* quan - to mais o tem - popas - sa mais aumen - ta/agra - ça/emte vi - ver_ êh_ Ah_ *mf* *f*

C. *cresc.* quan - to mais o tem - popas - sa mais aumen - ta/agra - ça/emte vi - ver_ êh_ Ah_ *mf* *f*

Ten. êh_ Ah_ *mf* *f*

Bax. êh_ Ah_ *mf* *f*

Viol. F#m79 F#m79 A7M9 B B7

Existe uma relação muito intensa neste arranjo de texto/música. Se as dinâmicas e as palavras relacionadas a elas forem observadas, bem como a ideia de frase apontada pelos arcos de fraseado, fica evidente o sentido do texto intrínseco a música. Onde o texto diz “quase ninguém vê”, ocorre uma indicação de dinâmica em “*mp*”, em seguida, na frase “quanto mais o tempo passa mais aumenta a graça em te viver”, Salles indica um crescendo até chegar ao “*mf*” e atingir o “*f*” na palavra “ah”, de lamento e tensão.

Aliás, outro trecho onde o arranjador reforça enfaticamente o texto, acontece no fim da música, que é o ápice da letra e de todo o contexto da canção. Salles coloca indicações de dinâmica em “*f*” e “*ff*” reiterando o deleite da intenção poética da frase “eu amei te ver”. Não é irrelevante a textura homofônica e homorrítmica com variação melódica nas sopranos, em bloco, despontar somente neste trecho.

Figura 252

85

Sop. *eu a - mei_ te ver_* **G** *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_*

C. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_*

Ten. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_*

Bax. *oh_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_*

Viol. *f* E G#7/D# C#m7 B

Figura 253

89

Sop. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_* *ff*

C. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_* *ff*

Ten. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_* *ff*

Bax. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_* *ff*

Viol. A7M9 B7 E E G#7/D# C#m7 B

O acompanhamento instrumental do violão é imprescindível para o ambiente sonoro adequado, pois a escrita deixa notória a coarticulação vocal e instrumental. Sua parte acompanha as dinâmicas vocais, produz um efeito rítmico que auxilia na precisão vocal, além de caracterizar a peça no tocante ao estilo, ou seja, desempenha o papel da banda no arranjo.

Figura 254

The image displays a musical score for a vocal ensemble and guitar. It consists of five staves: Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Baixo (Bax.), and Violão (Viol.). The vocal parts are written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "eu a - mei_ te ver_". The guitar part is in the bass clef and includes chords: A7M9, B7 E, E, G#7/D#m7, C#m7, and B. Two red rectangular boxes highlight specific sections in the vocal and guitar parts. Blue arrows point to dynamic markings like *ff* in the vocal parts.

De acordo com os ensaios, algo que pode comprometer a afinação do coro é o excesso de terças paralelas, principalmente quando se trata de coros amadores, que tendem a associar os intervalos da melodia original com o paralelismo da terça. Além do que terças tendem a variar, por si próprias a afinação, tanto para baixo quanto para cima.

Isso pode suceder, sobretudo, nos trechos B'' e B''', nos quais as vozes vão entrando gradativamente, em terças. Ademais, sopranos e contraltos fazem este intervalo em praticamente toda a música.

Figura 255

49

Sop. *mf*
tan - to que eu gos - to me des - man - cho quan - do / encos - to em vo - cé _____ êh _____
(*cresc.*) _____ *mf*

C. *mf*
tan - to que eu gos - to me des - man - cho quan - do / encos - to em vo - cé _____ êh _____
(*cresc.*) _____ *mf*

Ten. *mf*
êh _____
mf

Bax. *mf*
êh _____
mf

Viol. *F#m79* *F#m79* *A7M9* *B* *B7*

Figura 256

57

Sop. **D** *f*
Eu a - mei _____ te ver _____ eu a - mei _____ te ver _____ eu a - mei _____ te ver _____
f

C. *f*
Eu a - mei _____ te ver _____ eu a - mei _____ te ver _____ eu a - mei _____ te ver _____
f

Ten. *f*
Ah eu a - mei eu a - mei _____ te ver _____
f

Bax. *f*
Ah eu a - mei eu a - mei _____ te ver _____
f

Viol. *f* *E* *G#7/D#* *C#m7* *B* *A7M9* *B7* *E*

Figura 257

69

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viol.

mp

mp

mp (*cresc.*)

A7M9 A7M9 C#m7 A/B

a mão am-pa-ra/a-cal - ma en-costa lá na al - ma e/o corpo vai sem me - do descasca teu se-gre - do

a mão am-pa-ra/a-cal - ma en-costa lá na al - ma e/o corpo vai sem me - do descasca teu se-gre - do

As consoantes, mais uma vez tem papel importante, essencialmente nos trechos mais sincopados, nos quais a precisão rítmica é um dos fatores mais característicos da peça. Em contrapartida, as notas longas devem ser valorizadas, tendo em vista as diretrizes demonstradas na partitura. Isto é, quase nenhuma figura longa vem desacompanhada de movimentos de intensidade, seja crescendo ou decrescendo.

A sonoridade deve ser brilhante e leve, com pouco peso. Portanto, uma opção de emissão vocal consiste na mistura do “n” com o “M”, mantendo o brilho anterior sem a perda do espaço posterior.

Tendo em vista que a melodia não atinge notas demasiadas agudas, pelo contrário, se encontra em uma região muito confortável, inclusive um pouco grave, deve-se tomar cuidado para não pesar o som de forma descontrolada, particularmente nos fortes e fortíssimos. A tessitura vocal é muito confortável, como mostra o quadro abaixo.

Quadro 14 - Quadro referente à tessitura de cada naipe no arranjo da canção "Amei Te Ver".

NAIPE	TESSITURA	NOTAS
Soprano	Quinta justa	Mi 3 ao Si 3
Contralto	Sexta Maior	Si 2 ao Sol # 3
Tenor	Sexta menor	Sol # 2 ao Mi 3
Baixo	Nona menor	Sol # 1 ao Lá 2

Não é uma música de fácil execução à primeira vista, contudo não demonstra grandes dificuldades de técnica vocal. Sendo assim, pode ser aplicada para coros amadores.

CONCLUSÃO

Com tudo o que foi exposto e analisado no trabalho, percebe-se primeiramente que, para se construir um arranjo para determinado grupo, seja ele qual for, há uma necessidade de compreensão a respeito dos diversos fatores que podem ser intrínsecos a ele, entre os quais foram explanados: o contexto no qual o grupo está inserido em referencia a vínculos que possui, seja com escola, instituição, etc.; quais são seus objetivos artísticos, pedagógicos, culturais; qual a realidade de seus integrantes; o que se espera do grupo nos ambientes nos quais está inserido; quais são suas características; como funcionam os ensaios; qual repertório deve ser escolhido, de acordo com o contexto das apresentações, entre outros pontos. Posto isso, só a partir de então, deve-se começar a utilizar as ferramentas para a elaboração dos arranjos a fim de que eles não fiquem incompatíveis as peculiaridades do grupo.

Observou-se que é imprescindível o conhecimento acerca do trabalho de outros arranjadores/regentes importantes no cenário musical brasileiro, no tocante a elaboração de arranjos de música popular brasileira urbana para coro, com o intuito de engendrar instrumentos, possibilidades e diretrizes para a criação de arranjos que sejam adequados a realidade vocal e musical de seus integrantes.

Foram estudados e observados alguns procedimentos/elementos composicionais utilizados por eles, similaridades entre suas elaborações, bem como aferidos pontos positivos e negativos em sua produção. Com isso, criou-se embasamento para a produção dos arranjos deste trabalho, sobretudo tendo averiguado na realização destes eruditos, o que é interessante ou não aplicar nas canções, em termos de procedimentos e elementos composicionais, feitas para o Coral Underground especificamente.

Por último, analisou-se os arranjos criados exclusivamente para o objeto de estudo, foram apontados críticas, sugestões interpretativas, e gravadas apresentações do grupo, no intuito de explicitar quais resultados foram alcançados durante esses meses de estudo.

Nestas análises, foi possível observar que para o arranjo ser bem elaborado, o regente/arranjador deve se atentar em produzir seus trabalhos de forma criteriosa, com o máximo de ferramentas possíveis. Estas ferramentas se baseiam, além do pleno controle e manuseio dos procedimentos/elementos composicionais, no conhecimento acerca do coral para o qual se escreve, na total ciência a respeito da característica de seus integrantes e sua realidade vocal, assim como no entendimento de cada estilo abordado, cada sonoridade desejada, seja na boa aplicação de uma consoante ou vogal, até uma boa execução de execução de dinâmica.

Também ficou explícito que, quando se trabalha um repertório popular urbano, geralmente há uma necessidade de modificação na forma, material melódico, rítmico e harmônico da peça, pois ele vem com muitas individualidades/peculiaridades de seus intérpretes, que em grande parte, não são pertinentes para aplicação em coro. Isto é, as melodias não vêm acompanhadas de padrões/motivos, são muito improvisadas e não são idealizadas para serem executadas em grupo. Com isso, há uma necessidade de criação de novas ideias para este repertório.

Viu-se que, ao se deparar com um coro completamente amador, as canções escolhidas e seus respectivos arranjos devem estar condicionados a condição vocal do grupo, porém sem deixar de priorizar a qualidade composicional, tão pouco sem desafiar os coralistas a aprenderem algo novo. O arranjo deve trazer consigo informações novas, a fim de que cada canção traga um conhecimento musical diferente, seja em aspectos técnicos-vocais ou sonoridade e estilo. Como foi observado, estas informações podem estar implícitas em um trabalho textural, contrapontístico, ou mesmo nas marcações de dinâmica, fraseado e articulações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARGO, C. **Criação e arranjo**: Modelos de Repertório para Canto Coral no Brasil. São Paulo, 2010.

FRAZÃO, Dilva. **Antônio Carlos Jobim**: Compositor brasileiro. *Biografia de Antônio Carlos Jobim*. Site ebiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/antonio_jobim/. Acesso em: 20 set. 2017.

FRAZÃO, Dilva. **Roberto Carlos**: cantor e compositor. *Biografia de Roberto Carlos*. Site ebiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/roberto_carlos/. Acesso em: 20 set. 2017.

FRAZÃO, Dilva. **Chico Buarque de Holanda**: Músico, dramaturgo e escritor brasileiro. *Biografia de Chico Buarque de Holanda*. Site ebiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/antonio_jobim/. Acesso em: 20 set. 2017.

GABRIEL, Vitor; MIGUEL, Fábio. **Clínicas de Regência Coral** – Guri Santa Marcelina. São Paulo [s.n.], 2014, 116 p.

GABRIEL, Vitor; MIGUEL, Fábio. **Clínicas de Regência Coral** – Guri Santa Marcelina: *Arranjo de Música popular para Coro Voz no canto erudito e no canto popular: algumas considerações*. São Paulo [s.n.], 2014, 11 p.

LAKSHEVITZ, Eduardo, org. Ensaio: **Olhares sobre a música brasileira**, ed.2. São Paulo, 2006.

LUANDA RECORDS. **Biografia**. Djavan|Luanda. Disponível em: <http://www.djavan.com.br/site/bio>. Acesso em: 20 set. 2017.

MORAES, Teresa. **Escola de Música e Estúdio Underground e Coral Underground**. [23. Ago. 2017]. Entrevistador: SALLES, Diego. Mogi das Cruzes - SP: questionário realizado com a dona da Escola de Música e Estúdio Underground.

SOBOLL, R. **Arranjos de Música Regional do Sertão Caipira e sua inserção no repertório de coros amadores**. Goiânia, 2007.

TIAGO IORC ONLINE. **Biografia**. Disponível em: <http://www.tiagiorconline.com/p/biografia.html>. Acesso em: 20 set. 2017.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Erasmão Carlos**. *Biografia*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Erasmão_Carlos. Acesso em: 20 set. 2017.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Roupa nova**. *Biografia*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Roupa_Nova. Acesso em: 20 set. 2017.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. **Tiago Iorc**. *Biografia*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiago_Iorc. Acesso em: 20 set. 2017

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A “literatura” medieval; tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

Biografia do Maestro Umberto Urban fornecida por seu filho Maurício Urban.

Umberto Luis de Campos Urban, nasceu em 22 de abril de 1938, em Descalvado – SP, porém suas verdadeiras raízes remontam à vizinha cidade de Pirassununga. Descendente, pelo lado paterno, de várias gerações de músicos. Seu pai, Belmiro Walmor Urban, violinista e professor de canto orfeônico, queria que Umberto estudasse piano; isso aos 8, 9 anos de idade, mas ele só queria jogar bola, praticar o futebol. No entanto, assim mesmo, sentindo-se meio obrigado, iniciou seus estudos nesse instrumento, que viria ser seu principal, por volta dos 11 anos. Mas eis que um ano depois surge na cidade, a Banda Infantil da Corporação Musical Pirassununguense, onde aí sim, passa a se interessar profundamente por música, tanto que chegava a faltar nas aulas de piano para ir aos ensaios da Banda. Foi 1º trombone e depois clarinetista, e, motivado pelo competente e carismático Mestre e Maestro Eufrosino de Azevedo, fez primeira composição, um dobrado: O Mestre (em homenagem ao próprio), aos 13 anos. O Mestre Eufrosino acolheu a composição muito bem, tanto que fez arranjo completo para toda a Banda, passando a integrar o repertório do grupo. Estudou também solfejo com o seu então líder musical. Aí fez seus primeiros arranjos, aos 15 anos. Ficou com o grupo até 1954.

Aos 16 anos, ainda em 1954, inicialmente tocando acordeon e depois piano, também atuando como orquestrador, passou a integrar a Orquestra Guanabara, da mesma cidade. Por essa ocasião, dava aulas particulares para “ginasianos” e depois passou a lecionar em uma escola de música. Em 1957, Foi trabalhar como professor de acordeon na Academia de Acordeon Mascarenhas. Ainda com 18 anos, fundou seu primeiro conjunto instrumental, “Urban e seu Ritmo”, que animava bailes de formatura e festas.

Aos 19 anos passou a residir na capital paulistana, onde , em 1960, concluiu o Curso de Especialização de Professor de Canto Orfeônico, no Instituto de Educação Caetano de Campos, e também aí o Curso de Harmonia e Regência, tendo como Professor, o Maestro Martin Braunwieser, passando, notadamente, a se

interessar pela música Coral, participando, a seguir, do Coral Pró Arte de São Paulo, regido pelo Maestro Julio Medaglia, em 1959 e 1960. Antes de 1962 (ano em que se casou), não se sabe precisamente a data, criou o Conjunto Alvorada, contando que, na época deste grupo, querendo casar, e sem recursos, tocou até em circo. Anos mais tarde criou o “Urban e conjunto de Boate”.

Depois do casamento, limitou-se a apenas lecionar violão. Até 1967.

Organizou o “Conjunto Vocal 4” em 1967, tendo participado, na TV Record, de vários programas de MPB. Ainda com o Vocal 4, na mesma época, atuando em toda parte de arranjos, tocando contrabaixo e cantando, fez uma extensa série de jingles e prefixos para a Rádio jovem Pan. Em 1968, participando do grupo “POP 5”, como arranjador, organista e cantor, gravou pela Fermata. Novamente com arranjos para 4 vozes, tocaram em muitos eventos, sobretudo bailes e similares. Em 1971, com “Canção de Natal”, conquistou Prêmio no Concurso de Músicas Natalinas, promovido pela Prefeitura do Município de São Paulo. De 1971 a 1973, participou do Coral do Instituto Musical de São Paulo e, de 1972 a 1974, do Coral da Fundação Getúlio Vargas, regidos, respectivamente, pelos Maestros Jonas Christensen e Moacyr Del Picchia, sendo que no Coral da FGV, em 1971 e 1972, atuando como “Monitor”, exerceu a função de Regente Ensaizador. Em 1973, formou-se em Piano pelo Conservatório Dramático e Musical “Bandeirantes”, onde, de 1964 a 1972, lecionou Teoria e Solfejo e também Folclore e Harmonia. Também no ano de 1973, concluiu o Curso de Licenciatura em Educação Artística da Faculdade de Música do Instituto Musical de São Paulo, estudando regência com o Maestro Roberto Schnorenberg. Em 1975, concluiu o Curso de Especialização em Etnomusicologia, tendo como Professor o Maestro Antonio Alexandre Bispo. De 1974 a 1979, no Instituto Musical de São Paulo, foi Docente nas cadeiras de Estruturação Musical, Estética e Percepção e também Professor Titular na cadeira de Regência, assumindo a Chefia do respectivo departamento. Foi fundador do Coral Metal Leve, em 1971; e da Paróquia de Santo Antônio da Vila Miranda, em 1980. Em 1987, fundou sua Escola de Música: MUSIC – Musical Urban Sons Instrumentos e Canto, onde lecionou e exerceu a direção. Presidiu Júris, bem como integrou corpo de jurados em diversos eventos musicais.

De 1990 a 1994, assumiu a regência do Coral Canto Livre. Em 1994, organizou o curso “Introdução ao Canto Coral”, tendo elaborado apostila contendo noções elementares de dificuldade gradativamente crescentes. Em 1995, baseado, no conteúdo didático dessa apostila, ministrou aulas de curso realizado na Paróquia de Sant’Ana – SP, dirigido a militantes do canto coral. Em 1997, criou o grupo vocal “De todo Canto”, onde participava como cantor e arranjador. Em 2003, obteve premiação do Concurso de Música “Brasil de Todos os Cantos”, da FENABB, com a composição “Canto Sideral”.

É co-autor da obra „Folclore e Folclorismo Brasileiro”, de peças para coral.

Foi o Maestro arranjador e regente do Coral AABB SP – Associação Atlética Banco do Brasil - São Paulo SP, por 37 anos, tendo ingressado em 1978, um ano após a fundação do grupo. Gravaram vários LPs, 1 CD e tiveram várias participações em CDs do Projeto Banco de Talentos da FEBRABAN. O Maestro Umberto Urban, sem contar os inúmeros arranjos para outros grupos e trabalhos, utilizou 142 arranjos seus para o coral AABB, sendo a maioria destes realizada especialmente para o grupo. Alguns incluem acompanhamento instrumental, especialmente para eventos especiais: missas e solenidades comemorativas. O Coral cantou diversas vezes em programas de TV, compôs o “Coro de mil vozes” que cantou para o Papa João Paulo II e tem um acervo catalogado riquíssimo: inúmeras apresentações, inúmeros Festivais de corais, missas solenes, Cds, etc. O Maestro despediu-se do coral e da vida quase juntamente: Faleceu no dia 08 de novembro de 2015, em Poços de Caldas – MG, serenamente, após „ir dormir”, sendo que horas antes, na noite do dia 07 de novembro comandou o Coral AABB SP pela derradeira vez, no tradicional Festival de Corais de Poços de Caldas MG, promovido pelo “Coral Camargo Guarnieri”, ocasião em que a Maestrina anfitriã e organizadora, Valderéz Medina Teixeira, que naquela, que era a 19ª participação do Coral AABB e seu regente no evento, promoveu uma linda homenagem ao saudoso Maestro Umberto Urban. Com a falta de seu incansável maestro, a Presidência e a diretoria do clube, em uma linda atitude, decidiram pela manutenção das atividades do Coral, porém com um novo nome. Hoje o grupo se chama “Coral Umberto Urban AABB SP”.

É importante frisar que Umberto Urban produziu tudo isso e foi funcionário do Banco do Brasil, tendo se aposentado em 1987. Declarou em 1985: “Sou funcionário do Banco do Brasil por profissão e Músico por aptidão”.

Deixou, para grata surpresa, cerca de 120 composições inéditas, num “surrado caderno”, contendo temas de MPB em geral, tendendo para o samba, bossa nova, que gostava e admirava muito, e outros ritmos e/ou gêneros. Será realizado dia 27 de outubro de 2017, no Teatro Paulo Eiró, o espetáculo “Tributo ao Maestro Umberto Urban”, em homenagem e fundamentado em seleção dessas canções.

Partitura da canção "Oceano" – Arranjo de Damiano Cozzella

Introdução - (4c) [AABBCC]
 A - A (16c)
 B - B (12c)
 C (9c) ↗
 C (10c) ↘

Oceano
 1989

Djavan
 Arr.: Damiano Cozzella

♩ = 90
 I 37M III⁹ 9 IV⁹ 7M V⁹ 7M

Soprano
 10m
 D3 - F4
 Lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

Soprano
 10m
 A2 - C4
 As-sim
 En-fim,

Contralto
 8m
 G2 - A3
 Lu lu lu lu lu

Tenor
 7.5
 E2 - E3
 Lu lu lu lu lu lu lu

Baixo
 10m
 G2 - B2
 Lu lu lu lu lu lu lu

6
 S lu lu lu
 Ms que o di - a - ma - nhe - ceu lá no mar al - to da pai - xão
 de tu - do o que há na ter - ra, não há na - da em lu - gar ne - nhum
 C lu lu lu lu lu lu lu lu
 T lu lu lu lu
 B lu lu lu lu lu lu lu

A - (41-61-69) B

00 Arranjos Corais de Damiano Cozzella

Handwritten annotations: VIm^7 , VIm^6 , $(IIIm - V7^{II\#})$, $(Im^{\#} IV)$, $VIm^{\#}$, VI^{\flat}

11

S lu lu lu lu lu

4s da - va pra ver o tem - po ru - ir. Ca - dê vo - cê.
que vá cres - cer sem vo - cê che - gar. Lon - ge de ti

C lu lu lu lu lu lu lu

T lu lu lu lu

3 lu lu lu lu

Handwritten annotations: $V7^{+3}$, (III^{\flat}) , $(IIIm^{\flat} 9)$, $V7^{-9}$, $+9$, II^{\flat} , VII^{\flat} , VI^{\flat} , $+9$, II^{\flat} , $V7^{-13}$, -9

16

S lu lu lu lu lu lu lu

4s que so - li - dão... e es - que - ce - rá de mim.
tu - do pa - rou...

C lu lu lu lu lu lu lu

T lu lu lu lu lu lu lu

3 lu lu lu lu lu

Handwritten notes: *V7-9*, *V7*, *II7*, *V7-9*, *Im+*

21

S lu lu lu A - mar é um de - ser -
Vem me fa - zer fe - liz

Ms Nin - guém sa - be o que eu so - fri. A - mar é um de - ser -
Vem me fa - zer fe - liz

C lu lu lu A - mar é um de - ser -
Vem me fa - zer fe - liz

T lu lu lu lá

B lu lu lu e a - mar é lá

Handwritten notes: *(V+)*, *V7*, *III7M*, *(II° V7)*, *Im+*, *(V7)*, *V7*

25

S to e seus te - mo - res, vi - da que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

Ms to e seus te - mo - res, vi - da que vai na se - la des - sas
por - que eu te a - mo, vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

C to e seus te - mo - res, vi - da que vai na se - la des - as
por - que eu te a - mo, vo - cê de - sa - gua em mim e eu, o - ce -

T lá lá lá te - mo - res, vi - - - - da que
te a - res, mo, vo - - - - - cê em

B lá lá te - mo - res, vi - - - - - da que
te a - res, mo, vo - - - - - cê em

B (49-39-59)

C (48-60)

59

30

S do - res não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
a - no, e es - que - ço que a - mar, é qua - se u - ma

Ms do - res não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
a - no, e es - que - ço que a - mar, é qua - se u - ma

C do - res não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
a - no, e es - que - ço que a - mar, é qua - se u - ma

T vai não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
mim e es - que - ço que a - mar, é qua - se u - ma

B vai não sa - be vol - tar, me dá teu ca -
mim e es - que - ço que a - mar, é qua - se u - ma

34

S 1. lor. dor. Só sei
2. lor. dor. Só sei

Ms 1. lor. dor. Só sei
2. lor. dor. Só sei

C 1. lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei
2. lor. dor. Só, mas só eu sei, só sei

T 1. lor. dor. Só sei
2. lor. dor. Só sei

B 1. lor, teu ca - lor. Vem me fa - dor. ô Só sei
2. lor, teu ca - lor. Vem me fa - dor. ô Só sei

Handwritten annotations: V₇ -13 12, V₇ -9 12, V₇ -13 12, C m, V₇ -13 12

40

vi - - - - ver se for por

vi - - - - ver se for por

vi, só sei vi - ver se, só se for, se for por

vi - - - - ver se for por

vi - - - - ver só sei se for por

45

1. vo - - - - cê, por vo - cê. 2. vo - - - - cê.

1. vo - - - - cê, por vo - cê. 2. vo - - - - cê.

1. vo - - - - cê, por vo - cê. 2. vo, só por vo - cê.

1. vo - - - - cê, por vo - cê. 2. vo - - - - cê.

1. vo - - - - cê, ô vo - - - - cê. 2. vo - - - - cê.

Partitura da canção “Corcovado” – Edição de Gene Lees

Corcovado Quiet nights

Antonio Carlos Jobim

vers. Gene Lees

arr. Paulo Jobim

Moderato

Am6 G#dim7(b13) Gm7 C#7(9)

Fmaj7 Fm6 Em7 Am7 D7/A G#dim7

Am6 G#dim7(b13)

Um can - ti - nho, um vi - o - lho — is - te, a - mor, u - ma can - ção —
 Qui - et nights of qui - et stars — Qui - et chords from my gui - tar —

Corcovado Quiet rights

Gm7 C⁶(9) G7(9) F6 Fm(9)(7) Fm7

Pra tu - ver te - re a quon - sa a - ma Mas - ta - cal - ma pra per - sar
 How long it'll be of love that our hearts are on Qui - et thoughts and qui - et dreams

F7(9) F7(9) A7(9) G9 D7(9) D7(9) G⁶(9)

E ele vem - po pra se - aliar Da ja - no - la vi - so o Cor - co - va - do O Re - des -
 Qui - et walks by qui - et streams And the win - dow look - ing on the moon - light And the

G⁶(9) Am6 G(dim7)(9)

que, que tu - des Quo - so a vi - da sem pre - as - sim Com tu - o - la per - to do min - A -
 are, how love - ly This is where I want to be live with you so close to me - He

Gm7(9) C⁶(9) G7(9) F6 Fm6

e o a - pa - gar da ve - sta cha - ma E tu que e - ra tris - te
 at the fi - nal but it of - fers me i who was sad and here - ly

2 Concovado

Gm7 C7(9) Fdim(7b9) F6 Fm7

21
o a - pa - ge - da - ve - lha - cha - - - ma e eu - que e - ra

21
o a - pa - ge - da - ve - lha - cha - - - ma e eu - que e - ra

B7(9) Em7 Am7 Dm7 G7/C G7

25
tris - te des - cren - te des - se - man - do la la la la la la

25
tris - te des - cren - te des - se - man - do no en - con - trar vo - cê eu co - nhe

Em7(9) A7(9) Dm7 G/C Gdim D7(9)/A

31
in o que é fe - li - ci - da - de meu a - mor

31
ei o que é fe - li - ci - da - de teu ra - ri - ra - ri

Gdim Gm7 C7(9)

35
ra - ri

35
ra - ri teu ra - ri ra - ri ra - ri teu ra - ri ra - ri

35
ra - ri teu ra - ri ra - ri ra - ri teu ra - ri ra - ri

Cocovado 3

The musical score is written for guitar and voice. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 41 and ends at measure 45. The second system starts at measure 46 and ends at measure 50. The lyrics are in Portuguese and describe a state of happiness and love.

System 1 (Measures 41-45):

- Measures 41-42: Chords F7M and F6. Lyrics: "ô ô"
- Measure 43: Chords G/C and G/F. Lyrics: "da - de o"
- Measures 44-45: Chords Em7(9), A7(9), and A7. Lyrics: "que é fe - li - ci da - de o"

System 2 (Measures 46-50):

- Measures 46-47: Chords Dm7 and G7(9). Lyrics: "que é fe - li - ci - da de"
- Measures 48-49: Chords A7 and D9M. Lyrics: "meu a - mor"
- Measure 50: Chord C7M. Lyrics: "meu a - mor"

Chord progressions for the first system: F7M, F6, G/C, G/F, Em7(9), A7(9), A7.

Chord progressions for the second system: Dm7, G7(9), A7, D9M, C7M.

Partitura da canção “Desafinado” – Edição de Gene Lees

Desafinado Off key

Antônio Carlos Jobim & Newton Mendonça
 vers. Gene Lees
 arr. Antônio Carlos Jobim

Moderato *rubato*

Fmaj7 A4m7 Gm7 C4/E2 G7 Fmaj7/A A4m7 Gm7 C4/E2

Quando eu vou can - tar so - co não dei - xa
 When I try to sing you say I'm off - key

Fmaj7/A A4m7 D4m7 B7/E1 D7/F1 E4m7 Gm7 A7/E9

E sem pre vou a nos - sa que - ra Diz que eu de - xi - li - no, que eu não sei can - tar
 Why can't you see how much I like her? With your per - fect beau - ty and your per - fect pitch.

Copyright © 1959 Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça / Editora Musical Rampa Ltda.

Donalinho *Ch. Joy*

G7 G(maj7) G(maj7) G7(b9)

In - ven - tu - ra - pe - nan - que Deus - me deu -
 All - I have it - for - thy - sake - the - sake - God gave -

F(maj7) G7(b9)

Se - ro - ot - in - sis - te - en - das - si - fi - ca -
 You - in - sis - my - me - at - gone - a - gain - the - ruin -

G m7 C7 Am7(b9) D7(b9)

Mis - er - co - mi - ser - to - de - an - si - me - si - cal -
 You - but - ruin - were - my - er - made - for - ever - si - cal - I - do -

Gm7 A7(b9) Dm7 Emaj7(b9) E7(b9)

- mis - er - co - mi - ser - to - de - an - si - me - si - cal -
 - this - at - the - song - for - you - but - you - don't - care -

Donalinda Off key

G7(13) Gm7 Bm6 Gm7 C7(9) G#7

Ex - ce - l - sus in a ma - ni - ra - que - re - ve - la - gra - ti - as.
 And now all I have de - vel - oped is a com - pre -

F#m7 G7(11)

Sol - u - ti - o - nis - in - ve - ni - en - tis - do - mus a - ma -
 Plea - se help us, I hope you want to see my love

Gm7 C7 Am7(6) D7(9)

Que - re - re in ma - ni - ra - que - vo - ca - do - de - us - que - vis - vo -
 And for - get those ri - gid rules. That an - der mine my dream of a

Bbm7 Bbm6 Am7 Abdim

of com - mu - ni - ca - ti - on - que - re - ve - la - gra - ti - as. Que - re -
 life of love and we - do - not want who'll be der - ead. That is

The musical score is presented in four systems. Each system includes a vocal line with lyrics in Spanish and English, and a piano accompaniment with chords and bass lines. The chords are indicated above the vocal line. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs.

Desfilando Off key

G7 G(maj7)

pe- lo des de- sa- fi- nação. No fun- do do pe- lo. Tu- de ca- la- de Que no-
 though I may be out of love. When I at- tempt to say how much I love you all that

G7 Gm7 C7 F6 C7(b9) F6

pe- lo des de- sa- fi- na- ção. Tu- de béu tu- de se- ca- ção. Tu- de béu tu- de se- ca- ção.
 but - ten in the ma- nage that I bring Which is my dear- one I love you

F6 C(m7(b9)) F6 C(m7(b9)) F6 C(m7(b9)) F(maj7) C7(b9) F6 F(maj7)(b9)

Partitura da canção "Desafinado" – Arranjo de Marcos Leite

DESAFINADO

Tom Jobim & Newton Mendonça

Arranjo: Umberto Urban

♩ = c. 40

pp *p* *mf accel.*

prano 1
Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh

prano 2
Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh

Alto
Se vo-cê dis - ser. Se vo-cê dis - ser. Uh

Tenor
Se vo - cê dis-ser. Se vo - cê dis-ser. Se vo-cê fa-lar

Baixo
Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo - cê, vo-cê dis-ser. Se vo-cê fa-lar

6

M
Ah Se vo-cê fa-lar do meu a-mor, ah bá bu iu-bá.

2
Ah Se vo-cê fa-lar do meu a-mor, ah bá bu iu-bá.

A
Ah Se vo-cê fa-lar do meu a-mor, fa-le só pra mim.

T
do meu a-mor, se vo-cê fa-lar do meu a-mor, fa-le só pra mim.

B
do meu a-mor, se vo-cê fa-lar do meu a-mor, fa-le só pra mim.

DESAFINADO

2

11 $\text{♩} = 75$
Samba

1 Se vo - cê _____ é bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim

2 Se vo - cê dis - ser que'eu de - sa - fi - no'a-mor _____ bap bá bau sai - ba que'is-to'em mim

A Se vo - cê _____ dis - ser _____ bap bá bau - á _____

T Se vo - cê _____ dis - ser _____ bap bá bau - á _____

B Se vo - cê _____ dis - ser _____ bap bá bau - á _____

16

1 _____ pro - vo - ca'i - men - sa dor. _____ Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

2 _____ pro - vo - ca'i - men - sa dor. _____ Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

A ah _____ bau - á _____ bau - a - - bá. Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

T ah _____ bau - á _____ ah Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

3 ah _____ bau - á _____ ah Só pri - vi - le - gi - a - dos têm ou - vi

DRSAFINADO

21

S 1 - do'i-gual ao teu, eu pos-suo' a - pe - nas o que Deus me deu

S 2 - do'i-gual ao teu, eu pos-suo' a - pe - nas o que Deus me deu

A - do'i-gual ao teu, ah ah ah ah

T - do'i-gual ao teu, ah ah bap bau-á

B - do'i-gual ao teu ba - bau - á ah ah ah

26

S 1 bap bá. Bau - se é é bap bá bau meu

S 2 bap bá, bau se vo - cê in - sis - te em clas - si - fi - car bap bá bau meu

A bap bá bau - á bau - á bau - á bap bá bau - á

T bap bá bau - á bau - á bau - á bap bá bau - á

B bap bá bau - á bau - á bau - á bap bá bau - á

31

S 1
com - por - ta - men - to de'an - ti - mu - si - cal, eu mes - mo men - tin -

S 2
com - por - ta - men - to de'an - ti - mu - si - cal, eu mes - mo men - tin -

A
ah bau - á bau - á ba úh

T
ah bau - á ah úh

B
ah bau - á ah úh

36

S 1
do de - vo'ar - gu - men - tar que'is - to'é bos - sa - no - va, que'is - to'é

S 2
do de - vo'ar - gu - men - tar que'is - to'é bos - sa - no - va, que'is - to'é

A
óh ah que'is - to'é bos - sa - no - va, que'is - to'é

T
óh ah bau - á Que'is - to'é bos - sa - no - va, que'is - to'é

B
óh ah bau - á Que'is - to'é bos - sa - no - va, que'is - to'é

DESAFINADO

5

41

1 mui-to na-tu-ral. Uh óh ah

2 mui-to na-tu-ral. Uh óh ah

A mui-to na-tu-ral. Uh óh ah

T mui-to na-tu-ral. O que uh uh óh ah nem pres-sen-

B mui-to na-tu-ral. O que vo-cê não sa - be'c nem se-quer pres-sen

46

1 ah uh ôh ôh E fo-to-

2 ah uh ôh ôh E fo-to-

A bau-á uh ôh ôh E fo-to-

T te uh ôh ôh E fo-to-

B te é que'os de-sa-fi-na - dos tam-bém têm um co-ra-ção. E fo-to-

DESAFINADO

6

51

1
- gra - fei vo - cê na mi - nha Ro - lei - flex, re - ve - lou - se'a su - a'e - nor -

2
- gra - fei vo - cê na mi - nha Ro - lei - flex, re - ve - lou - se'a su - a'e - nor -

A
gra fei vo - cê re - ve - lou - se'a su - a'e - nor -

T
gra fei re - ve - lou - se'a su - a'e - nor -

B
gra fei re - ve - lou - se'a su - a'e - nor -

56

S1
- me'in - gra - ti - dão bui - u - bá. êh êh

S2
- me'in - gra - ti - dão bui - u - bá. Só não po - de - rá fa - lar as - sim

A
- me'in - gra - ti - dão bui - u - bá. Só não po - de - rá

T
- me'in - gra - ti - dão bui - u - bá. Só não po - de - rá

B
- me'in - gra - ti - dão bui - u - bá. Só não po - de - rá

DESAFINADO

7

61

1 èh bap bá bau es - te'é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar

2 do meu a - mor bap bá bau es - te'é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar

A bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

T bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

B bap bá bau - á bui uh ôh bui ah

66

1 viu? Vo - cê com su - a mú - si - ca'es - que - ceu o prin - ci - pal: *mp* é que no

2 viu? Vo - cê com su - a mú - si - ca'es - que - ceu o prin - ci - pal: *mp* é que no

A vo - cê es - que - ceu o prin - ci - pal: *mp* é que no

T ôh ôh ôh ah é que no *mp*

B ôh ôh ôh ah é que no *mp*

DESAFINADO

8

71

S 1 *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

S 2 *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

A *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

T *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

B *mf*
pei-to dos de-sa-fi-na - dos no fun-do do pei - to ba-te ca-la - do, é que no

75

S 1 *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

S 2 *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

A *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

T *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

B *f*
pei - to dos de - sa - fi - na - dos tam - bém ba - te'um co - ra - ção. Bléim.

1

ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis

ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis

ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis
ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis - ter - ra - da - cae - le - stis

APÊNDICES

Questionário com a Teresa Moraes, proprietária da Escola de Música e Estúdio Underground.

QUESTIONÁRIO

Este questionário se baseia em verificar como funciona, em aspectos gerais, a Escola de Música, a qual o objeto de estudo “Coral Underground” está vinculado.

O pesquisador, Diego Lopes Salles, usará este conteúdo exclusivamente para seu Trabalho de Conclusão de Curso.

A respondente do questionário, Teresa Moraes, aceitou colaborar com a pesquisa.

ESCOLA DE MÚSICA E ESTÚDIO UNDERGROUND E CORAL UNDERGROUND

1. Como, onde e quando foi fundada a “Escola de Música e Estúdio Underground”? Qual o propósito dela na área educacional, social e cultural para a cidade na qual está inserida?

Resp: A escola foi fundada em Abril de 1997. E tinha por objetivo ser um estúdio de gravação apenas. Logo de início a procura por aulas fez percebermos um nicho de mercado carente na região e passamos a oferecer cursos. A região era muito carente de escolas na época, as existentes eram muito “fundo de quintal” sem profissionalismo e com estrutura improvisada.

2. Quais são os cursos oferecidos e quais são suas características?

Resp: Cursos de violão, guitarra, contrabaixo elétrico, teclado, bateria, canto, teclado Kids, coral, harmonia percepção e, recentemente, violino.

3. Qual a metodologia utilizada nos cursos?

Resp: Metodologia EMT desde 2008, única escola licenciada na cidade. Cada curso tem a quantidade de módulos específicos, mas em média 8 módulos.

4. Qual é o perfil dos alunos que estudam na escola?

Resp: A maioria dos alunos faz música por “hobby”, sem pretensão de se profissionalizar na área, e a faixa etária é bem variada (desde crianças de dois anos, até idosos).

5. Discorra acerca de cada evento musical organizado pela escola.

Resp: Procuramos fazer vários eventos no decorrer do ano como forma de incentivo para os alunos. É uma maneira de fazer o aluno ficar mais tempo na escola e se envolver. São realizados dois eventos de maior porte em teatros da cidade, e ambos acontecem desde a fundação da escola.

6. Relate a respeito da participação do coro nas apresentações da escola.

Resp: A participação do coral sempre foi muito aguardada em todos os eventos. Trata-se de uma apresentação diferenciada.

7. O que Coral Underground representa para a escola? O que se espera dele?

Resp: Por se tratar de um trabalho que envolve um maior número de alunos e requer envolvimento e comprometimento de todos com o grupo, a permanência das pessoas sempre foi muito rotativa. Sinto que agora, o coral ganhou forma e passou a ser encarado pelos seus membros como algo mais “sério”. Isso se dá pela seriedade do trabalho realizado pelo regente, professor Diego Salles.

8. Em sua opinião, quais as razões da atividade coral não ter se solidificado ao longo dos anos na escola?

Resp: Acredito que o coral sempre terminava por falta de planejamento da escola em relação à didática, bem como a maneira de aplicá-la, pois a cada troca de regente, havia uma nova visão a respeito do grupo. Além disso, a falta de conhecimento do regente acerca da área coral também contribuía para o desânimo dos alunos em participarem ou permanecerem no coro. Outra questão repetidamente levantada pelos estudantes era a respeito do repertório selecionado. Muitas vezes o regente escolhia apenas canções de seu gosto pessoal e trazia um repertório pouco convidativo para os integrantes do grupo.

9. Qual é a visão da escola para o futuro do “Coral Underground”?

Resp: Espero que o trabalho com o coral feito pelo professor Diego Salles possa continuar, e que o grupo cresça, ganhe “corpo”, para que se torne referência na escola. Também desejo que se trabalho como regente seja reconhecido e faça com que o Coral Underground seja reconhecido na cidade e região.

Regimento elaborado por Diego Salles juntamente a direção da Escola de Música e Estúdio Underground.

I. CORAL UNDERGROUND

1. O Coral Underground formado por alunos da “Escola de Música e Estúdio Underground” rege-se pelo presente regimento interno.

O Coral Underground está vinculado a “Escola de Música e Estúdio Underground” e tem como finalidade incentivar a prática vocal em conjunto com o propósito de desenvolver musicalmente os estudantes de música e transmitir a cultura coral para o município de Mogi das Cruzes e região.

II. DOS MEMBROS

1. O Coral Underground tem a seguinte estrutura organizacional:

1. Regente Titular
2. Pianista acompanhador
3. 4 Chefes de Naípe
4. 4 naipes de vozes: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo
5. No mínimo 3 vozes por Naípe, isto é, mínimo de 12 integrantes

III. ADMINISTRAÇÃO

1. Compete ao Regente

1. Ensaíar e reger o coral;
2. Reunir-se periodicamente com a Direção da Escola de Música e Estúdio Underground com o objetivo de planejar as atividades do coral, bem como sua integração pedagógica nas atividades da mesma;
3. Elaborar repertório e programação para apresentações da escola;
4. Elaborar anualmente a temporada, em conjunto com a Direção da Escola de Música e Estúdio Underground;
5. Definir solistas, regentes e demais artistas convidados para integrarem a programação;
6. Elaborar arranjos quando se fizer necessário;

7. Avaliar e selecionar alunos que participarão do coral, bem como classifica-los de acordo com sua extensão e tessitura vocal;
8. Organizar subconjuntos oriundos do Coral Underground fomentando atividades de caráter artístico em grupos menores;
9. Definir hora e Data de Ensaios;
10. Definir indumentária dos músicos conforme o caráter das apresentações;
11. Planejar as necessidades técnicas referentes à produção de atividades;
12. Orientar sobre aquisição e locação de partituras, letras e preparo dos materiais necessários as atividades;
13. Garantir a ordem disciplinar e o bom andamento dos trabalhos aplicando, se necessário, medidas disciplinares conforme o **capítulo V**;
14. Na eventualidade de um Regente Convidado estar ensaiando o coro, nos termos deste regimento, o mesmo responderá pelos incisos 10, 11 e 13 previstos no Item “Compete ao Regente Titular”, com as atribuições para isso previstas.

2. Compete ao Pianista Acompanhador

1. Estar em todos os ensaios e apresentações do “Coral Underground”, exceto em caso de doença comprovada por meio de atestado médico;
2. Estar apto a ler e tocar todo o repertório proposto pelo Regente bem como auxiliá-lo durante todo o período de ensaio;
3. Na ausência do Regente Titular assumir o ensaio e quando necessário, fazer ensaios de naipe;
4. Cumprir, indubitavelmente, com os horários pré-estabelecidos para os ensaios e apresentações;

3. Compete aos Chefes de Naipe:

1. Estar em todos os ensaios e apresentações do “Coral Underground”, exceto em caso de doença comprovada por meio de atestado médico;
2. Estar preparado para ensaiar seu respectivo naipe sempre que o Regente solicitar;
3. Cumprir, indubitavelmente, com os horários pré-estabelecidos para os ensaios e apresentações;
4. Distribuir o repertório (partituras e letras), kit de vozes, para seu respectivo naipe;
5. Intermediar dúvidas, questionamentos e sugestões, dos integrantes dos naipes com o Regente.

4. Compete aos Integrantes do Coral

1. Cumprir, impreterivelmente, com os horários pré-estabelecidos dos ensaios e apresentações;
2. Compromissar-se em estudar o repertório proposto pelo regente e chegar sempre preparado para executar as músicas;
3. Zelar pela voz durante todo o período de atuação do coral;
4. Estar em todos os ensaios e apresentações do “Coral Underground”, exceto em caso de doença comprovada através de atestado médico;
5. Responsabilizar-se por conduta disciplinar durante os ensaios e apresentações;
6. Acatar as determinações emanadas pelo Regente do Coral em conjunto com a Direção da Escola de Música e Estúdio Underground;
7. Reportar-se sobre quaisquer necessidades ou dúvidas aos Chefes de Naipes;
8. Levar pasta catálogo com repertório e garrafa de água em todos os ensaios e apresentações;
9. Estar disponível para executar todas as atividades propostas pelo Regente;
10. Responsabilizar-se por cuidar de suas partituras e letras após recebimento das mesmas; no caso de perda, o integrante terá de se reportar imediatamente ao chefe de naipe que, por sua vez, não será obrigado a ressarcir o material perdido caso veja que a perda foi por displicência do integrante.
11. É vedado ao integrante do Coral, sobre pena de advertência de um ano de suspensão do coral: fumar, comer e beber durante as atividades do coral; ingerir bebidas alcoólicas durante os ensaios ou apresentações; abandonar atividades sem permissão do Regente; conversar ou discutir durante os ensaios e apresentações ou interromper o regente por motivos alheios à atividade musical do momento; praticar qualquer ato que prejudique o nome e integridade do coro e da escola.

IV. DOS ENSAIOS E APRESENTAÇÕES

1. O período de atividades dos integrantes do coral será assim cumprido:

1. Apenas 1 ensaio por semana (exceto em casos excepcionais), com 2 horas de duração, tendo um intervalo de 10 minutos a critério do Regente, no auditório da Escola de Música e Estúdio Underground ou em locais previamente definidos principalmente em casos de apresentações, com o coro completo (soprano, contralto, tenor e baixo) ou

dividido a critério do Regente, a serem dirigidos pelo Regente Titular, Regente Assistente (Pianista) ou Regente Convidado.

2. Ocorrerão de 2 a 6 apresentações anuais a serem definidas pelo Regente Titular em concordância com a Diretoria da Escola.

2. Sobre a disposição do início e término dos trabalhos

1. O ensaio iniciará, impreterivelmente, às 18 horas e 30 minutos e encerrará às 20h horas e 30 minutos;
2. O integrante que chegar após 15 minutos do início do ensaio, incorrerá em meia falta.
3. O integrante que chegar após 45 minutos do início do ensaio, incorrerá em falta completa.
4. Se o Regente e/ou pianista chegarem atrasados, terão como consequência, uma porcentagem de seu salário descontado, de acordo com o contrato feito com a Escola.

3. Sobre a disposição das faltas

1. A ausência do integrante a uma atividade de ensaio, sem justificativa médica ou obituária familiar, é considerada falta;
2. Havendo a ocorrência de 6 faltas em um semestre do ano o integrante perderá a vaga do Coral Underground e estará suspenso do mesmo durante um semestre;
3. A falta sem justificativa a uma apresentação implicará na perda de vaga do Coral Underground e na suspensão de participação do mesmo durante um semestre;
4. O aluno que faltar 5 vezes até a apresentação pré-determinada pelo regente e pela direção da escola não poderá participar da mesma.

4. Sobre registro de presença

1. A presença dos integrantes do Coral Underground será registrada através de lista de presença, que deverá ser assinada pelos próprios integrantes, ou por meio de chamada oral feita pelo Regente ou Pianista.
2. Estes serão os documentos, insubstituíveis, de comprovação de assiduidade dos integrantes.
3. O coralista que não quiser mais participar do Coral poderá informar diretamente ao Regente de forma verbal ou por escrita.

V. SANÇÕES DISCIPLINARES

1. O não cumprimento de quaisquer determinações especificadas neste regimento ou estabelecidas durante as atividades do Coral Underground por sua direção, poderá acarretar, a critério do Regente Titular, em comum acordo com o gestor da Escola de Música e Estúdio Underground, na aplicação de sanções disciplinares. Posto isso, ficam estabelecidas as seguintes sanções disciplinares:

1. Advertência verbal, a ser aplicada na presença de 02 testemunhas, funcionárias da Escola de Música e Estúdio Underground, com o devido esclarecimento das atitudes consideradas inadequadas;
2. Advertência por escrito, com o devido esclarecimento das atitudes consideradas inadequadas;
3. Suspensão por 1 dia de atividade, a ser aplicada na presença de 02 testemunhas, funcionárias da Escola de Música e Estúdio Underground, com o devido esclarecimento das atitudes consideradas inadequadas;
4. Exclusão do Integrante do Coral Underground, com o devido esclarecimento das atitudes consideradas inadequadas.

Fica estabelecido que Regente Titular, em comum acordo com o Gestor da Escola de Música e Estúdio Underground, poderá aplicar quaisquer uma das sanções citadas sem que seja necessário algum precedente, de acordo com a gravidade da infração cometida.

Partitura da música "É preciso saber viver" – Arranjo de Diego Salles

É preciso saber viver

Roberto Carlos

Pop Rock 1ª vez só o coro à capela
 ♩ = 93 2ª vez com instrumento marcando apenas a cabeça do tempo

Soprano *f*
 É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Contralto *f*
 É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Tenor *f*
 É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Baixo *f*
 É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Violão *f*
 F C F C

5
 Sop. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... I.

C. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah...

Ten. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah...

Bax. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah...

Viol. *f*
 F C D F/A G/B

9 ^{2.} A

Sop. *mf*
 sa-ber vi - ver___ Quemes - pe-raquea vi - da seja fei - tade/ílu - são___ pode/a - té fi-car malu - co oumor-

C. *mf*
 ah ah___ Quemes - pe-raquea vi - da seja fei - tade/ílu - são___ pode/a - té fi-car malu - co oumor-

Ten. *mp*
 ah ah___ uh uh uh

Bax. *mp*
 ah ah___ uh uh uh

Viol. *mp*
 F/A G/B C Pop Rock C7M C7

13

Sop.
 rer na so - li-dão___ é pre - ci - so ter cui-da - do pra mais tar - denão so-frer___ é pre - ci - so

C.
 rer na so - li-dão___ é pre - ci - so ter cui-da - do pra mais tar - denão so-frer___ é pre - ci - so

Ten.
 uh uh uh é pre - ci - so

Bax.
 uh uh uh é pre - ci - so

Viol.
 F Fm C Am D7

17

Sop. *mf*
sa - ber vi - ver _____ To-da pe - drado ca - mi - nho vo - cê po - de re - ti - rar _____ Numa

C. *mf*
sa - ber vi - ver _____ To-da pe - drado ca - mi - nho vo - cê po - de re - ti - rar _____ Numa

Ten. *mp*
sa - ber vi - ver _____ uh _____ uh _____

Bax. *mp*
sa - ber vi - ver _____ uh _____ uh _____

Viol. *mp*
Gsus G F/A G/B C C7M

21

Sop. *mf*
flor quetem es - pi - nhos vo - cê po - dese - ar - ra - nhar _____ se o bem e o mal e - xis - tem vo - cê pode/es - co - lher _____

C. *mf*
flor quetem es - pi - nhos vo - cê po - dese - ar - ra - nhar _____ se o bem e o mal e - xis - tem vo - cê pode/es - co - lher _____

Ten. *mp*
uh _____ uh _____ uh _____ uh _____

Bax. *mp*
uh _____ uh _____ uh _____ uh _____

Viol. *mp*
C7 F Fm C Am

25

Sop. *f* **B** *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver. É pre - ci - so

C. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver. É pre - ci - so

Ten. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver. É pre - ci - so

Bax. *f*
 é pre - ci - so sa - ber vi - ver. É pre - ci - so

Viol. D7 Gsus G F/A G/B F *f*

29

Sop. sa - ber vi - ver. é pre - ci - so sa - ber vi - ver. é pre - ci - so

C. sa - ber vi - ver. é pre - ci - so sa - ber vi - ver. é pre - ci - so

Ten. sa - ber vi - ver. é pre - ci - so sa - ber vi - ver. é pre - ci - so

Bax. sa - ber vi - ver. é pre - ci - so sa - ber vi - ver. é pre - ci - so

Viol. C F C F

41

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viol.

Fm C Am D7 Gsus G

45

1. 2. **D**

Sop. *mf*
 Quemes - pe - raque a vi - da se-ja fei - ta de/i-lu - são... pode/a-

C. *mf*
 Quemes - pe - raque a vi - da se-ja fei - ta de/i-lu - são... pode/a-

Ten. *mp*
 uh uh

Bax. *mp*
 uh uh

Viol. F/A G/B F/A G/B C C7M
mp

49

Sop. *té fi car ma lu - co ou mor - rer na so - li - dão... é pre - ci - so ter cui da - do pra mais tar - de não so - frer...*

C. *té fi car ma lu - co ou mor - rer na so - li - dão... é pre - ci - so ter cui da - do pra mais tar - de não so - frer...*

Ten. *uh uh uh uh*

Bax. *uh uh uh uh*

Viol. C7 F Fm C Am

53

Sop. *é pre - ci - so sa - ber vi - ver... To - da pe - dra do ca - mi - nho vo - cê*

C. *é pre - ci - so sa - ber vi - ver... To - da pe - dra do ca - mi - nho vo - cê*

Ten. *é pre - ci - so sa - ber vi - ver... uh*

Bax. *é pre - ci - so sa - ber vi - ver... uh*

Viol. D7 Gsus G F/A G/B C

57

Sop. 
 po - dere - ti - rar... Numa flor quem es - pi - nhos você po - dese / ar - ra - nhar... se o bem e / o mal e - xis - tem você


C. 
 po - dere - ti - rar... Numa flor quem es - pi - nhos você po - dese / ar - ra - nhar... se o bem e / o mal e - xis - tem você


Ten. 
 uh uh uh uh


Bax. 
 uh uh uh uh


Viol. 
 C7M C7 F Fm


61

Sop. 
 po - de / es - co - lher... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

C. 
 po - de / es - co - lher... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Ten. 
 uh é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Bax. 
 uh é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Viol. 
 C Am D7 Gsus G F/A G/B

65 **E**

Sop. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

C. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Ten. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Bax. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver... é pre - ci - so sa - ber vi - ver...

Viol. *f* F C F C

69

Sop. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver

C. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah

Ten. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah

Bax. é pre - ci - so sa - ber vi - ver... sa - ber vi - ver... ah ah

Viol. F C D F G

73 **F** Só vozes

Sop. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver___ *p* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___

C. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver___ *p* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___

Ten. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver___ *p* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___

Bax. *f* É pre - ci - so sa - ber vi - ver___ *p* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___

Viol. *f*

77

Sop. *f* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___ sa - ber vi - ver___ sa - ber vi - ver

C. *f* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___ sa - ber vi - ver___ ah ah

Ten. *f* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___ sa - ber vi - ver___ ah ah

Bax. *f* é pre - ci - so sa - ber vi - ver___ sa - ber vi - ver___ ah ah

Viol. *f* F G

81 **G**

Sop. *ff*
É pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___

C. *ff*
É pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___

Ten. *ff*
É pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___

Bax. *ff*
É pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___

Viol. *ff*
F C F C

85

Sop. *ff*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ sa - ber vi - ver ___ sa - ber vi - ver

C. *ff*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ sa - ber vi - ver ___ ah ah

Ten. *ff*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ sa - ber vi - ver ___ ah ah

Bax. *ff*
é pre - ci - so sa - ber vi - ver ___ sa - ber vi - ver ___ ah ah

Viol. *ff*
F C D F G F/A G/B C

Partitura da canção “Cio da Terra” – Arranjo de Diego Salles

Cio da Terra

Milton Nascimento/Chico Buarque

♩ = 75

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The Soprano part has a melodic line with lyrics 'uh' and a dynamic marking of *mp*. The Alto, Tenor, and Bass parts are currently silent. The Piano part features a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *mp*. The second system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The Soprano and Alto parts have lyrics 'uh' and a dynamic marking of *mp*. The Tenor and Bass parts are silent. The Piano part continues with the same accompaniment.

Soprano
uh uh uh
mp

Alto

Tenor

Bass

Piano
mp

5
S.
uh uh uh

A.
uh uh uh
mp

T.

B.

Pno.

9

S. De-bu-lhar o tri - go re - co - lher ca-da ba - go do
mf

A. De-bu-lhar o tri - go re - co - lher ca-da ba - go do
mf

T. De-bu-lhar o tri - go re - co - lher ca-da ba - go do
mf

B. De-bu-lhar o tri - go re - co - lher ca-da ba - go do
mf

Pno. *mf*

13

S. tri - go for-jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far-tar de pão

A. tri - go for-jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far-tar de pão

T. tri - go for-jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far-tar de pão

B. tri - go for-jar no tri - go/o mi - la - gre do pão e se far-tar de pão

Pno.

17

S. *mp*
De - bu - lhar o tri - go re - co - lher ca - da ba - go do

A. *mp*
De - bu - lhar o tri - go re - co - lher ca - da ba - go do

T.

B.

Pno. *p*

21

S. tri - go for - jar no tri - go / o mi - la - gre do pão e se far - tar de pão

A. tri - go for - jar no tri - go / o mi - la - gre do pão e se far - tar de pão

T.

B.

Pno.

25

S. De-ce-par a ca - na re-co - lher a ga - ra - pa da
mf

A. De-ce-par a ca - na re-co - lher a ga - ra - pa da
mf

T. De-ce-par a ca - na re-co - lher a ga - ra - pa da
mf

B.

Pno. *mp*

29

S. ca - na rou-bar da ca - na/a do - çu - ra do mel se lam-bu-zar de mel

A. ca - na rou-bar da ca - na/a do - çu - ra do mel se lam-bu-zar de mel

T. ca - na rou-bar da ca - na/a do - çu - ra do mel se lam-bu-zar de mel

B.

Pno.

33

S. *f* A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da

A. *f* A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da

T. *f* A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da

B. *f* A - fa - gar a ter - ra co-nhe - cer os de - se - jos - da

Pno. *mf*

37

S. ter - ra cio da ter - ra/a pro - pí - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão

A. ter - ra cio da ter - ra/a pro - pí - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão

T. ter - ra cio da ter - ra/a pro - pí - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão

B. ter - ra cio da ter - ra/a pro - pí - cia es - ta - çao e fe - cun - dar o chão

Pno.

41

S. *f* uh uh uh

A. *f* uh uh uh

T. *f* uh uh uh

B. *f* uh uh uh

Pno. *f*

45

S. *f* uh uh uh

A. *f* uh uh uh

T. *f* uh uh uh

B. *f* uh uh uh

Pno. *f*

49

S.

A.

T.

B.

Pno.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom staff is for the piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score covers measures 49, 50, and 51. In measure 49, all vocal parts have a long note with a slur over it. In measure 50, the vocal parts continue with similar long notes. In measure 51, the vocal parts have a final note, and the piano part has a final chord. The piano part in measure 49 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Partitura da canção “Whisky à Go Go” – Arranjo de Diego Salles

Whisky À Go Go

Roupa Nova

$\text{♩} = 130$

Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violão

E7

E7

E7

E7

Solo

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Marcado

Don don Don don Don don Don don

f

E7

E7

E7

E7

Viol.

9

Solo. *f* Foi nu - ma

Sop. *mf* ah ah ah ah ah ah ah ah

C. *mf* ah ah ah ah ah ah ah ah

Ten. *mf* ah ah ah ah ah ah ah ah

Bax. Don don Don don Don don Don don

Viol. E7 E7 E7 E7

13 **A**

Solo. fes - ta ge - lo/e cu - ba li - bre e na vi - tro - la/o whis - ky à go go à me - ia

Sop. *mp* ah ah ah ah ah ah ah ah

C. *mp* ah ah ah ah ah ah ah ah

Ten. *mp* ah ah ah ah ah ah ah ah

Bax. Don don Don don Don don Don don

Viol. E7 E7 E7 E7

17

Solo. *luz o som do John-ny Ri - vers a - que - le tem - po que vo - cê so - nhou sen - ti na*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

C. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Bax. *Don don Don don Don don Don don*

Viol. *E7 E7 E7 E7*

21

Solo. *pe - le/a tu - a e - ner - gi - a quan - do pe - guei de le - ve/a tu - a mão a noi - te/in -*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

C. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Bax. *Don don Don don Don don Don don*

Viol. *A7 A7 E7 E7*

25

Solo. *tei - ra pas - sa num se - gun - do o tem - po vo - a mais do que/a can - ção qua - se no*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah qua - se no* *f*

C. *ah ah ah ah ah ah ah qua - se no* *f*

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah qua - se no* *f*

Bax. *Don don Don don Don don Don don qua - se no* *f*

Viol. *A7 A7 E7 E7*

29

Solo. *fim da fes - ta num bei - jo/en - tão vo - cê se ren - deu na mi - nha*

Sop. *fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha* *mp f*

C. *fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha* *mp f*

Ten. *fim da fes - ta ah ah ah ah ah na mi - nha* *mp f*

Bax. *fim da fes - ta Don don Don don Don don na mi - nha* *mf f*

Viol. *B7 A7 E7 E7*

33

Solo. *fan - ta - sia o mun - do e - ra vo - cê e eu*

Sop. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

C. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

Ten. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

Bax. *fan - ta - sia Don don Don don don don don don don don*
mf f

Viol. *B7 A7 E7 B7*

B

37

Solo.

Sop. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -*
f

C. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -*
f

Ten. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -*
f

Bax. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na ___ dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na ___ dance lem -*
f

Viol. *E C#m7 E C#m7*

41

Solo.

Sop. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal

C. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal

Ten. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal

Bax. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal don don don don don don don

Viol. A B7 E B7

45

Solo.

Sop. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

C. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

Ten. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

Bax. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

Viol. E C#m7 E C#m7

49

Solo. *Foi nu - ma*

Sop. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

C. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Ten. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Bax. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Viol. *A B7 E B7*

53 **C**

Solo. *fes - ta ge - lo/e cu - ba li - bre e na vi - tro - la/o whis - ky à go go à me - ia*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah ah*
mp

C. *ah ah ah ah ah ah ah ah*
mp

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah ah*
mp

Bax. *Don don Don don Don don Don don*
mf

Viol. *E7 E7 E7 E7*

57

Solo. *luz o som do John - ny Ri - vers a - que - le tem - po que vo - cê so - nhou sen - ti na*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

C. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Bax. *Don don Don don Don don Don don*

Viol. *E7 E7 E7 E7*

61

Solo. *pe - le/a tu - a e - ner - gi - a quan - do pe - guei de le - ve/a tu - a mão a noi - te/in -*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

C. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah ah*

Bax. *Don don Don don Don don Don don*

Viol. *A7 A7 E7 E7*

65

Solo. *tei - ra pas - sa num se - gun - do... o tem - po vo - a mais do que/a can - ção... qua - se no*

Sop. *ah ah ah ah ah ah ah qua - se no* *f*

C. *ah ah ah ah ah ah ah qua - se no* *f*

Ten. *ah ah ah ah ah ah ah qua - se no* *f*

Bax. *Don don Don don Don don Don don qua - se no* *f*

Viol. *A7 A7 E7 E7*

66

Solo. *fim da fes - ta... num bei - jo/en - tão vo - cê se ren - deu... na mi - nha*

Sop. *fim da fes - ta... ah ah ah ah ah na mi - nha* *mp* *f*

C. *fim da fes - ta... ah ah ah ah ah na mi - nha* *mp* *f*

Ten. *fim da fes - ta... ah ah ah ah ah na mi - nha* *mp* *f*

Bax. *fim da fes - ta... Don don Don don Don don na mi - nha* *mf* *f*

Viol. *B7 A7 E7 E7*

73

Solo. *fan - ta - sia o mun - do e - ra vo - cé e eu*

Sop. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

C. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

Ten. *fan - ta - sia ah ah ah ah*
mp

Bax. *fan - ta - sia Don don Don don don don don don don don*
mf f

Viol. *B7 A7 E7 B7*

D

77

Solo.

Sop. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*
f

C. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*
f

Ten. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*
f

Bax. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*
f

Viol. *E C#m7 E C#m7*

81

Solo. _____

Sop. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

C. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Ten. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Bax. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal don don don don don don*

Viol. *A B7 E B7*

85

Solo. _____

Sop. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*

C. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*

Ten. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*

Bax. *Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -*

Viol. *E C#m7 E C#m7*

89

Solo. _____

Sop. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

C. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Ten. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Bax. *brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal*

Viol. *A B7 E B7*

91 **E**

Solo. _____

Sop. *Hey hey hey*
ff

C. *Hey hey hey*
ff

Ten. *Hey hey hey*
ff

Bax. *Hey hey hey*
ff

Viol. *E7 E7*

97

Solo.

Sop. hey hou hey

C. hey hou hey

Ten. hey hou hou

Bax. hey hou hou

Viol. E7 E7 E7 E7 B7

100 **F**

Solo.

Sop. *f* Eu per-gun-ta-va "do you wan-na___ dance?" e te/a-bra-ça-va "do you wan-na___ dance lem-

C. *f* Eu per-gun-ta-va "do you wan-na___ dance?" e te/a-bra-ça-va "do you wan-na___ dance lem-

Ten. *f* Eu per-gun-ta-va "do you wan-na___ dance?" e te/a-bra-ça-va "do you wan-na___ dance lem-

Bax. *f* Eu per-gun-ta-va "do you wan-na___ dance?" e te/a-bra-ça-va "do you wan-na___ dance lem-

Viol. E C#m7 E C#m7

108

Solo.

Sop. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal

C. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal

Ten. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal

Bax. brar vo - cê um so - nho'a mais não faz mal don don don don don don don

Viol. A B7 E B7

109

Solo.

Sop. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

C. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

Ten. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

Bax. Eu per - gun - ta - va "do you wan - na dance?" e te/a - bra - ça - va "do you wan - na dance lem -

Viol. E C#m7 E C#m7

113

Solo.

Sop.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

C.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

Ten.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

Bax.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

Viol.
A B7 E C#m7

117

Solo.

Sop.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

C.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

Ten.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

Bax.
brar vo - cê um so - nho/a mais não faz mal lem -

Viol.
A B7 E C#m7

121

Solo.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Viel.

A B7

Partitura da canção "Amei te ver" – Diego Salles

Amei te ver

Tiago Iorc

$\text{♩} = 92$

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violão

mf

$C\sharp m7$ $C\sharp m7$ $B/D\sharp$ E E

5

Sop.

C.

Ten.

Bax.

f Ah—

f Ah—

f Ah—

f Ah—

Viol.

$F\sharp m79$ $F\sharp m79$ $A7M9$ $B7$

9 **A**

Sop. *mp* ninguém vê _____

C. *mp* ninguém vê _____

Ten. *mp* qua - se ni - guém vê _____

Bax. *mp* ninguém vê _____

Viol. *mp* C#m7 C#m7 B/D# E E

13

Sop. *cresc.* quan - to mais o tem - popas - sa mais aumen - ta/a gra - ça/emte vi - ver... êh... Ah... *mf* *f*

C. *cresc.* quan - to mais o tem - popas - sa mais aumen - ta/a gra - ça/emte vi - ver... êh... Ah... *mf* *f*

Ten. êh... Ah... *mf* *f*

Bax. êh... Ah... *mf* *f*

Viol. F#m79 F#m79 A7M9 B B7

17

Sop. eu di - zer. tem
mf *cresc.*

C. eu di - zer. tem
mf *cresc.*

Ten. e sai semeu di - zer.
mf

Bax. eu di - zer.
mf

Viol. C#m7 C#m7 B/D# E E

21

Sop. mais do que temos - tronão es - con-do/oquan - to gos - to de vo - cê. êh.
(cresc.) *mf*

C. mais do que temos - tronão es - con-do/oquan - to gos - to de vo - cê. êh.
(cresc.) *mf*

Ten. êh.
mf

Bax. êh.
mf

Viol. F#m7 F#m7 A7M9 B B7

25

Sop. *mp*
o meu co - ra - ção se/en - cai - xa com o seu_

C. *mp*
o meu co - ra - ção se/en - cai - xa com o seu_

Ten. *mf*
o cora-ção dis - pa - ra tro-peça qua-se pa - ra me/encaixo no teu chei - ro e/a - li me dei - xo/in-tei - ro

Bax. *mp*
o meu co - ra - ção se/en - cai - xa com o seu_

Viol. *mp*
A7M9 A7M9 B7 C#m7 B7 A/B

29 **B**

Sop. *f*
Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_

C. *f*
Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_

Ten. *f*
Ah eu a - mei eu a - mei_ te ver_

Bax. *f*
Ah eu a - mei eu a - mei_ te ver_

Viol. *f*
E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

33

Sop. Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ Ah_ *f*

C. Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ Ah_ *f*

Ten. Ah eu a - mei eu a - mei_ te ver_ Ah_ *f*

Bax. Ah eu a - mei eu a - mei_ te ver_ Ah_ *f*

Viol. E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

37

Sop. ninguém vê_ *mp*

C. ninguém vê_ *mp*

Ten. qua - se ni - guém vê_ *mp*

Bax. ninguém vê_ *mp*

Viol. C#m7 C#m7 B/D# E E *mp*

49

Sop. *mf*
tan - to que eugos - to me des - man - choquan-do/en cos - to em vo - cê_ êh_

C. *mf*
tan - to que eugos - to me des - man - choquan-do/en cos - to em vo - cê_ êh_

Ten. *mf*
êh_

Bax. *mf*
êh_

Viol. *mf*
F#m79 F#m79 A7M9 B B7

53

Sop. *mf*
o meu co - ra - ção_ se/en - cai - xa com o seu_

C. *mf*
o meu co - ra - ção_ se/en - cai - xa com o seu_

Ten. *mf*
o cora - ção dis - pa - ra tro - peça qua - se pa - ra me/encaixo no teu chei - ro e/a - li me dei - xo/in - tei - ro

Bax. *mf*
o meu co - ra - ção_ se/en - cai - xa com o seu_

Viol. *mp*
A7M9 A7M9 B7 C#m7 B7 A/B

57 **D**

Sop. *f* Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_

C. *f* Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_

Ten. *f* Ah eu a - mei eu a - mei te ver_

Bax. *f* Ah eu a - mei eu a - mei te ver_

Viol. *f* E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

61

Sop. Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_

C. Eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_ eu a - mei_ te ver_

Ten. Ah eu a - mei eu a - mei te ver_

Bax. Ah eu a - mei eu a - mei te ver_

Viol. E G#7/D# C#m7 B A7M9 B7 E

65 **E**

Sop. _____

C. _____

Ten. *p*
 O cora-ção dis-pa - ra tro-peça qua - se pa - ra me/en-la-ço no - teu bei - jo a-braço teu de-se - jo

Bax. _____

Viol. *p cresc.*
 A7M9 A7M9 C#m7 A/B

69

Sop. _____

C. _____

Ten. *mp*
 a mão am-pa - ra/a-cal - ma en-costa lá na al - ma e/o corpo vai sem me - do descasca teu se - gre - do

Bax. *mp*
 a mão am-pa - ra/a-cal - ma en-costa lá na al - ma e/o corpo vai sem me - do descasca teu se - gre - do

Viol. *mp (cresc.)*
 A7M9 A7M9 C#m7 A/B

73

Sop. 

C. 

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - ta des por in - tei - ro
mf

Ten. 

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - ta des por in - tei - ro
mf

Bax. 

da boca sai não pa - ra é/o cora - ção que fa - la o laço é cer - tei - ro me - ta des por in - tei - ro
mf

Viol. 

A7M9 A7M9 C#m7 C#m7
mf (cresc.)

77

Sop. 

mas vou vol - tar... por - que/eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...
mf

C. 

não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar por - que/eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...
f

Ten. 

não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar por - que/eu a - mei... eu a - mei...
f

Bax. 

não vou vol - tar tão ce - do mas vou vol - tar... ôh...
f

Viol. 

A7M9 A/B E
(cresc.)

81

Sop. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_*
mp

C. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_*
mp

Ten. *eu a - mei_ te ver_* *a - - mei_*
mp

Bax. *ôh_ te ver_* *ôh_*
p

Viol.

85

Sop. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_*
f

C. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_*
f

Ten. *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_*
f

Bax. *ôh_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_* *eu a - mei_ te ver_*
f

Viol. *E* *G#7/D#* *C#m7* *B*
f

89

Sop. *eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...*
ff

C. *eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...*
ff

Ten. *eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...*
ff

Bax. *eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver... eu a - mei... te ver...*
ff

Viol. A7M9 B7 E E G#7/D# C#m7 B

93

Sop. *eu a - mei... te ver...*

C. *eu a - mei... te ver...*

Ten. *eu a - mei... te ver...*

Bax. *eu a - mei... te ver...*

Viol. A7M9 B7 E

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA**Termo de Responsabilidade de Autoria**

Eu, *Diego Lopes Salles*, estudante do curso *Bacharelado em Música – Hab. Instrumento – Piano*, estou ciente de que é considerada utilização indevida, ilegal e/ou plágio, os seguintes casos:

- Texto de autoria de terceiros;
- Texto adaptado em parte ou totalmente;
- Texto produzido por terceiros, sob encomenda, mediante pagamento (ou não) de honorários profissionais.

Logo, declaro ser de minha inteira responsabilidade a autoria do texto ao Trabalho de Conclusão de

Curso sob o título *Conceitos de música popular Brasileira*
Urbanos para cordão amador misto: um estudo de
case.

São Paulo, 25 de setembro de 2017.

Diego Lopes Salles
Diego Lopes Salles

Ciente.

Fábio Miguel
Prof. Dr. Fábio Miguel