

PAULO FREDERICO DE ANDRADE TEIXEIRA

**Samuel Kerr: um recorte analítico para
performance de seus arranjos.**

São Paulo
2013

PAULO FREDERICO DE ANDRADE TEIXEIRA

Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Teixeira, Paulo Frederico de Andrade

Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos. / Paulo Frederico de Andrade Teixeira. -- São Paulo: P. Teixeira, 2013.

179 p.: il. + 2 DVD's.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos
Bibliografia

1. Arranjo Coral 2. Samuel Kerr 3. Análise Musical 4. Canto Coral 5. Arranjo I. Ramos, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. **Samuel Kerr**: um recorte analítico para performance de seus arranjos. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, em primeiro lugar, pelos dons da vida e da música.

À **Bruna** e **Miguel**, pelo amor e paciência durante essa jornada.

Aos meus pais **Heraldo** e **Fátima**, por todo amor e educação que um filho pode receber e à **Patrícia** e **Priscilla**, pela carinho prontidão de irmãs.

Ao **Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos**, pela orientação neste e em tantos outros desafios. Pela amizade, confiança e pelo privilégio de construir uma convivência artística tão intensa quanto prazerosa, que perdura desde a graduação.

À **Profa. Dra. Susana Cecília Igaraya**, pela amizade e co-orientação em todo o processo, especialmente na reflexão sobre as possibilidades de escrita biográfica.

Aos colegas da equipe ***Comunicantus: Laboratório Coral***, aos Coralistas do **Coral Escola *Comunicantus*** e do **Coral da Terceira Idade da USP**, pela disponibilidade em cantar os arranjos propostos e pelo companheirismo de sempre.

Ao **Maestro Samuel Kerr**, pela alegria e disponibilidade em nos atender prontamente para a entrevista e pelo material tão valioso a nós cedido durante a realização deste trabalho.

Ao **Prof. Dr. Paulo Moura** pela pronta disponibilização de cópias dos manuscritos dos arranjos.

Ao **Wellington Pereira**, pela ajuda com o Abstract.

Ao **Maestro Claudio Weizmann** pela constante reflexão sobre a educação musical pela prática coletiva, tão importantes para minha formação artística.

Ao **Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro** e ao **Prof. Dr. Fabio Cintra** pelos encaminhamentos elucidadores apontados durante o exame de qualificação que foram determinantes para o prosseguimento desta dissertação.

Comece fazendo o que é necessário, depois o
que é possível, e de repente você estará
fazendo o impossível.

São Francisco de Assis

RESUMO

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. **Samuel Kerr**: um recorte analítico para performance de seus arranjos, 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Este trabalho teve como objetivos analisar o conjunto de arranjos corais elaborados pelo maestro Samuel Kerr e estabelecer possíveis ligações entre sua produção e sua trajetória artística. Para isso, apresentamos um texto biográfico originado a partir da pesquisa bibliográfica e notamos necessária uma entrevista com o maestro que visou apurar os caminhos condutores de sua escrita coral. Em seguida elencamos e exemplificamos os quatorze procedimentos encontrados recorrentemente durante o processo de análise de um conjunto de cento e noventa e nove arranjos. Por fim, escolhemos cinco arranjos representativos do conjunto para uma análise mais detalhada, realizada através do Referencial Silva Ramos, processo que nos possibilitou enxergar com clareza a aplicação dos procedimentos. Durante a dissertação buscamos relacionar a quantificação de aplicação dos procedimentos de escrita ao pensamento criativo e pedagógico que identificamos na pesquisa e evidenciamos na maior parte das análises.

Palavras-chave: Samuel Kerr, Arranjo Coral, Canto Coral, Análise Musical, Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. Samuel Kerr: An analytical approach for the performance of your arrangements 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The purposes of this study were to analyze the set of choral arrangements elaborated by the conductor Samuel Kerr and establish possible connections between his production and his artistic career. Thereunto, we presented a biographical text originated from bibliographic research, and we realized that an interview with the conductor was needed to raise his background which led to his choral writing. Afterwards, we listed and exemplified the fourteen procedures recurrently found during the process analysis of a set of one hundred and ninety nine arrangements. At last, we choose five representatives arrangements from the set for a further detailed analysis, performed by Silva Ramos Benchmark, process that allowed us to understand clearly the application of the procedures. Throughout the dissertation we pursue to relate the quantification of the application of procedures writing to creative thinking and pedagogical research that we have identified in the research and we have evidenced in most analyzes.

Key Words: Samuel Kerr, Choral Arrangements, Choral Singing, Musical Analysis, Brazilian Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arranjo de <i>Certas Canções</i> (compassos 1 a 8).....	20
Figura 2: Arranjo de <i>Seduzir</i> (compassos 1 a 6).....	20
Figura 3: Arranjo de <i>Swing Low Sweet Chariot</i> (compassos 1 a 7).....	21
Figura 4: Arranjo de <i>Imagine</i> (compassos 1 a 5).....	21
Figura 5: Arranjo de <i>Seduzir</i> (compassos 34 a 39).....	22
Figura 6: Arranjo de <i>Imagine</i> (compassos 32 a 37).....	22
Figura 7: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> (compassos 49 a 54).....	23
Figura 8: Arranjo de <i>Tem Gato na Tuba</i> (compassos 26 a 29).....	23
Figura 9: Arranjo de <i>Certas Canções</i> (compassos 1 a 15).....	24
Figura 10: Arranjo de <i>Imagine</i> (compassos 3 a 7).....	25
Figura 11: Arranjo de <i>Barra de Santos</i> (compassos 1 a 19).....	25
Figura 12: Arranjo de <i>Dia de Festa</i> (compassos 9 a 30).....	26
Figura 13: Arranjo de <i>A voz amada</i> (compassos 1 a 4).....	27
Figura 14: Arranjo de <i>Lembrança do tempo da escola</i> (compassos 1 a 3)	27
Figura 15: Arranjo de <i>O som da pessoa</i> (compassos 1 a 3).....	28
Figura 16: Arranjo de <i>Manhãs de Minha Terra</i> (compassos 1 a 5).....	28
Figura 17: Arranjo de <i>Auto-Retrato</i> (compassos 1 a 8).....	29
Figura 18: Arranjo de <i>Manhãs de Minha Terra</i> (compassos 7 a 15).....	29
Figura 19: Arranjo de <i>Noite Cheia de Estrelas</i> (compassos 7 a 15).....	30
Figura 20: Arranjo de <i>Beijai o Menino</i> (compassos 1 a 7).....	30
Figura 21: Arranjo de <i>Beijai o Menino</i> (compassos 1 a 7).....	31

Figura 22: Arranjo de <i>Robin Adair</i> (compassos 10 a 17).....	31
Figura 23: Arranjo de <i>Modinha</i> (compassos 5 a 11).....	32
Figura 24: Arranjo de <i>Canções em Momentos</i> (compassos 17 a 23).....	33
Figura 25: Arranjo de <i>Prelúdio para ninar Gente Grande</i> (compassos 16 a 21)	33
Figura 26: Arranjo de <i>Marcha da Baleia</i> (compassos 1 a 9)	34
Figura 27: Arranjo de <i>Auld lang syne</i>	34
Figura 28: Arranjo de <i>La aurora empieza a brillar</i> (compassos 12 a 19).....	35
Figura 29: Arranjo de <i>Canção da Guitarra</i> (compassos 13 a 30).....	36
Figura 30: Arranjo de <i>Siá Mariquinha</i> (compassos 16 a 27).....	37
Figura 31: Arranjo de <i>Siá Mariquinha</i> (compassos 16 a 27).....	38
Figura 32: Arranjo de <i>Duas Canções Marihas -não inteiras</i> (compassos 1 a 5)... ..	38
Figura 33: Arranjo de <i>Hamachidori</i> (compassos 1 a 20).....	39
Figura 34: Arranjo de <i>Natal dos Caboclos</i> (compassos 1 a 14).....	40
Figura 35: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 4 a 8).....	40
Figura 36: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 5 a 8).....	41
Figura 37: Arranjo de <i>Canto do Povo de um lugar</i> (compassos 1 a 14).....	42
Figura 38: Arranjo de <i>Seduzir</i> (compassos 1 a 8).....	42
Figura 39: Arranjo de <i>Serenata Rimpiano</i> (compassos 1 a 6).....	43
Figura 40: Arranjo de <i>Serenata Rimpiano</i> (compassos 1 a 6)	43
Figura 41: Arranjo de <i>Canção Antiga</i> (compassos 33 a 40).....	44
Figura 42: Arranjo de <i>Auto Retrato</i> (compassos 8 a 13).....	44
Figura 43: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 4 a 12).....	45

Figura 44: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> (compassos 17 a 20).....	45
Figura 45: Arranjo de <i>A Banda do Circo</i> (compassos 1 a 3).....	46
Figura 46: Arranjo de <i>A Banda do Circo</i> (compassos 1 a 3).....	46
Figura 47: Arranjo de <i>Eu Vi</i> (compassos 1 a 18).....	47
Figura 48: Arranjo de <i>Tem Gato na Tuba</i> (compassos 17 a 20).....	48
Figura 49: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> (compassos 1 a 8).....	48
Figura 50: Arranjo de <i>Sonho que se sonha só</i> (compassos 33 a 38).....	49
Figura 51: Seção do Arranjo de <i>Sonho que se sonha só</i>	49
Figura 52: Seção final do Arranjo de <i>Filho</i>	50
Figura 53: Arranjo de <i>Duas Marchinhas Cinquentonas</i> (compassos 1 a 8).....	51
Figura 54: Arranjo de <i>Beijai o Menino</i> (compassos 1 a 7).....	51
Figura 55: Arranjo de <i>Duas Marchinhas Cinquentonas</i> (compassos 1 a 8).....	52
Figura 56: Arranjo de <i>Duas Marchinhas Cinquentonas</i> (compassos 1 a 8).....	52
Figura 57: Tessituras do arranjo de <i>Até Pensei</i> (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo).....	60
Figura 58: Motivo melódico extraído da primeira parte de <i>Até Pensei</i>	60
Figura 59: Motivo melódico extraído da segunda parte de <i>Até Pensei</i>	60
Figura 60: Arranjo de <i>Até Pensei</i> - introdução	61
Figura 61: Uso do motivo e caminho da melodia no arranjo <i>Até Pensei</i>	62
Figura 62: Salto na melodia original de <i>Até Pensei</i>	63
Figura 63: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 5 a 8).....	63
Figura 64: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 9 a 11).....	64
Figura 65: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 12 a 14).....	65

Figura 66: Arranjo de Até Pensei (compassos 15 a 17).....	65
Figura 67: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 17 a 20).....	66
Figura 68: Arranjo de Até Pensei (compassos 21 a 24).....	67
Figura 69: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 24 a 27).....	68
Figura 70: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 27 a 30).....	68
Figura 71: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 29 a 32).....	69
Figura 72: Análise harmônica funcional do Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 33 a 36).....	70
Figura 73: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 33 a 35).....	70
Figura 74: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 37 a 40).....	71
Figura 75: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 43 a 46).....	71
Figura 76: Arranjo de <i>Até Pensei</i> (compassos 54 a 57).....	72
Figura 77: Tessituras de " <i>Tem gato na Tuba</i> " (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo).....	74
Figura 78: Compasso 6 a 9 de " <i>Tem Gato na Tuba</i> ".....	74
Figura 79: Linha melódica do Baixo, compassos 5 e 6 de " <i>Tem Gato</i> <i>na Tuba</i> ".....	76
Figura 80: Compassos 1 a 3 de " <i>Tem Gato na Tuba</i> ".....	76
Figura 81: Primeiros três compassos de <i>A Banda do Circo</i>	77
Figura 82: Primeiros cinco passos de <i>Bandinha na Roça</i> de Fabiano Lozano.....	77
Figura 83: Exemplo de motivo rítmico de <i>Tem Gato na Tuba</i>	78
Figura 84: Compassos 13 e 20 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	78
Figura 85: Compassos 1 e 9 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	79

Figura 86: Compassos 5 a 9 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	79
Figura 87: Compassos 17 e 18 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	80
Figura 88: Compassos 6 a 9 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	81
Figura 89: Compassos 12 a 16 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	82
Figura 90: Compassos 1 a 4 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	82
Figura 91: Compassos 5 a 8 da Análise Harmônica Funcional de <i>Tem Gato na Tuba</i>	83
Figura 92: Compassos 9 a 12 da Análise Harmônica Funcional de <i>Tem Gato na Tuba</i>	83
Figura 93: Compassos 13 a 17 da Análise Harmônica Funcional de <i>Tem Gato na Tuba</i>	84
Figura 94: Compassos 18 a 21 da Análise Harmônica Funcional de <i>Tem Gato na Tuba</i>	84
Figura 95: Compassos de 1 a 4 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	85
Figura 96: Compassos 22 a 24 da Análise Harmônica Funcional de <i>Tem Gato na Tuba</i>	85
Figura 97: Compassos 26 a 29 de <i>Tem Gato na Tuba</i>	86
Figura 98: Tessituras do arranjo de <i>Cunhataiporã</i> (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo).....	87
Figura 99: Início da melodia original de <i>Cunhataiporã</i>	89
Figura 100: Segundo conjunto de notas da melodia original de <i>Cunhataiporã</i>	90
Figura 101: Utilização da escala pentatônica na melodia principal de <i>Cunhataiporã</i>	90
Figura 102: Escala pentatônica menor.....	90

Figura 103: Ostinato de tenor de <i>Cunhataiporã</i>	91
Figura 104: Ostinato de Baixo de <i>Cunhataiporã</i>	91
Figura 105: Saltos da melodia no soprano de <i>Cunhataiporã</i>	91
Figura 106: Saltos da melodia no contralto de <i>Cunhataiporã</i>	91
Figura 107: Ostinato do baixo de <i>Cunhataiporã</i>	92
Figura 108: Ostinato de contralto de <i>Cunhataiporã</i>	92
Figura 109: Ostinato de soprano. de <i>Cunhataiporã</i>	92
Figura 110: Ostinato do tenor de <i>Cunhataiporã</i>	93
Figura 111: Análise harmonica funcional de <i>Cunhataiporã</i> (compassos 17 a 20).....	93
Figura 112: Motivo recorrente em <i>Cunhataiporã</i>	94
Figura 113: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> - (compassos 33 a 36).....	95
Figura 114: Saltos dos (compassos 33 e 34).....	96
Figura 115: Análise harmônica funcional de <i>Cunhataiporã</i> (compassos 33 a 36)	96
Figura 116: Saltos da melodia no baixo de <i>Cunhataiporã</i>	97
Figura 117: Salto no soprano, compasso 37 de <i>Cunhataiporã</i>	97
Figura 118: Salto de quinta justa compasso 39 de <i>Cunhataiporã</i>	97
Figura 119: Análise harmônica funcional de <i>Cunhataiporã</i> (compassos 37 a 40).....	98
Figura 120: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> - (compassos 33 a 36).....	98
Figura 121: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> , compassos 47 a 49.....	99
Figura 122: Arranjo de <i>Cunhataiporã</i> , compassos 50 a 52.....	99
Figura 123: Frase da melodia original de <i>Praça da Sé</i>	103

Figura 124: Tessituras do arranjo <i>Praça da Sé</i> (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo).....	103
Figura 125: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 1 a 7).....	104
Figura 126: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 8 a 11).....	105
Figura 127: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 16 a 19).....	106
Figura 128: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 20 a 23).....	106
Figura 129: Análise Harmônica Funcional do Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 20 a 23).....	107
Figura 130: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 24 a 28).....	108
Figura 131: Análise Harmônica Funcional do Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 6 a 29.1).....	109
Figura 132: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 29 a 33).....	109
Figura 133: Análise Harmônica Funcional do Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 33 a 36).....	110
Figura 134: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 36 a 44).....	110
Figura 135: Análise Harmônica do Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 43 a 45).....	111
Figura 136: Arranjo de <i>Praça da Sé</i> (compassos 45 a 51).....	111
Figura 137: Tessituras do arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (Geral, soprano, contralto, tenor/barítono e baixo).....	113
Figura 138: Motivo Melódico de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 1 a 4).....	113
Figura 139: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 1 a 4).....	114
Figura 140: Análise harmônica funcional do Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 1 a 4).....	114
Figura 141: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 5 a 9).....	115
Figura 142: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 17 a 21).....	116
Figura 143: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 19 a 22).....	117

Figura 144: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 19 a 22).....	117
Figura 145: Análise harmônica do Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 22 a 26).....	118
Figura 146: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 27 a 31).....	118
Figura 147: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 31 a 36).....	119
Figura 148: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 36 a 41).....	120
Figura 149: Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 41 a 46).....	120
Figura 150: Análise harmônica do Arranjo de <i>Serenata Rimpianto</i> (compassos 42 a 46).....	121

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Coros em que Samuel Kerr atuou como regente.....	17
Tabela 2: Identificação dos procedimentos criativos no conjunto de arranjos..	53

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Metodologia.....	2
Estrutura Geral dos Capítulos	6
CAPÍTULO I - Samuel Kerr e os Arranjos Corais.....	7
A família e a música na Igreja.....	7
Formação Musical	9
Mudança de pensamento sobre o repertório.....	11
Criação dos Arranjos	13
Atividade Profissional.....	16
CAPÍTULO II - Análise do conjunto de arranjos	19
Procedimentos recorrentes no conjunto de arranjos.....	19
1. As Introduções.....	19
2. Os finais:	21
3. Melodia principal distribuída entre os naipes	24
4. Preencher os espaços vazios	26
5. Pergunta e Resposta.....	28
6. Melodia acompanhada.....	30
7. Homofonia.....	32
8. Alternância de procedimentos na condução do arranjo.....	35
9. Procedimentos imitativos	38
10. Utilização de fragmentos da melodia principal nas vozes secundárias	41
11. Os uníssonos.....	43
12. Utilização de fonemas	45
13. Liberdade ao intérprete	48
14. Duas ou mais canções no mesmo arranjo ou Quodlibet	51
Tabela de Procedimentos.....	53
CAPÍTULO III - Análise detalhada seguindo o referencial Silva Ramos.	58
Até Pensei.....	59
Tem Gato na Tuba	73
Cunhataiporã.....	87
Praça da Sé	101
Serenata Rimpianto.....	112

CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS.....	125
APÊNDICES	127

Introdução

Este trabalho teve como objetivos analisar o conjunto de arranjos corais elaborados pelo maestro Samuel Kerr e estabelecer possíveis ligações entre sua produção e sua trajetória artística. Nosso objeto de estudo foram cento e noventa e nove arranjos manuscritos disponibilizados pelo maestro.

O arranjo coral é uma realidade muito presente no repertório dos coros do Brasil. Alguns trabalhos acadêmicos já retrataram o surgimento dessa prática, que se tornou cada vez mais presente a partir da segunda metade do século XX. Por motivos que não buscaremos estudar em seu caráter mais geral, Samuel Kerr é sempre citado como um dos mais influentes arranjadores de coro da música brasileira e possui uma vasta quantidade de arranjos que elaborou durante sua carreira como regente e professor de música. Podemos elencar algumas citações em trabalhos acadêmicos:

... é importante ressaltar aqui o papel desempenhado pelo CoralUSP nesse processo; é certo também que não tenha sido o único espaço em que isso aconteceu - os trabalhos de arranjadores não vinculados a ele, como o de Samuel Kerr e outros são considerados também de grande importância. (MOURA - UNESP 2011, p. 88)

...a mudança mais promissora, no que concerne ao Coro-Cênico, coube a outro nome: Samuel Kerr. Professor, regente e arranjador, Kerr possibilitou, com uma proposta de trabalho que se utilizava basicamente de arranjos, a criação de uma outra modalidade de Coro-Cênico: **a cancionista**. (OLIVEIRA -UNICAMP 1999, p.20)

A escolha do tema deu-se em razão da importância que o conjunto de trabalhos de Samuel Kerr sobre os quais nos debruçamos tem em relação ao repertório coral no Brasil e pela influência que os mesmos exercem sobre a produção de novos arranjos. Esta dissertação se ateve especificamente ao trabalho de Samuel Kerr em seus diferentes momentos, sem comparações com outros importantes arranjadores.

O conjunto de nossas análises buscou identificar os procedimentos recorrentes em sua escrita e esperamos poder contribuir para a melhor compreensão do pensamento de Kerr na estruturação de seus arranjos, assim como o papel que este repertório desempenhou na carreira do maestro.

Metodologia

A primeira etapa do trabalho foi um levantamento da trajetória do autor. Após pesquisa bibliográfica, definimos nossas fontes que serviram para construir um texto inicial, apresentado como trabalho de conclusão da disciplina *Biografia e Autobiografia em Música* ministrada pela prof. Dra. Susana Cecília Igayara e oferecida pela Programa de pós-graduação da ECA-USP no primeiro semestre de 2011.

Durante esta etapa de pesquisa, levantamos alguns trabalhos acadêmicos produzidos recentemente e que de maneira indireta abordam arranjos corais ou a figura do Regente Samuel Kerr, embora nenhum tenha o foco voltado em analisar os procedimentos musicais construtivos de seus arranjos.

Um exemplo é a dissertação de mestrado de Sérgio Alberto de Oliveira de 1999 na UNICAMP em que o tema é “Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil” na qual o autor exalta a importância de Samuel Kerr como um grande nome da prática do Coro-cênico no Brasil.

Outro trabalho acadêmico que abordou Samuel Kerr como arranjador e educador foi a dissertação de mestrado de Sandra Mendes Sampaio de Souza de 2003 na UNESP com o tema “O arranjo como educação musical em coro amador” no qual a autora inclui Samuel Kerr em uma lista de arranjadores a fim de investigar os processos educativos que passam pelo arranjo coral.

Também é da UNESP, a tese de doutorado de Paulo Celso Moura com o título: “Vozes Paulistanas: As práticas do Canto Coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para a Cultura.” que cita o trabalho de Samuel Kerr como regente e importante arranjador.

Ainda abordando a questão dos arranjos corais, temos o trabalho Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo intitulado: “Criação e Arranjo: Modelos de repertório para o Canto Coral no Brasil” apresentado como dissertação de mestrado à USP, evidencia em um dos capítulos, três arranjadores corais, entre eles Samuel Kerr e traz uma discussão sobre a substituição do repertório tradicional coral pelos arranjos que são influenciados pela indústria cultural.

Como fonte de pesquisa, tivemos ainda a dissertação de mestrado do próprio Maestro Samuel Kerr, apresentada à UNESP em 2000 com o título “A história da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo” que, embora não aborde os arranjos, nos traz uma clara noção da sólida formação musical e nos leva a entender a proximidade que o autor teve desde a infância com o canto coral através das experiências relatadas.

Existem ainda textos escritos pelo arranjador, como a “Carta Canto Coral”, publicada em “Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira”, entrevistas como na revista “Coral da União” de 1994 ou mesmo o manual “Monitores Corais” organizado pelo próprio Samuel Kerr para a Secretaria de Cultura de São Paulo. Nesses textos o maestro relata procedimentos de seu trabalho como músico, regente e arranjador que serão de grande valia para a feitura do meu trabalho.

Nosso objetivo foi criar um texto que levantasse os aspectos relevantes da carreira artística de Samuel Kerr, sempre fazendo a relação com seu trabalho como arranjador. Durante o curso da disciplina, pudemos refletir sobre os fundamentos teóricos para a leitura e análise de fontes biográficas e autobiográficas. Tivemos conhecimento de como utilizar as fontes em nossa pesquisa, e a oportunidade de analisar diversos gêneros textuais ligados à produção biográfica e autobiográfica. A disciplina ofereceu forte conjunto bibliográfico que estruturou o pensamento da construção do primeiro capítulo deste trabalho. Pudemos discutir a biografia de Samuel Kerr, pesquisando os caminhos que podem ser abordados, as diversas formas de se contar a vida de uma pessoa e como o enfoque escolhido pode ser absolutamente definidor de uma abordagem.

Ao término da disciplina, chegamos à conclusão de que seria útil e necessária uma entrevista que esclarecesse alguns pontos, e que abordasse o trabalho de Samuel Kerr como arranjador de maneira mais específica, buscando aprofundar a conexão entre trajetória e obra, mencionada acima.

Realizamos a entrevista no dia 23 de maio de 2013 na Escola de Comunicações e Artes. Samuel Kerr elucidou os pontos que não estavam claros durante a pesquisa e discorreu bastante sobre seu pensamento em relação à escrita de arranjos. Usaremos partes transcritas da entrevista apenas como citações para elucidar nosso texto e o vídeo completo da mesma está no Apêndice 13. As partes transcritas utilizadas

estão compiladas no Apêndice 12. Este uso se deu tanto no capítulo I ao estudar a trajetória do maestro, mas também no capítulo III como subsídio ao trabalho analítico mais aprofundado.

A opção por anexar a entrevista completa, em vídeo e sem cortes em um DVD, deu-se para reduzir os riscos inerentes a uma transcrição. Levando em conta o ponto de vista do sociólogo Pierre Félix Bourdieu descrito abaixo, transcrevemos então apenas as partes que utilizamos em citações.

Pois é claro que a transcrição muito literal (a simples pontuação, o lugar de uma vírgula, por exemplo, podem comandar todo o sentido de uma frase) já é uma verdadeira *tradução* ou até uma interpretação. Com mais razão ainda, a que é aqui imposta: rompendo com a ilusão espontaneísta do discurso que "fala de si mesmo", a transcrição joga deliberadamente com a *problemática da escrita* (principalmente pela introdução de títulos e subtítulos feitos de frase tomadas da entrevista) para orientar a atenção do leitor para os traços sociologicamente pertinentes que a percepção desarmada ou distraída deixaria escapar. (BOURDIEU 1998)

A construção de nosso primeiro capítulo não teve a intenção de ser uma biografia acabada de Samuel Kerr até o momento. Buscamos tão somente compreender sua obra através do levantamento da trajetória artística levando em consideração as realidades que o conduziram à composição dos arranjos, sabendo que esta é uma prática estabelecida em geral por uma necessidade do momento, além é claro, do ponto de vista analítico musical, que será de fundamental importância.

...não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora o acompanhe de maneira inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontado com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 1996)

Paralelamente à construção do texto biográfico, trabalhamos diretamente com nosso objeto de estudo, os arranjos manuscritos. Após um primeiro contato

telefônico, Samuel Kerr gentilmente nos disponibilizou o conjunto de manuscritos dos arranjos que já estava separado para um projeto de editoração.

Tivemos posse dos manuscritos em janeiro de 2011 e a primeira abordagem que fizemos foi criar uma planilha separando os títulos, compositores, formação coral e informações sobre procedimentos que já pudemos perceber em um primeiro olhar. Durante esse processo, separamos os arranjos completos de esboços, exercícios de criação musical e arranjos incompletos que estavam no mesmo conjunto.

Organizamos então os cento e noventa e nove arranjos em uma tabela (Apêndice 1) em ordem alfabética com o nome dos arranjos, formação coral e compositores. Os manuscritos dos arranjos que não foram editorados passaram por um processo de digitalização e estão gravados em arquivos pdf no DVD (Apêndice 14)

Analisando os arranjos já organizados, pudemos elencar quatorze procedimentos recorrentes no conjunto todo, o que nos ofereceu uma visão ampla do processo de criação de Samuel Kerr. Para cada procedimento criativo, recortamos quatro exemplos em arranjos diferentes para demonstrar as ocorrências e depois marcamos em outra tabela de procedimentos, exposta no capítulo II, em cada arranjo, quais procedimentos foram encontrados, confirmando sua recorrência. Os exemplos foram por nós editorados para este trabalho no software Sibelius.

Entre os cento e noventa e nove arranjos, escolhemos cinco que passaram por uma análise detalhada realizada com base no Referencial de Análise Musical Silva Ramos. O Referencial é uma ferramenta de análise que aborda a obra musical em suas diversas características. Desde os aspectos gerais até questões específicas de timbre, aspectos frequenciais, estrutura e forma, tempo, intensidades, relação texto - música e silêncios.

Embora o referencial parta de perguntas, as análises foram redigidas em forma de texto para maior fluidez da leitura, procedimento adotado pela maior parte dos trabalhos por ele orientados.

As questões levantadas pelo Referencial revelaram as informações fundamentais para o entendimento da obra, e a escrita do texto com base nas respostas foi construída de maneira linear, abordando os vários aspectos em cada seção de acordo com a forma do arranjo.

Para a escolha dos cinco arranjos que passaram pelo referencial de análise, buscamos os que tivessem uma certa variedade dos procedimentos elencados, que fossem elaborados em diferentes momentos de sua trajetória, que apresentem claramente os procedimentos por nós elencados, alguns que tivessem projeção no ambiente coral (confirmada pelo depoimento do próprio arranjador) e outros que não fossem tão conhecidos e, finalmente, arranjos que pudessem representar com fidelidade o conjunto de cento e noventa e nove arranjos.

Dos cinco arranjos escolhidos, quatro foram ensaiados e executados pelos coros comunitários do Comunicantus - Laboratório Coral, preparados por alunos da graduação e pós-graduação. Para este trabalho, os arranjos também passaram por editoração no software Sibelius.

Estrutura Geral dos Capítulos

Nosso trabalho foi organizado em três capítulos que se relacionam. O primeiro aborda aspectos da biografia de Samuel Kerr, sempre buscando identificar os caminhos que conduziram a escrita de seus arranjos. Observamos a construção de sua formação musical e a sua forte ligação com o canto coral desde a infância. Levantamos os coros em que atuou como regente e as situações que o levaram a pensar alternativas de repertório e criação de arranjos. As informações extraídas da entrevista também completam o texto do primeiro capítulo.

O segundo capítulo apresenta os quatorze procedimentos por nós encontrados durante as análises e quatro exemplos de suas aplicações no conjunto de arranjos. Buscamos apresentar exemplos variados para ter uma visão ampla do conjunto.

O terceiro capítulo apresenta as cinco análises mais específicas que passaram pelo Referencial de análise Silva Ramos. Os textos apresentam figuras recortadas dos arranjos para maior clareza das informações. A ordem da disposição dos arranjos no terceiro capítulo obedece a ordem em que eles foram elaborados por Kerr.

CAPÍTULO I - Samuel Kerr e os Arranjos Corais

Para compreender os caminhos que guiaram a escrita dos arranjos de Samuel Kerr, optamos por conhecer sua formação musical e os processos de amadurecimento do pensamento artístico que ocorreram durante sua vida profissional.

A reflexão sobre a análise do conjunto de arranjos nos fez querer pesquisar as ferramentas adquiridas ao longo das experiências musicais mais precoces até as mais sofisticadas acumuladas por Kerr. Conhecendo os ambientes culturais e a formação musical do arranjador, bem como sua trajetória profissional, podemos elaborar nossas análises para performance de sua obra com mais clareza e propriedade.

Buscamos voltar ao ambiente familiar de sua infância, no qual a música coral esteve sempre presente, passando pelas experiências como coralista, organista, estudante, regente, professor e arranjador de diversos grupos artísticos amadores, universitários e profissionais que foram conduzidos por Samuel ao longo de sua carreira artística, a fim de conhecer a trajetória que o conduziu à experiência da escrita de arranjos para seus coros.

A família e a música na Igreja

Nascido a 5 de maio de 1935, filho de Walwick Kerr e Ondina de Moraes Kerr, Samuel Kerr narra em sua dissertação de mestrado que sua vida coral se iniciou na barriga de sua mãe. Cresceu engatinhando na galeria do coro da igreja e tropeçando na pedaleira do órgão. Sua mãe havia estudado piano em Castro, cidade do estado do Paraná e foi para São Paulo onde continuou seus estudos e tornou-se pianista do Jardim da Infância da Escola Dominical da Igreja Unida. Em 1932, Ondina de Moraes ingressou no coro da igreja, onde chamou a atenção de Warwick Kerr, diácono e professor da Escola Dominical Central e Superintendente das Escolas Dominicais de São Caetano e Mooca. Warwick até então não tinha projetos musicais em seu plano de trabalho na

igreja e após conhecer Ondina, se tornara o novo tenor do Coral. Três anos depois nasceria Samuel Moraes Kerr.

Também em seu trabalho de mestrado, Samuel Kerr descreve o ambiente familiar em que viveu com seus pais utilizando expressões musicais:

...durante 50 anos de casamento participaram plenamente das atividades da Igreja como que exemplificando em suas vidas as lições aprendidas na prática coral: o convívio em harmonia, o contraponto bem sucedido, a afinação almejável, a manutenção do andamento e a escolha exigente do repertório... (KERR, 2000, p.103)

No texto, Samuel enfatiza as lembranças de sua infância e evidencia o valor da Educação Musical quando criança. Quando se recorda das suas primeiras lembranças musicais, relata escutar a voz de seu pai ressoando de sua caixa torácica, por estar em seu colo enquanto ele cantava os hinos da Congregação.

Não se recorda quando começou a cantar no Coro da Igreja, lembra-se apenas de ter sido classificado como “baixo”, para sua grande frustração que gostaria de ser tenor como seu pai. Este fato, no entanto, permitiu que ele fizesse parte de um “ritual” em sua casa, a preparação para o ensaio. Como participaria do ensaio do coro com sua mãe e seu pai, os três se punham a ensaiar o repertório, dona Ondina ao piano e cantando contralto, seu pai tenor e Samuel baixo, soando com firmeza as três vozes em conjunto. Samuel conta que era perfeitamente normal chegar ao ensaio ensaiado e que quando não se preparava adequadamente, sentia-se um peso para o regente. Começava a se formar dentro dessa prática, um postulado que veio a se revelar na sua vida profissional como uma convicção de que ensaio não é lugar de aprender, mas sim o de apreender.

Formação Musical

Iniciou seus estudos musicais de piano em 1949 e de órgão em 1955, ocupando até 1960 o cargo de Organista da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo. A partir de 1957, frequentou os Seminários de Música da Pró-Arte, tendo como professores Hans Graf¹ (piano), Roberto Schnorrenberg² (Harmonia, História e Coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella³ (solfejo).

Os Seminários de Música Pró-Arte eram organizados na Escola Livre de Música localizada na Rua Sergipe, nº271 no bairro da Consolação, um estabelecimento de educação idealizado pelo empresário Theodoro Heuberger, amigo daquele que viria a ser o primeiro diretor da escola, Hans-Joachim Koellreutter.⁴

Participou dos cursos de formação de professores organizados pelo governo do Estado de São Paulo a partir de 1960, tendo estudado regência com Diogo Pacheco⁵. Nesse período, atuou intensamente como organista da Igreja e como recitalista. Aperfeiçoou seus estudos de regência com Robert Shaw⁶ na Meadow Brook School of Music, nos Estados Unidos durante o curso de verão. Durante entrevista a nós concedida em 23 de maio de 2013, Samuel Kerr recordou o curso de verão:

...foi um verão em 1967, foram dois meses e foi uma coisa fantástica. E outra coisa, não era só o Shaw, tinha também a Alice Parker e a Alice Parker⁷ foi uma influência que putz... E ela analisou os arranjos da gente porque todos os latino-americanos formavam um grupo... Eu tinha levado alguns arranjos e ela viu meu arranjo do Boi Barroso e ela falou: "Ai! Eu teria assinado este arranjo"... (KERR, 2013)

¹ Pianista Austríaco, casado com a também pianista brasileira Carmen Adnet, ambos professores da Academia de música de Viena

² Importante maestro de carreira reconhecida no Brasil, discípulo de Hans-Joachim Koellreutter

³ Aluno de Hans-Joachim Koellreutter, importante músico, professor e arranjador paulista.

⁴ Koellreutter, flautista, compositor e regente chegado ao Brasil em 1937, foi durante décadas mestre de gerações de músicos executantes e compositores.

⁵ Foi o fundador dos Mestres Cantores, após ter sido cantor do Coral Paulistano (1945) e professor do SENAI (1950). Tornou-se regente de corais e alcançou renome. Foi, em 1954, um dos fundadores do Movimento Ars Nova, inicialmente um quarteto vocal; ao movimento pertenceram, entre outros, Klaus-Dieter Wolff, Dilza de Freitas Borges e Willis de Castro.

⁶ Renomado regente, considerado em 1943 pela National Association of Composers and Conductors o maior maestro de coral da América

⁷ Importante compositora, regente e arranjadora americana.

Como barítono, integrou o quarteto vocal “Mestres Cantores”, criado em 1966 ao lado de Henrique Gregori⁸ (contra-tenor) Diogo Pacheco (tenor) e Paulo Herculano⁹ (baixo). A designação Mestres Cantores não era expressão de exagerada autoconsciência de valor de seus componentes. Era uma tradução da expressão Meistersänger, trazendo em si sugestões de uma prática medieval.

Samuel Kerr é Bacharel em Composição e Regência pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, título obtido em 1978 e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP em 2000. Interessante perceber que antes mesmo de obter o título da graduação em música, Samuel Kerr já era professor universitário. Isso ocorre porque nesse período os cursos de música estavam começando a ser implantados e a maior parte dos professores era convidada pelo notório saber. Com o passar do tempo, as Universidades passaram a exigir gradativamente os títulos dos professores e Samuel, como outros professores, sentiu a necessidade de buscar a graduação, mesmo que tardia.

Sobre seu ingresso como professor na USP e sua graduação, Samuel nos explica:

... eu fui chamado porque o Klaus (Klaus-Dieter Wolff¹⁰) havia morrido...mas o Toni (Olivier Toni¹¹) eu me lembro até de que ele fez valer o certificado meu do curso de verão dos Estados Unidos e eu então por causa disso eu comecei a estudar (graduação). Eu dava aula também no Instituto Musical de

⁸ Estudou regência coral com Koellreutter, matérias teóricas com Damiano Cozella, viola com Johannes Oelzner, violino com Lola Benda, canto com Hilde Gimmek e Sonia Horn. Fora violinista e regente da Sinfônica da Universidade da Bahia. Regera o Coral do Maranhão, o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte alternadamente com Isaac Karabtchewsky e o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. Desenvolveu os seus estudos com Friz Harlan na Escola Superior de Música de Freiburg, ou seja, na cidade onde havia nascido H. J. Koellreutter.

⁹ foi professor nos Seminários de Música Pró-Arte, era estreitamente vinculado aos movimentos de vanguarda e um dos mais destacados representantes da renovação da vida musical e cultural. Ao mesmo tempo, fora um dos fundadores do conjunto Musikantiga, ensemble pioneiro sob muitos aspectos da prática de instrumentos musicais antigos no Brasil e que alcançara excepcional ressonância no país. Distinguiu-se pelo fato de atuar como compositor de trilhas sonoras para cinema e teatro, assim como autor de orquestrações e arranjos. Tinha sido diretor musical da peça Marat Sade, um marco na história teatral paulistana dos anos 60.

¹⁰ Regente alemão erradicado no Brasil e professor da Universidade de São Paulo. Foi aluno de Kurt Thomas

¹¹ Fundador do Departamento de Música da ECA-USP

São Paulo e eu passei a ser aluno-especial, eu dava aula e era aluno. Foi um defeito da Escola Livre de Música, sabe, porque os Conservatórios e as escolas de música eram tão ruins que havia um desprezo por essa formalidade do diploma, sabe? Agente nunca cuidou disso. Eu fui tarde fazer isso. Cada um achou um expediente. Eu felizmente tive essa ajuda da Neide Gomes, eu levei a diante o curso e era professor e aluno, então eu tenho o bacharelado. E foi isso que depois resolveu minha vida na UNESP. Mas daí eu continuei não ligando para essa formalidade acadêmica e fui fazer muito mais tarde o mestrado por força da imposição de que precisava ter mestrado, precisava ser no mínimo mestre, então teve o empenho de dois diretores do departamento que forçaram e tudo... e foi daí que eu fiz o mestrado... o título de mestrado foi legal, mas tudo isso foi talvez falta de orientação da Universidade porque cada encontro coral da UNESP dava um assunto, sabe?... E eu nunca cuidei disso, uma por não me interessar por esse aspecto acadêmico e outra porque não tinha uma orientação, é aquela história da academia fazer uma coisa muito teórica no papel e longe da prática musical, não é...E eu briguei muito na UNESP, fiquei numa situação bem difícil as vezes na UNESP porque os relatórios que agente tinha que fazer, eu sempre estava atrasado com os relatórios porque eu acho que quem relata não é quem faz, é que vê, é quem observa e eu me estrepei lá. Mas eu perguntei: "Esses trabalhos que nós estamos fazendo vão para a biblioteca e estão à serviço de quem?" sabe?... Mas em fim... daí eu cheguei até mestre, não fui pro doutorado e é uma coisa que eu não reclamo mas eu vejo que se eu tivesse o doutorado eu podia continuar ainda na Universidade mesmo depois de aposentado, podia ser credenciado na pós-graduação. Mas tudo bem, vamos lá... (KERR, 2013)

Mudança de pensamento sobre o repertório.

Em 1964, Samuel Kerr assumiu a regência do Coral que iria transformar os paradigmas que conduziram seu trabalho como regente até então e traçar caminhos a partir de uma própria maneira de abordar a escolha do repertório, adequação das vozes e condução do ensaio de acordo com as possibilidades do grupo, o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa, influenciado pelo curso que fizera nos Estados Unidos e movido pela necessidade de se adaptar às mudanças culturais de sua época.

Ao trabalhar com um coro amador como o Coral da Santa Casa, Samuel Kerr encontrava dificuldade em ensaiar o repertório coral tradicional europeu, que era até então o foco de seu trabalho, e embora conseguisse construir tal repertório com sucesso, notou que o esforço para que a música acontecesse era imenso e que nada de novo ocorria.

Um episódio marcante contribuiu para uma mudança de pensamento sobre o trabalho do regente. Enquanto ensaiava com os calouros do coral as “Toadas de Maracatu” de Ernest Mahle, percebeu que o coro não conseguia

afinar e desesperado pediu ao coro que cantasse do jeito que eles quisessem. Nesse instante, aconteceu um som que desencadearia a quebra do paradigma vigente em seu trabalho até então, segundo as palavras do próprio Samuel Kerr:

“E veio um som deslumbrante, inesquecível, que indicava que a maneira como eu queria que eles cantassem não era a maneira deles, mas que eles tinham uma maneira que eu não conhecia. Você não pode querer impor a sua maneira, mas deve tentar saber como é que eles cantam.” (CORAL DA UNIÃO, 1994, pg.4)

Segundo Kerr, essa descoberta de que os coralistas tinham uma maneira de cantar e que ele estava impedindo que aparecesse, por impor outra, foi um marco em sua carreira.

Para a apresentação das “Toadas de Maracatu”, realizada no Festival de Ouro Preto, o coro entrava no palco com estandartes de Maracatu e instrumentos de percussão. A quebra de paradigma do repertório tradicional europeu e da “maneira europeia de cantar”, trouxe uma oportunidade de explorar outras possibilidades de cantar como coro, através de elementos como atuação cênica, mistura de instrumentos de percussão, cenários próprios para os espetáculos e principalmente uma pesquisa de repertório que ocorresse de dentro do coro (e sua comunidade) para o fora.

Nesta época, novos rumos e possibilidades de repertório começaram a despontar no trabalho de Samuel Kerr. Trabalhando com coros amadores, descobriu a necessidade de valorizar as experiências de cada comunidade. Ao invés de cantar mal uma música que não tinha relação com seu grupo, preferia cantar bem as músicas de origem da própria comunidade.

A coragem de romper com uma linguagem tradicional e experimentar novas maneiras de abordar o repertório, foi sem dúvida, um dos atributos que impulsionaram a carreira de Samuel Kerr. Por ter sido professor de tantos regentes de coros durante sua longa trajetória no ensino superior, ou em cursos e painéis em que era convidado, Samuel influenciou o cenário coral do país inteiro. Sentimos muito fortemente sua maneira de pensar o canto coral em trabalhos de regentes espalhados pelo Brasil.

Em relação ao repertório, Samuel lembra a responsabilidade do regente em pesquisar ou criar um repertório que vai ficar registrado como memória de um povo.

Quando você criar uma música com o teu coro, lembre que você vai produzir uma música que daqui a vinte anos será procurada por alguém que vai querer repetir a experiência que você plasmou no arranjo, na edição... (CORAL DA UNIÃO, 1994, pg.3)

Criação dos Arranjos

Da necessidade de construir um novo repertório que surgisse de dentro do coro, com as possibilidades de execução de um coro amador, Samuel Kerr começou a escrever seus arranjos corais.

Em entrevista, Samuel Kerr nos revela a influência que o trabalho realizado como regente na igreja Presbiteriana teve para o estilo de sua escrita contrapontística, pois buscava na igreja um repertório para seu coro que não fosse nos moldes americanos:

Como eu cresci na igreja, eu tenho um modelo coral na minha alma que é muito anglo-saxão do coro europeu e de língua inglesa ou de língua alemã. Então...e a outra coisa é que quando o povo da igreja canta, eles cantam uma música que tem uma harmonia muito estruturada e é uma música que serve a muitas estrofes e é uma coisa que cabe direitinho no canto coral, tudo direitinho no canto coral, você está cantando soprano mas você está ouvindo o órgão ou o harmônio tocando a harmonia inteira ou você está ouvindo o coro cantar a harmonia inteira porque todos os hinos são baseados numa harmonia muito bem estruturada. Então isso te amarra como regente coral. Você pode ficar feliz a vida toda, mas eu fiquei me questionando por muito tempo. Desde o momento em que eu puxei mas pra traz a história, que foi quando eu peguei o coro presbiteriano e queria fazer a música da reforma do século XVI, então era o Paulo Herculano, o Davi Machado e eu preocupados que a igreja Presbiteriana voltasse às origens. Só que nessa volta às origens aparece o contraponto e aparece também a linha melódica no tenor, então, imagina que coisa maluca (eu fazia coco dentro da igreja que era no Brás): A primeira estrofe melodia no tenor, segunda estrofe melodia no soprano, terceira estrofe contraponto e o coro aprendia. A mesma música, pra cada estrofe uma versão e eles aprendiam tudo de cor porque eles tinham mínima leitura, mas eu fazia...Então havia uma preocupação de mexer no assunto Canto Coral que estava muito quietinho e que eu não precisava ficar me amolando com isso porque tinha uma outra coisa que eu não gostava que era uma influência norte-americana. Havia um repertório que hoje está mais que difundido, as pessoas adoram cantar que é o

repertório norte-americano de canto coral, que é perfeito pra cantar, tudo funciona, mas eu acho uma coisa artisticamente pobre, ruim, eu não gosto. Mas é muito bem escrito, bem editado, então os coros que estão precisando desesperadamente de repertório cantam.

Então isso já acontecia mesmo dentro da estrutura regular do canto coral que a igreja praticava. Eu pretendia mexer em alguma coisa. Fui pela história mais antiga e depois eu cheguei no ultimo tempo do coro da igreja eu cheguei a fazer obras do Lacerda (Osvaldo Lacerda¹²) com eles mas era uma coisa que o coro não gostava muito porque era uma coisa um pouco distante do que eles estavam acostumados e lógico que entre o Lacerda e o Goudimel (Claude Goudimel¹³), o Goudimel era uma estrutura mais verdadeira para a igreja do que o Lacerda. (KERR, 2013)

Samuel diz que todo arranjador é um compositor. O arranjo é uma necessidade que o regente, juntamente com o coro, descobre que existe. O arranjo deve ser de preferência, destinado para determinado coro, criado pelo seu regente. “Se for de outra pessoa, é preciso ter bem claro porque usá-lo.” (KERR, 1990, pg.10). Kerr relata a surpresa quando seus arranjos passaram a ser conhecidos pelo Brasil:

A minha introdução nesse campo do arranjo foi por uma necessidade do trabalho. Eu não disse: "Agora vou ser um arranjador". Não, eu nem me percebi sendo chamado de arranjador porque eu fazia uma música que era necessária para o grupo. Tanto que os arranjos que eu fazia pra um coro nem sempre eu conseguia fazer em outro porque eles tinham a característica do grupo. Era um serviço pro processo de ensaio. Depois que eu fiquei assustado quando comecei a ser citado como arranjador porque o a Tuba do Serafim (Tem Gato na Tuba) começou a ser cantado no Brasil inteiro e no painel, eu comecei a ser citado como arranjador, eu falei: Nossa! O que que é isso? ...durante o caminho eu comecei a perceber que não deveria haver nenhum preconceito em relação ao arranjo como obra menor porque você trabalha como compositor quando você está fazendo o arranjo e é terrível como você pode até comprometer a música original de tanto que você interfere, como um trabalho de composição. (KERR, 2013)

O primeiro arranjo de uma canção popular escrito por Samuel Kerr foi feito para o Coral da Santa Casa. A canção escolhida foi “*Até Pensei*” de Chico Buarque de Holanda. Podemos perceber em seu relato, os caminhos utilizados para a construção do arranjo:

Este é um arranjo de que eu gosto até hoje. É uma canção que eu, antes de mais nada, ‘espalhei’ pelos naipes e depois fui preenchendo.

¹² Compositor Brasileiro contemporâneo.

¹³ Compositor Francês do século XVI

Até os intervalos (de tempo) entre as frases são exatamente como estão na gravação do Chico. O que resultou não é mais aquela música popular do Chico, é uma outra coisa.” (Entrevista de SAMUEL KERR - SOUZA, 2000, pg.158)

Segundo Samuel Kerr, o arranjo transforma o que era uma canção popular em "outra coisa", destruindo as características originais, porém o regente não pode se preocupar com isso, pois precisa se preocupar em levar para a comunidade um repertório brasileiro que nunca foi cantado em conjunto:

Uma coisa que eu insisto em relação aos arranjos é que eles tem que ter vida própria. Quando você faz um arranjo, você compõe. Quando você interfere na música original, você está criando uma linguagem sua. Ao admitir fazer um arranjo sobre uma música popular para coro, posso dar a possibilidade aos coralistas de cantarem uma música que eles conhecem... (SOUZA, 2000, pg.158)

Kerr desenvolveu ao longo de sua trajetória o conceito de "Invenção Coral" que difere do arranjo em sua função, como ele mesmo explica:

Na invenção coral eu entendo que você faz uma proposta pro coro sem se preocupar se aquilo será um arranjo acabado ou não. Faça daquilo uma experiência de momento. Não é um arranjo acabado. Não é uma composição definida. É um exercício coral que eu chamo de Invenção coral. Você inventou alguma coisa pro coro cantar e pra isso você teria a disposição tudo o que ocorresse no ensaio, a frase de alguém ou a lembrança de uma música do outro e você junta e dá uma forma e vai levar no ensaio seguinte como aquecimento ou como preparação pra um outro repertório. Acontece que, eu não pretendi teorizar sobre isso, mas eu queria que as pessoas se entusiassem de fazer pequenos exercícios que eu chamei de invenção coral.(KERR, 2013)

Samuel Kerr encontrou no arranjo uma ferramenta de resgate da memória dos povos. Descobriu durante sua experiência um vasto repertório de músicas que muitas vezes nem eram mais cantadas e que, ao transformá-las para uma linguagem de coro, pode resgatar a vontade da comunidade de cantá-las:

Este resgate é muito importante...mesmo correndo o risco de cometer o ‘pecado’ de distorcer aquela memória ao interferir e criar uma música para o coro cantar...isto não tira nem a força e nem a legitimidade da memória, e por isso é válido (SOUZA, 2000, pg.159)

Surgiram então as "Partituras da Utopia" que é uma maneira de utilização do trabalho coral na preservação da memória musical de uma comunidade, como Kerr relata:

... é o seguinte: você está regendo quarenta pessoas e eu já recomendei que você escute antes de ensinar como eles cantam, mas antes de você determinar o repertório, veja o que as pessoas pensam. Que canção eles têm na memória, que canção eles têm na garganta. Na história da família de cada um deles, o que se canta? De onde eles vieram? A família veio de onde? Qual é o repertório na Itália? Qual é o repertório em Portugal? Na Espanha? O que essa família traz como repertório musical e que eles nem se dão conta de que é importante? Então o Canto Coral e a memória das comunidades. Você vai num bairro. Ao invés de você levar uma música, procura saber qual é o som do bairro. Que música se canta naquele bairro? O que eles escutam?(KERR, 2013)

Embora seu trabalho com arranjos de música popular tenha sido de fundamental importância para o desenvolvimento dessa prática no repertório brasileiro, Samuel Kerr considera essencial para a formação de um músico exercitar obras do repertório coral universal. Em sua própria formação ele teve contato com obras universais de compositores como Beethoven, Dvorák e Haydn que o fizeram crescer muito como músico.

Atividade Profissional

Além de sua atividade artística como regente coral, Samuel Kerr foi organista da Fábrica de Órgãos WHINNER de 1960 a 1964 e atuou como professor de Regência Coral da Universidade de São Paulo, a USP (1974 a 1975) e da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", a UNESP (1977 a 2005). Foi ainda foi Diretor do Movimento Coral do Estado de São Paulo (1983 a 1984) e Coordenador e Diretor Artístico da Área de Música do SESC Vila Nova (1984 a 1987).

Sua atividade como regente coral é muito intensa. Mostraremos em forma de tabela, para maior clareza das informações, os diversos coros em que Samuel Kerr atuou como regente:

CORAL	PERÍODO
Coral da Terceira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo	de 1962 a 1972
Coral Atlas (Industrias Villares)	de 1963 a 1965
Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo	de 1964 a 1974
Associação Coral “Cantum Nobile”	de 1974 a 1984
Coral da UNESP	de 1980 a 1992
Coral Paulistano	de 1980 a 1984 e de 1990 a 2001
Madrigal “Psychopharmacon”	de 1988 a 1991
Coral da B`nai B`rith de São Paulo	de 1989 a 1997
Coral do Esporte Clube Pinheiros	de 1989 a 2002
Cia Coral	de 1990 a 1992
Coral do Curso de Música e do Curso de Educação Artística do Instituto de Artes da UNESP	de 1994 a 2005
Coral dos Voluntários da AACD	de 1998 a 2004
Coral da ACM	---
Coral da Associação dos Funcionários da Câmara dos Vereadores de São Paulo	---
Coral do Museu Paulista da USP	---

Tabela 1: Coros em que Samuel Kerr atuou como regente.

Atuou ainda como Regente convidado da Camerata Antiqua de Curitiba em 2002, 2004 e 2005 e Regente convidado do Coral da OSESP em 2003 e 2005.

Foi membro da Associação Brasileira de Organistas ABO, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, foi Presidente da Sociedade Amigos do Museu Paulista – SAMPA e Vice-Presidente da Associação Brasileira de Regentes Corais de 1999 a 2001, além de Conselheiro da Associação Evangélica Beneficente AEB, Conselheiro da Associação Evangélica de Música Sacra SOEMUS, Sócio Honorário do Centro Acadêmico

Manoel de Abreu da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo e Assessor Musical para o Projeto “Parque da Grotta” de reurbanização da Bela Vista, do Arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em 1974.

É Autor dos Livros “História da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo – Uma Fisionomia Possível”, São Paulo, Editora Edicon, 2000 e “Vick Lembranças do Kerr”, São Paulo, Editora Edicon, 2007 e teve participação no livro “Ensaio – Olhares sobre a música coral brasileira” – Rio de Janeiro, Centro de Estudos de Música Coral, 2006 com o capítulo “Carta Coral”

No teatro, trabalhou como diretor musical em “Hans Staden no País da Antropologia” em 1971, “Jesus Cristo Superstar” em 1972, “Aurora da Minha Vida” em 1981 (São Paulo), “Aurora da Minha Vida” em 1982 (Rio de Janeiro), “Um beijo, um abraço, um aperto de mão” em 1984 (São Paulo), “Um beijo, um abraço, um aperto de mão 1985” em 1985 (Rio de Janeiro), “Mulheres de Holanda” em 1991 e “A Vida é Sonho” em 1992.

Durante sua carreira, foi premiado com o Troféu da OMB, de Melhor Regente, 1973. Premio Especial APCA, em 1974, pelo trabalho como Diretor da Escola Municipal de Música, Indicação para o Prêmio de Direção Musical, pela APETESP, em 1984, Melhor Regente Coral de 1992 - Premio APCA, Personalidade do ano, 1999 – Associação Comercial de São Paulo, distrital Ipiranga, Indicação para o Prêmio Carlos Gomes 1998.

Recebeu ainda as seguintes medalhas e congratulações: Voto de Júbilo e Congratulações da Câmara Municipal de São Paulo pela atuação junto aos Corais do Movimento Mario de Andrade e da Câmara Municipal de São Paulo (Diário Oficial da PMSP de 24 de setembro de 1973), Medalha da Primavera “Agenor Couto de Magalhães”, da Sociedade Geográfica Brasileira, Medalha “Pero Vaz Caminha” do Instituto Histórico e Cultural Pero Vaz de Caminha, Medalha “Carlos Gomes” da Sociedade Brasileira de Educação e Integração.

CAPÍTULO II - Análise do conjunto de arranjos

Para a realização deste trabalho, tivemos acesso ao acervo de cento e noventa e nove arranjos disponibilizados gentilmente pelo próprio Samuel Kerr. A maior parte das partituras são cópias dos originais escritos à mão. Poucos deles foram editorados. O maestro Kerr nos relatou que existe um projeto de digitalização de seus arranjos que está em andamento. Para o nosso trabalho, editoramos as partituras escolhidas para as análises e os exemplos musicais utilizados.

Após um primeiro olhar sobre o conjunto de arranjos, construímos uma tabela que nos auxiliou a elencar os principais procedimentos utilizados por Samuel Kerr na escrita dos seus arranjos. Pudemos apurar quatorze procedimentos que se repetem constantemente. Mostraremos agora cada um deles, apontando quatro exemplos em que podemos visualizar claramente a sua aplicação. Ao final deste capítulo fornecemos a tabela em que marcamos em todos os cento e noventa e nove arranjos, quais procedimentos são adotados.

Procedimentos recorrentes no conjunto de arranjos

Encontrando os procedimentos de criação musical mais recorrentes no conjunto de arranjos, entendemos que os mesmos servem de ferramentas criativas do arranjador e que uma vez identificadas permitem ao interprete uma leitura de caráter amplo e, ao mesmo, tempo descer aos necessários detalhes. Elencaremos agora os quatorze procedimentos oferecendo exemplos da presença das constâncias referidas:

1. As Introduções

Pudemos perceber em muitos arranjos a presença de uma seção introdutória que nem sempre está presente na música original. Nessas introduções a harmonia não se movimenta muito, e os naipes criam movimentos que anunciam a melodia e ambientam os ouvintes no que virá depois, utilizando notas extraídas da própria melodia original ou das vozes secundárias do arranjo.

O arranjo de *Certas Canções* apresenta uma introdução no contralto e baixo com a vogal "u" que caminham em oitavas por quatro compassos em um movimento que será mantido pelo baixo após a entrada da melodia no soprano:

CERTAS CANCOES

ARRANJO: SAMUEL KERR

TUNAI E MILTON NASCIMENTO

The musical score for 'CERTAS CANCOES' shows three staves: Soprano, Alto, and Bass. The Soprano staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It starts with a rest for four measures, then enters with the melody. The Alto staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It starts with a vocal line 'UH' and then moves in octaves. The Bass staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a vocal line 'UH' and then moves in octaves. The lyrics are: 'CER-TAS CAN-ÇÕES QUE DU - ÇO. AHI. CA-BEM TÃO DEN-TRO DE MIN'.

Figura 1: Arranjo de *Certas Canções* (compassos 1 a 8)

A introdução no arranjo de *Seduzir* também se desenvolve em quatro compassos. Soprano apresenta um motivo melódico de quatro semínimas que é imitado no baixo e contralto com intervalo de um compasso respectivamente. Esse motivo será trabalhado novamente durante o arranjo nas vozes que não detiverem a melodia como podemos notar na figura abaixo:

Seduzir

Arranjo: Samuel Kerr

Djavan

The musical score for 'Seduzir' shows three staves: Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The Soprano staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It starts with a melody of four eighth notes. The Alto staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It starts with a rest and then enters with the melody. The Bass staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a rest and then enters with the melody. The lyrics are: 'Mo-ver o dom Mo-ver o dom Mo-ver o dom Mo-ver o dom Mo-ver o do Mo-ver o dom can - tar é mo-ver o dom do mo - ver o dom'.

Figura 2: Arranjo de *Seduzir* (compassos 1 a 6)

No arranjo de *Swing Low Sweet Chariot* encontramos uma introdução também de quatro compassos com a harmonia parada e que utiliza motivos trabalhos no decorrer do arranjo. Neste caso o motivo foi extraído das duas primeiras notas da melodia:

Arranjo: Samuel Kerr

Swing Low Sweet Chariot

Negro Spiritual

S
A
B

Swing low sweet cha - ri - ot

Swing low swing low swing low swing low swing low swing low swing low

Swing low swing low swing low swing low swing low swing low swing low

Figura 3: Arranjo de *Swing Low Sweet Chariot* (compassos 1 a 7)

O arranjo da canção *Imagine* traz também em quatro compassos a introdução original da música que é feita ao piano escrita para o coro sem fonema estabelecido. Alguns motivos da introdução serão novamente aproveitados em outros momentos nas vozes sem melodia:

Imagine

Arr. Samuel Kerr

John Lennon

SOPRANO
(Introdução vocal ou instrumental) b.c. It's ea-sy if you

ALTO
I ma-gine there's no

TENOR
I-ma-gine there's no hea-ven uh!

BAIXO
I - - - ma - - - gine no_

Figura 4: Arranjo de *Imagine* (compassos 1 a 5)

2. Os finais:

Outro procedimento que pudemos observar constantemente durante as análises é a criação de uma solução para o encerramento do arranjo, um caminho para terminar. Nas canções que não trazem um final contundente, Samuel Kerr cria pequenas codas que podem se repetir e muitas vezes deixa à critério do regente escolher como terminar.

Podemos observar uma coda que se repete no arranjo de *Seduzir*, em que as vozes repetem motivos criados no decorrer do arranjo e Kerr deixa livre a repetição para quantas vezes quiser e até mesmo dá liberdade ao interprete para poder terminar como quiser:

Figure 5 shows a musical score for the song *Seduzir*, measures 34 to 39. It features three vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: S. dom mo - ver o dom mo - ver o; A. dom mo - ver to - do sen - ti - do o; B. sen - ti - do o dom mo - ver to - do. A box at the bottom right contains the instruction: "n x até sumir ou outra saída, como quiser..."

Figura 5: Arranjo de *Seduzir* (compassos 34 a 39)

Temos também a criação de uma pequena coda que deve ser repetida ao final do arranjo de *Imagine*. Kerr também aproveita motivos expostos durante o arranjo para cada voz repetir na coda e orienta que se repita, não determinando a quantidade de vezes:

Figure 6 shows a musical score for the song *Imagine*, measures 32 to 37. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one flat (Bb). The lyrics are: S. join us dra - mer mer drea - mer; A. mer drea - mer mer drea - mer; T. mer I'm a And the world will be one li-ve as one drea - mer I'm a; B. I'm a drea - mer drea - mer I'm a. The score includes first and second endings (1. and 2.) and a "repetir..." instruction.

Figura 6: Arranjo de *Imagine* (compassos 32 a 37)

No arranjo de *Cunhataiporã*, Samuel Kerr indica que a letra F deve ser repetido e dá orientações para que a melodia desapareça até recriar a mesma "paisagem sonora" da introdução do arranjo:

3. Melodia principal distribuída entre os naipes

Na maioria de seus arranjos, Kerr opta por não deixar a melodia o tempo todo com um só naipe, mas sim distribuí-la entre as vozes de maneira mais confortável do ponto de vista vocal. Podemos observar no arranjo de *Certas Canções* a utilização desse procedimento. Após uma introdução de quatro compassos, soprano expõe a primeira sentença da melodia principal durante dois compassos até que contralto assume o protagonismo que também dura dois compassos. Novamente soprano conduz a melodia principal na terceira frase e por fim, as duas vozes em uníssono expõem a quarta sentença. Na sequência, baixo assume a melodia por mais quatro compassos e essa a alternância segue durante essa seção do arranjo:

CERTAS CANCOES

ARRANJO: SAMUEL KERR TUNAI E MILTON NASCIMENTO

SOPRANO
ALTO
BAIXO

MEASURE 1: UH

MEASURE 2: CER-TAS CAN-ÇÕES QUE DU - ÇO... AH!

MEASURE 3: UH

MEASURE 4: CA-BEM TÃO DEN-TRO DE MIM

MEASURE 5: UH

MEASURE 6: QUE PER-GUN-TAR CA - RE - CE... CO-MO NÃO FUI EU QUE FIZ AH!

MEASURE 7: CO-MO NÃO FUI EU QUE FIZ UH

MEASURE 8: UH

MEASURE 9: QUE PER-GUN-TAR CA - RE - CE... CO-MO NÃO FUI EU QUE FIZ AH!

MEASURE 10: CO-MO NÃO FUI EU QUE FIZ UH

MEASURE 11: UH

MEASURE 12: UH

MEASURE 13: UH

MEASURE 14: UH

MEASURE 15: UH

Figura 9: Arranjo de *Certas Canções* (compassos 1 a 15)

Também observamos a alternância do naipe detentor da melodia principal no arranjo de *Imagine* em que tenor e soprano alternam a melodia principal mudando por consequência a oitava em que a melodia é apresentada:

3

S. b.c. It's ea-sy if you try b.c.

A. I ma-gine there's no heaven no

T. I-ma-gine there's no hea-ven uh! if you try no hell be-low

B. I ma-gine no heaven no

Figura 10: Arranjo de *Imagine*(compassos 3 a 7)

Também no arranjo *Barra de Santos* observamos a melodia se deslocar pelos naipes, iniciando no contralto que expõe a melodia sem nenhum acompanhamento. O soprano entra conduzindo a próxima frase melódica no compasso 3. O tenor surge dobrando a melodia de soprano até a nota longa nos compassos 5 e 6 e finalmente baixo surge primeiro acompanhando, mas logo no fim do compasso 11 assume também a melodia principal:

BARRA DE SANTOS

ARRANJO: SAMUEL KERR YVES RUDNER SCHMIDT

SOPRANO RE - PE LE OU A-CA-RI - CI-A EM QUE AS AU - RAS VÊM CAR - PIR-SE

ALTO PRAI-A QUE O MAR BRAN-DA - MEN-TE A-CA-RI - CI-A VÊM CAR - PIR-SE

TENOR EM QUE AS AU - RAS VÊM

BAIXO DO MEI-O DI-A A ME - LAN - CO - LI -

VOL - TA À VOL TA A SOM- BRAS E ME - LAN-CO - LI-A

B.C. ME - LAN - CO - LI -

À VOL TA E A PAR DE CS-DA- LIAR FRES - CU-DA SOM- BRAS E ME - LAN-CO - LI-A

Figura 11: Arranjo de *Barra de Santos* (compassos 1 a 19)

No arranjo *Dia de Festa* a alternância da melodia entre os naipes é mais lenta e ocorre apenas com um intervalo de dez compassos entre soprano e vozes masculinas em uníssono:

The image shows a musical score for the song "Dia de Festa". It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into two systems, measures 9-10 and 20-21. Red circles highlight the melodic alternation between the Soprano and the male voices (Tenor and Bass) at measures 9-10 and 20-21. The lyrics are in Portuguese and are written below the staves.

System 1 (Measures 9-10):

- Soprano (S.):** U DI - A A - MA - NHE - CE NA FA - CE DA TER - RA O SOL LÁ NA SER - RA JÁ VAI DES - PON - TAR RI - SÓS NOS LA - RES MAIS VA - DA NAS FLO - RES NOS CÉUS HÁ MAIS CO - RES PAI - RAN - DO NO AR
- Alto (A.):** O HÁ DI - A A - MA - NHE - CE LÁ NA SER - RA JÁ VAI DES - PON - HÁ RI - SÓS NOS LA - RES HÁ MAIS CO - RES PAI - RAN - DO NO
- Tenor (T.):** O HÁ DI - A A - MA - NHE - CE NA SER - RA JÁ VAI DES - PON - HÁ RI - SÓS NOS LA - RES MAIS CO - RES PAI - RAN - DO NO
- Bass (B.):** O HÁ DI - A A - MA - NHE - CE NA SER - RA JÁ VAI DES - PON - HÁ RI - SÓS NOS LA - RES MAIS CO - RES PAI - RAN - DO NO

System 2 (Measures 20-21):

- Soprano (S.):** É DI - A DE FES - TA A CAN - TAR É A GO - TA DE OR - VA - LHO A BRI - LHAR
- Alto (A.):** TAR É DI - A DE FES - TA MI - LHA - RES DE GEN - TES A CAN - AR É A GO - TA DE OR - VA - LHO DE DEUS VEM AO MUN - DO O FI - LHO
- Tenor (T.):** TAR É DI - A DE FES - TA E OS PO - VOS CON - TEN - TES MI - LHA - RES DE GEN - TES SE PÔEM A CAN - TAR DE GEN - TES A CAN - AR É A GO - TA DE OR - VA - LHO RE - FLE - TE SEU BRI - LHAR, DE DEUS VEM O FI - LHO NO MUN - DO MO - RAR AO MUN - DO FI - LHO
- Bass (B.):** TAR É DI - A DE FES - TA E OS PO - VOS CON - TEN - TES MI - LHA - RES DE GEN - TES SE PÔEM A CAN - TAR DE GEN - TES A CAN - AR É A GO - TA DE OR - VA - LHO RE - FLE - TE SEU BRI - LHAR, DE DEUS VEM O FI - LHO NO MUN - DO MO - RAR AO MUN - DO FI - LHO

Figura 12: Arranjo de *Dia de Festa* (compassos 9 a 30)

4. Preencher os espaços vazios

Outro procedimento utilizado por Kerr é o preenchimento dos espaços vazios deixados pela melodia. Quando a melodia principal da canção repousa em uma nota longa ou uma pausa, os outros naipes não detentores da melodia principal se movimentam, não deixando os chamados "espaços em branco".

Podemos observar a utilização deste procedimento no arranjo de *A voz amada* em que as vozes não permitem um repouso rítmico deixando o arranjo sempre em movimento. Soprano inicia com a melodia e logo que aparece uma semínima pontuada, baixo preenche o espaço com colcheias. Ao fim da frase de soprano, temos uma semínima sozinha e outra ligada a uma mínima. Neste

momento tenor se movimenta em colcheias até contralto assumir o protagonismo, em uma frase em colcheias que repousa em uma semínima pontuada no terceiro compasso onde ocorre o mesmo procedimento do primeiro em que baixo se movimentam em colcheias. Enquanto as vozes femininas se alternam em frases longas, as vozes masculinas têm a função de preencher os espaços vazios:

Figura 13: Arranjo de *A voz amada* (compassos 1 a 4)

No Arranjo de *Lembranças do tempo da Escola*, observamos a opção em construir uma nova frase no contralto com os elementos rítmicos da primeira frase exposta no soprano, criando o que em música popular é chamado de contracanto. O contracanto de contralto não deixa o ritmo da música estacionar com colcheias se contrapondo às notas mais longas ao fim da frase principal:

Figura 14: Arranjo de *Lembrança do tempo da escola* (compassos 1 a 3)

Mesmo em uma canção bastante movimentada ritmicamente, como é o

caso do arranjo de *O som da pessoa*, existem finais de frases da melodia principal exposta no soprano em que aparecem as notas longas. Para não parar o ritmo do arranjo, as outras vozes se movimentam com colcheias apenas nesses pontos:

SOPRANO
A PRI-MEI RA PES - SO-A SO-A CO-MO EU SOU... A SE-GUN-DA PES - SO-A SO-A CO-MO TU ÉS...

ALTO
SO - A SÔ CO-MO EU SOU SO - - A SÔ CO-MO TU ÉS

TENOR
SO - A SÔ CO-MO EU SOU SO - - A SÔ CO-MO TU ÉS

BAIXO
A PRI - MEI - RA A SE - GUN - DA

Figura 15: Arranjo de *O som da pessoa* (compassos 1 a 3)

No arranjo *Manhãs de Minha Terra* observamos uma repetição do que foi apresentado nas vozes masculinas com defasagem de um tempo nas vozes femininas, criando um efeito de eco:

SOPRANO
AH! LIN DAS MA NHÃS... QUAN-DO O SOL... DES-PON TAN - DO VAI, DES-PON TAN -

ALTO
AH! LIN DAS MA NHÃS... QUAN-DO O SOL... DES-PON TAN - DO VAI, DES-PON TAN -

TENOR
AH! LIN DAS MA NHÃS... QUAN-DO O SOL... DES-PON-TAN - DO VAI, DES-PON-TAN - DO

BAIXO
AH! LIN DAS MA NHÃS... QUAN-DO O SOL... DES-PON-TAN - DO VAI, DES-PON-TAN - DO

Figura 16: Arranjo de *Manhãs de Minha Terra* (compassos 1 a 5)

5. Pergunta e Resposta

Também recorrente na construção dos arranjos de Samuel Kerr é o procedimento de pergunta e resposta entre os naipes. No arranjo de *Auto retrato* podemos observar que o ritmo da própria melodia proporciona uma alternância

em pergunta e resposta, como podemos observar entre as vozes masculinas e femininas:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese. Red circles are drawn around the first two measures of each voice part, highlighting the call-and-response structure between the female and male voices.

SOPRANO: DO QUE U-MA VOZ É O SA-BER QUE A

ALTO: DO QUE U-MA VOZ É O SA-BER QUE A

TENOR: So-mos mais NOS-SO FRU-TO SA-BER QUE A

BAIXO: So-mos mais NOS-SO FRU-TO QUE A

Figura 17: Arranjo de *Auto-Retrato*(compassos 1 a 8)

Observamos no arranjo de *Manhãs de minha Terra*, duas frases mais longas que também estão expostas em pergunta e resposta, a primeira nas vozes femininas e a segunda nas vozes masculinas. As frases são expostas em terças e os naipes que não detêm a melodia realizam motivo extraído da primeira parte com notas longas:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese. Red circles are drawn around the first two measures of each voice part, highlighting the call-and-response structure between the female and male voices.

7

S. - DO VAI CO-MO SÃO LIN-DAS AS MA-NHÃS DE MI-NHA TER-RA QUAN-DO O SOL A-TRAZ DA SER-RA DE-VA-GAR VAI DES-PON-

A. - DO VAI CO-MO SÃO LIN-DAS AS MA-NHÃS DE MI-NHA TER-RA QUAN-DO O SOL A-TRAZ DA SER-RA DE-VA-GAR VAI DES-PON-

T. VAI DES-PON-TAN... LIN - - DAS MA - NHÃS QUAN-DO O SOL DES-PON-

B. VAI DES-PON-TAN... LIN - - DAS MA - NHÃS QUAN-DO O SOL DES-PON-

11

S. TAN... LIN - DAS MA - NHÃS QUAN-DO O SOL DES-PON-TAN - DO VAI

A. TAN... LIN - DAS MA - NHÃS QUAN-DO O SOL DES-PON-TAN - DO VAI

T. TAN - DO VAI E O OR - VA-LHO QUE CA-UI DE MA-DRU - GA-DA SO-BRE A VER-DE FO - LHA - RA-DA CO-MO ES-TRE-LAS VAI BRI-LHAN - DO

B. TAN - DO VAI E O OR - VA-LHO QUE CA-UI DE MA-DRU - GA-DA SO-BRE A VER-DE FO - LHA - RA-DA CO-MO ES-TRE-LAS VAI BRI-LHAN - DO

Figura 18: Arranjo de *Manhãs de Minha Terra*(compassos 7 a 15)

O mesmo procedimento podemos observar no arranjo de *Noite cheia de Estrelas*, em que soprano com *divisi* expõe a melodia em terças que é respondida pelas vozes masculinas também em terça. Apenas contralto caminha com notas mais longas:

SOPRANO
NOI-TE AL-TA CÉU RI - SONHO
QUIVA
A QUIE-TU-DE É QUA-SE UM SONHO
ESTÁ NO CÉU TÃO PEN-SA - TIVA

ALTO
LU - A LU - A LU - A

TENOR
NOI-TE AL-TA CÉU RI - SO - NHO
LÁ NO AL-TO A LU-A ES - QUI - VA
A QUIE-TU-DE É QUA-SE UM
ESTÁ NO CÉU TÃO PEN-SA -

BAIXO
NOI-TE AL-TA CÉU RI - SO - NHO
LÁ NO AL-TO A LU-A ES - QUI - VA
A QUIE-TU-DE É QUA-SE UM
ESTÁ NO CÉU TÃO PEN-SA -

Figura 19: Arranjo de *Noite Cheia de Estrelas* (compassos 7 a 15)

6. Melodia acompanhada

A exposição da melodia em um dos naipes e a utilização dos demais naipes como acompanhadores também é um procedimento recorrente nos arranjos que pudemos analisar. O arranjo de *Beijai o Menino* é um exemplo da utilização dessa técnica, pois o soprano apresenta a melodia enquanto as vozes masculinas conduzem um acompanhamento constante com fonemas que fazem referências a sinos. Contralto realiza em *bocca chiusa* a melodia de noite feliz, canção de mesma temática natalina:

SOPRANO
Bei - jai o me - ni - no o re - cem nas - ci - do. Bei - jai o me - ni - no nas - ci - do. Bei -

ALTO
B.C.

TENOR
DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN

BAIXO
DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM

Figura 20: Arranjo de *Beijai o Menino* (compassos 1 a 7)

O arranjo de *Certas canções* também apresenta uma melodia acompanhada. Neste caso a melodia não fica em apenas um naipe, mas muda de dois em dois compassos para outro. O naipe que está com a melodia, após terminar sua frase, inicia imediatamente o acompanhamento com notas longas enquanto a melodia segue exposta em outro:

5

S. CER-TAS CAN-ÇÕES QUE OU-ÇO. Ah!

A. CA-BEM TÃO DEN-TRO DE (mm)

B. CER-TA E-MO-ÇÃO ME AL-CAN-ÇA

10

S. RE-CE CO-MO NÃO FUI EU QUE FIZ Ah!

A. CO-MO NÃO FUI EU QUE FIZ Uh

B. CER-TA E-MO-ÇÃO ME AL-CAN-ÇA

Figura 21: Arranjo de *Beijai o Menino* (compassos 1 a 7)

No arranjo de *Robin Adair*, temos a melodia no soprano sendo acompanhada pelo contralto e tenor em *bocca chiusa* e baixo em notas longas. Observamos a construção de um movimento de arpejo com as vozes acompanhadoras com o baixo marcando os compassos, tenor marcando os tempos e contralto em colcheias:

10

S. WHAT'S THIS DULL TOWN TO ME? RO-BIN'S NOT NEAR WHAT WAS'T I WISH'D TO SEE WHAT WISH'D TO HEAR?

A. B.C.

T. B.C.

B. RO-BIN A-DAIR RO-BIN A-DAIR

Figura 22: Arranjo de *Robin Adair* (compassos 10 a 17)

Também no arranjo de *Modinha* observamos três naipes acompanhando a melodia que neste caso está com contralto. As vozes acompanhadoras utilizam *bocca chiusa* ou vogais em longa duração:

The image displays a musical score for the song 'Modinha', specifically measures 5 through 11. It features four vocal staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Alto part is highlighted with a red oval. The lyrics are written below the staves. The Soprano part has lyrics 'UH' and 'U - MAI - LU - SÃO QUE É SÓ É SÓ'. The Alto part has lyrics 'NÃO PO - DE MAIS MEU CO - RA - ÇÃO VI - VER AS - SIM DI - LA - CE - RA - DO ES - CRA - VI - ZA - DO A U - MAI - LU - SÃO QUE É SÓ'. The Tenor part has lyrics 'B.C.' and 'UH'. The Bass part has lyrics 'UH' and 'B.C.'.

Figura 23: Arranjo de *Modinha* (compassos 5 a 11)

7. Homofonia

Percebemos até então que Kerr sempre defende a horizontalidade na criação dos arranjos. De fato, sua preocupação com a condução das vozes de maneira linear e seu pensamento contrapontístico foi se revelando muito presente durante as análises. No entanto, notamos que a utilização da harmonização da melodia em blocos homofônicos também está presente em seus arranjos, não predominantemente no conjunto todo, mas como um recurso criativo que aparece para construir contrastes de densidade contrapontística entre as partes do arranjo. Na maioria das aparições de seções homofônicas, temos uma outra seção do arranjo que utiliza outro dos procedimentos de construção aqui por nós elencados.

O arranjo de *Canções e Momentos* alterna seções em que a melodia é acompanhada por notas longas e seções de homofonia, como esta que podemos ver na figura seguinte:

17

S. E é um só sen-ti - men-to na pla - téi - a e na voz são
De fa-zer tal ca-sa - men-to vi-ve a mi-nha pro - fis -

A. E é um só sen-ti - men-to na pla - téi - a e na voz são
De fa-zer tal ca-sa - men-to vi-ve a mi-nha pro - fis -

T. E é um só sen-ti - men-to na pla - téi - a e na voz são
De fa-zer tal ca-sa - men-to vi-ve a mi-nha pro - fis -

B. E é um só sen-ti - men-to na pla - téi - a e na voz são
De fa-zer tal ca-sa - men-to vi-ve a mi-nha pro - fis -

Figura 24: Arranjo de *Canções em Momentos* (compassos 17 a 23)

Também é o caso do arranjo *Prelúdio para ninar gente Grande* o predomínio da construção homofônica. Algumas seções apresentam notas longas contrapondo a melodia principal, mas em grande parte, como no final, o arranjo apresenta a melodia harmonizada em blocos:

16

S. NI - NO PAS-SA - RI - NHO COM VON - TA - DE DE VO - AR. TA - DE DE VO - AR.

A. NI - NO PAS-SA - RI - NHO COM VON - TA - DE DE VO - AR. TA - DE DE VO - AR.

T. NI - NO PAS-SA - RI - NHO COM VON - TA - DE DE VO - AR. TA - DE DE VO - AR.

B. NI - NO PAS-SA - RI - NHO COM VON - TA - DE DE VO - AR. TA - DE DE VO - AR.

Figura 25: Arranjo de *Prelúdio para ninar Gente Grande* (compassos 16 a 21)

O arranjo *Marcha da Baleia* apresenta predominância na utilização da homofonia, alternando os momentos de harmonização da melodia com uníssonos oitavados como podemos perceber na seção inicial. As vozes caminham em uníssono

oitavado até tenor promover a primeira mudança de sentido melódico, abrindo a harmonia que surge aos poucos nos baixo e contralto:

MARCA DA BALEIA

ARRANJO: SAMUEL KERR

PÉRICLES CAVALCANTE

SOPRANO

CA - IU NA Â-GUA É PEI-XE POR QUE FOS-TE CA - IR QUEM DO-A CAR-NE É VA-CA A QUEM FOS-TE SA - IR PRA TA - MA-NHO E PA-CI

ALTO

CA - IU NA Â-GUA É PEI-XE POR QUE FOS-TE CA - IR QUEM DO-A CAR-NE É VA-CA A QUEM FOS-TE SA - IR PRA TA - MA-NHO E PA-CI

TENOR

CA - IU NA Â-GUA É PEI-XE POR QUE FOS-TE CA - IR QUEM DO-A CAR-NE É VA-CA A QUEM FOS-TE SA - IR PRA TA - MA-NHO E PA-CI

BAIXO

CA - IU NA Â-GUA É PEI-XE POR QUE FOS-TE CA - IR QUEM DO-A CAR-NE É VA-CA A QUEM FOS-TE SA - IR PRA TA - MA-NHO E PA-CI

Figura 26: Arranjo de *Marcha da Baleia* (compassos 1 a 9)

Podemos considerar uma exceção o arranjo de *Auld Lang Syne* que apresenta apenas a técnica homofônica em todos os momentos, como podemos observar:

AULD LANG SYNE

ARRANJO: SAMUEL KERR

CANÇÃO DE DESPEDIDA

ANTIGA CANÇÃO ESCOCESA

S.  SHOULD OLD AC-QUAIN-TANCE BE FOR-GOT AND NE-VER BROUGHT TO MIND? SHOULD OLD AC-QUAIN-TANCE BE FOR-GOT AND. DAYS OF AULD LANG
CHE-GOU A HO-RA DE PAR-TIR A-DEUS A-DEUS A-DEUS. SAU-DA-DES QUAN-TAS VOU SEN-TIR DO- TEM-PO QUE PAS-

A.  SHOULD OLD AC-QUAIN-TANCE BE FOR-GOT AND NE-VER BROUGHT TO MIND? SHOULD OLD AC-QUAIN-TANCE BE FOR-GOT AND. DAYS OF AULD LANG
CHE-GOU A HO-RA DE PAR-TIR A-DEUS A-DEUS A-DEUS. SAU-DA-DES QUAN-TAS VOU SEN-TIR DO- TEM-PO QUE PAS-

B.  SHOULD OLD AC-QUAIN-TANCE BE FOR-GOT AND NE-VER BROUGHT TO MIND? SHOULD OLD AC-QUAIN-TANCE BE FOR-GOT AND. DAYS OF AULD LANG
CHE-GOU A HO-RA DE PAR-TIR A-DEUS A-DEUS A-DEUS. SAU-DA-DES QUAN-TAS VOU SEN-TIR DO- TEM-PO QUE PAS-

8

S.  SYNE? FOR AULD LANG SYNE MY DEAR FOR AULD LANG SYNE WE'LL
SOU. A-DEUS A-MI-GOS MEUS A-DEUS QUE OS NOS-SOS CO-RA-ÇÕES CON-

A.  SYNE? FOR AULD LANG SYNE MY DEAR FOR AULD LANG SYNE WE'LL
SOU. A-DEUS A-MI-GOS MEUS A-DEUS QUE OS NOS-SOS CO-RA-ÇÕES CON-

B.  SYNE? FOR AULD LANG SYNE MY DEAR FOR AULD LANG SYNE WE'LL
SOU. A-DEUS A-MI-GOS MEUS A-DEUS QUE OS NOS-SOS CO-RA-ÇÕES CON-

13

S.  TAKE A CUP OF KIND-NESS YET FOR AULD LANG SYNE FOR SYNE
SER - VEM O CA - LOR DES-TRA A - MI - ZA - DE QUE FI - COU A - COU

A.  TAKE A CUP OF KIND-NESS YET FOR AULD LANG SYNE FOR SYNE
SER - VEM O CA - LOR DES-TRA A - MI - ZA - DE QUE FI - COU A - COU

B.  TAKE A CUP OF KIND-NESS YET FOR AULD LANG SYNE FOR SYNE
SER - VEM O CA - LOR DES-TRA A - MI - ZA - DE QUE FI - COU A - COU

Figura 27: Arranjo de *Auld lang syne*

8. Alternância de procedimentos na condução do arranjo

Enquanto elencamos o procedimentos utilizados por Samuel Kerr para construir as vozes em seus arranjos, pudemos perceber que em muitos casos, a escolha por um procedimento é feita para uma das seções do arranjo e para diferenciar outra seção, Kerr utiliza uma nova maneira de construir o relacionamento entre os naipes.

No arranjo da canção uruguaia *La aurora empieza a brillar* temos claramente uma mudança de procedimentos delimitada pelas seções. A primeira seção do arranjo é exposta com a melodia no soprano acompanhada pelos demais naipes com notas longas com a vogal "uh". Na segunda seção temos uma mudança expressiva no andamento e também do procedimento construtivo que passa agora a ser homofônico com a harmonização da melodia:

The musical score for measures 12 to 19 of 'La aurora empieza a brillar' is presented for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. Measure 12 begins with a tempo change to 'ALLEGRO'. The lyrics are in Portuguese and Spanish, with the Portuguese lyrics in parentheses. The lyrics are: 'YO QUE A - QUI PRE - TEN - DE CAN - TAR' (YO QUE A - QUI PRE - TEN - DE CAN - TAR) and 'HOY EM-PIE-ZA A MUR-MU - RAR' (HOY EM-PIE-ZA A MUR-MU - RAR) and 'EL U - RU - GUAY CAU - DA' (EL U - RU - GUAY CAU - DA). The lyrics are written in Portuguese and Spanish, with the Portuguese lyrics in parentheses. The lyrics are: 'YO QUE A - QUI PRE - TEN - DE CAN - TAR' (YO QUE A - QUI PRE - TEN - DE CAN - TAR) and 'HOY EM-PIE-ZA A MUR-MU - RAR' (HOY EM-PIE-ZA A MUR-MU - RAR) and 'EL U - RU - GUAY CAU - DA' (EL U - RU - GUAY CAU - DA).

Figura 28: Arranjo de *La aurora empieza a brillar* (compassos 12 a 19)

O mesmo procedimento é utilizado no arranjo da *Canção da Guitarra* em que a melodia é exposta no soprano e acompanhada pelo contralto e pelo baixo na primeira seção. Esse acompanhamento utiliza o fonema "tum" remetendo ao som da "Guitarra". Na segunda seção temos alternância de uníssono com harmonização em blocos:

13

S. POR EN-TRE COR-DAS SE DE-BRU - ÇA O SO-NHO FEI-TO SO-FRI - MEN - TO NIN-GUÉM SU - PÔE QUE E-LA SO-
SO-LU-ÇA AO LON-GE U-MA GUI-TAR - RA EM DO-LO - RI-DO E MEI-GO TOM DE LA EM SUS-SUR - RO SE DES

A. TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM

B. TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM

18

S. LU - ÇA O VEN - TO O VEN - TO UH AL-MA NO-TUR-NA A-VEN-TU-
GAR - RA O SOM O SOM

A. TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM AL-MA NO-TUR-NA A-VEN-TU-

B. TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM AL-MA NO-TUR-NA A-VEN-TU-

24

S. REI - RA VA-GAN-DO E-BRIA PE-LA RU - A OH! RO-MA-NES-CA COM-PA-NHEI - RA DA LU - A DA LU - A.

A. REI - RA VA-GAN-DO E-BRIA PE-LA RU - A OH! RO-MA-NES-CA COM-PA-NHEI - RA DA LU - A DA LU - A.

B. REI - RA VA-GAN-DO E-BRIA PE-LA RU - A OH! RO-MA-NES-CA COM-PA-NHEI - RA DA LU - A DA LU - A.

Figura 29: Arranjo de *Canção da Guitarra* (compassos 13 a 30)

O arranjo de *Siá Mariquinha* também apresenta claramente uma mudança no procedimento construtivo nas duas seções. Na primeira a melodia é exposta no soprano que estão em *divisi* caminhado em intervalos de terça enquanto vozes masculinas acompanham com notas longas. Contralto estão hora acompanhando, hora reforçando a melodia em uníssono ou em intervalos paralelos. A segunda seção é construída por homofonia entre todos os naipes:

16

S. SOU. QUAN-TO MAIS PAS-SA-DO O TEM-PO MAIS A-MOR ME LEM-BRO MAIS SAU-DA-DE TENHO MO-DE A-GEN-TE A RE-COR - DÁ DOS A - MÔ QUE

A. SOU. AH SAU-DA-DE TENHO. MO-DE A-GEN-TE A RE-COR - DÁ DOS A - MÔ QUE

T. AH AR - RE - COR - DÁ DOS QUE A -

B. AH

23

S. RI - DO QUE A-GEN-TE QUIZ BEM SIÁ MA - RI - QUI-NHA MA - RO - QUI-NHA TI - NHA SUA VE - LHA CA - SI - NHA DOS TEM-PO DE A-

A. RI - DO QUE A-GEN-TE QUIZ BEM SIÁ MA - RI - QUI-NHA MA - RO - QUI-NHA TI - NHA SUA VE - LHA CA - SI - NHA DOS TEM- DE A-

T. GEN - TE QUIZ BEM SIÁ MA - RI - QUI-NHA MA - RO - QUI-NHA TI - NHA SUA VE - LHA CA - SI - NHA DOS TEM- DE A-

B. SIÁ MA - RI - QUI-NHA MA - RO - QUI-NHA TI - NHA SUA VE - LHA CA - SI - NHA DOS TEM- DE A-

ALLEGRO

Figura 30: Arranjo de *Siá Mariquinha* (compassos 16 a 27)

Encontramos uma variação entre seções que utilizam melodia acompanhada e contraponto imitativa no arranjo de *Cio da Terra*. A primeira seção apresenta a melodia com baixo enquanto as vozes femininas acompanham com notas longas. Temos na seção B a mudança de procedimento, pois a melodia, agora no contralto, é imitada uma quinta a cima pelo soprano enquanto baixo agora sustenta notas longas:

2 5 (A)

S. Tri - - GO RE - - CO - LHER FOR - JAR SE FAR - TAR

A. Tri - - GO RE - - CO - LHER FOR - JAR SE FAR - TAR

B. DE-BU-LHAR O TRI-GO RE-CO-LHER CA-DA_ BA - GO_ DO TRI-GO FOR-JAR NO TRI-GO O MI - LA-GRE DO PÃO E SE FAR-TAR DE PÃO

14 (B)

S. DE - CE - PAR A CA - NA RE - CO - LHER A GA - RA - PA - DA CA - NA

A. DE - CE - PAR A CA - NA RE - CO - LHER A GA - RA - PA - DA CA - NA ROU-BAR DA

B. CA - - - - NA RE - - - - CO - LHER

Figura 31: Arranjo de *Siá Mariquinha* (compassos 16 a 27)

9. Procedimentos imitativos

Com a finalidade de preencher os espaços vazios com elementos da própria melodia, encontramos em muitos arranjos o procedimento de imitar um fragmento melódico em naipes não detentores da melodia principal. A imitação pode ser real ou tonal, nas regiões de cada naipe. Alguns trechos imitados são tão grandes que chegam a formar um cânone dentro do arranjo como é o caso do arranjo de *Duas canções Marinhas (não inteiras)* onde a melodia exposta no soprano¹ é imitada pelo contralto um tempo depois e novamente imitada pelo baixo oitava a baixo dois tempos depois enquanto soprano 2 canta uma frase de notas longas que se repete por todo o arranjo:

Duas Canções Marinhas (não inteiras)

Arranjo: Samuel Kerr

Dorival Caymmi

bem lento

S1: O mar quan-do que-bra na prai-a é bo-ni-to é bo-ni-to

S2: O mar é bo-ni-to que-bra

A: O mar quan-do que-bra na prai-a é bo-ni-to é bo-ni-to

B: (mar) O mar quan-do que-bra na prai-a é bo-ni-to é bo-

Figura 32: Arranjo de *Duas Canções Marinhas (não inteiras)* (compassos 1 a 5)

No arranjo de *Hamachidori* temos a exposição da melodia no contralto e logo após, soprano com uma variação dessa melodia, sendo sucedida pelo contralto e pelo baixo (oitava abaixo) cada um entrando com um compasso de diferença. Baixo imita exatamente a variação que soprano expõe com dois compassos de defasagem enquanto contralto dá continuidade à mesma melodia apresentada anteriormente:

HAMACHIDORI

Arranjo: Samuel Kerr

RYUTARO HIJATA / MEISHU KASHIMA

S: HA - MA - CHI - DO - RI KA - NA SHI - I DO - RI

A: HA - MA - CHI - DO - RI

B: HA - MA - CHI - DO - RI

S: HA - MA BE - NI WÁ O - YÁ O SA - GA - SHI - TE NA - RU - TO - RI -

A: KA - NA SHI - I DO - RI A - O - I TSU - RI - YO - NO HA - MA - BE HA - MA - BE

B: RI - YO - NO HA - MA BE - NI WÁ O - YÁ O SA - GA - SHI - TE NA - RU - TO - RI -

Figura 33: Arranjo de *Hamachidori* (compassos 1 a 20)

Também no arranjo de *Natal dos Caboclos* observamos a imitação como o principal elemento de construção das vozes. A introdução já apresenta a mesma frase

apresentada pelo soprano imitada pelo contralto e pelo baixo(oitava a baixo). Após a introdução, baixo imita com um compasso de defasagem as frases de soprano. Contralto está em alguns momentos reforçando soprano e em outros caminhando com notas longas que "costuram" o arranjo:

NATAL DOS CABOCLOS

ARRANJO: SAMUEL KERR PARAGUASSÓ

The score is for a piece titled "NATAL DOS CABOCLOS" by Samuel Kerr, with lyrics by Paraguassó. It is in 3/4 time and features three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The lyrics are in Portuguese. Red circles highlight specific musical phrases and imitations between the voices. The score includes a first ending and a second ending. The lyrics are: "TO-CA A-LE-GRE O SI-MO NA I-GRE-JA DA SER RA", "NOI-TE DE A-LE - GRI-A", "NOI-TE DE A-LE - GRI-A", "TO-CA A-LE-GRE O SI-MO", "NOI-TE DE A-LE - GRI-A", "TO-CA A-LE-GRE O SI-MO", "NOI-TE DE A-LE - GRI-A", "MOR", "NAS-CE NES-SE DI - A", "CRIS-TO RE-DEN-TOR", "NOI-TE DE A-LE - TOR", "NAS-CE NES-SE DI - A", "O RE - DEN - TOR", "NOI-TE DE A-LE - TOR", "NOI-TE DE A-MOR", "NAS-CE NES-SE DI - A", "CRIS-TO RE-DEN-TOR", "CRIS-TO RE-DEN".

Figura 34: Arranjo de *Natal dos Caboclos* (compassos 1 a 14)

Analisaremos com mais profundidade neste trabalho o arranjo de *Praça da Sé* em que podemos perceber a utilização do recurso de imitação entre as vozes de soprano e tenor (oitava a baixo) com um compasso de defasagem:

The score is for a piece titled "Praça da Sé" in 3/4 time, featuring four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Portuguese. Red circles highlight specific musical phrases and imitations between the voices. The lyrics are: "Pra-ça da Sé, Pra-ça da Sé ho-je vo-cê", "sta - ção Sé, ho-je vo-cê", "Pra-ça da Sé, Pra-ça da Sé, vo-cê", "Pra-ça da Sé, da Sé, ho-je vo-cê".

Figura 35: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 4 a 8)

10. Utilização de fragmentos da melodia principal nas vozes secundárias

Quando perguntado sobre como elaborar um arranjo, o maestro Kerr cita um conselho de Alice Parker, com que teve aulas durante o curso de verão nos EUA em 1967:

“...cante muito a canção, inebrie-se com ela. Outro procedimento que realizo (e que também é uma indicação dela), colocar no alto de um papel pautado a melodia e escrever todas as imitações, todos os contrapontos que forem possíveis a partir dela...” (SOUZA, 2000, pg.179)

De fato, quando analisamos os arranjos elaborados por Samuel Kerr, reconhecemos muitos fragmentos da melodia espalhados pelas vozes secundárias. Esse procedimento é utilizado em seu primeiro arranjo, o da canção *Até Pensei* onde as primeiras quatro notas da melodia são utilizadas na composição de um ostinato que se repetirá ao longo do arranjo que analisaremos com mais detalhes posteriormente:

Figura 36: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 5 a 8)

Para a criação do arranjo de *Canto do Povo de um lugar* Kerr escreveu a melodia no contralto sem nenhum outro naipe. Ao fim da primeira frase, cria um pequeno motivo expandido das três primeiras notas da melodia principal. Na sequência, soprano apresenta a mesma melodia com um segundo texto enquanto contralto canta por todo o restante do arranjo o motivo criado no soprano invertido e uma terça abaixo:

CANTO DO POVO DE UM LUGAR

ARRANJO: SAMUEL KERR

CAETANO VELOSO

AL TO: TO-DO DI-A O SOL LE-VAN-TA E A GEN-TE CAN-TA O SOL DE CA-DA DI - A mm

S.: FIN-DA A TAR-DE A TER-RA CO - RA E A GEN-TE CHO-RA POR-QUE FIN-DA A TAR - DE mm

A.: mm

Figura 37: Arranjo de *Canto do Povo de um lugar* (compassos 1 a 14)

Também no arranjo da canção *Seduzir*, Kerr utiliza o primeiro intervalo da melodia, uma terça que serve como referência na criação das vozes acompanhadoras que se movimentam predominantemente com o mesmo salto durante a introdução e também no decorrer do arranjo:

Seduzir

Arranjo: Samuel Kerr

Djavan

S.: Mo-ver o dom Mo-ver o dom Mo-ver o dom Mo-ver o dom

A.: Mo-ver o dom can-tar é mo-ver o dom

B.: Mo-ver o dom Mo-ver o dom mo - ver o

S.: Mo - ver o dom se-du-zir

A.: de fun - do de u - ma pai - xão se-du-

B.: dom se - du - zir se - du - zir

Figura 38: Arranjo de *Seduzir* (compassos 1 a 8)

Também reconhecemos a utilização de um fragmento da melodia no arranjo de *Serenata Rimpianto* que será alvo de uma análise mais detalhada neste trabalho e que apresenta a imitação do motivo da melodia principal no tenor e a utilização dos saltos que compõem o motivo nos movimentos das outras vozes:

Serenata Rimpianto

Arranjo: Samuel Kerr

Alfredo Silvestri e Enrico Toselli

S
Co-me un so-gno d'or scol - pi-to è nel co - re. Il ri-cor-do an - cor di quell'a-

A
Un so - gno d'or co - re Il ri - cor - do an - cor di

BT
Ah co - me un so - gno d'or nel co - - re di quell'a-

BII
Co - me un so - gno d'or Il ri - -

Figura 39: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 1 a 6)

11. Os uníssonos.

Em muitos arranjos de Samuel Kerr percebemos a presença de momentos em uníssonos. Na maioria das vezes, o uníssonos é oitavado entre as vozes masculinas e femininas. A utilização desse procedimento está na maioria dos casos associada a um momento específico do texto em que o arranjador decide enfatizar. No caso da canção *Serenata Rimpianto*, percebemos que o único momento das vozes em uníssonos apresenta a maior dramaticidade do texto:

S
lor! cu - po è l'a - vve - nir, sem-pre più tris-ti i di la gio-ven

A
lor do - lor! cu - po è l'a - vve - nir, sem-pre più tris-ti i

BT
me il do - lor! cu - po è l'a - vve - nir, sem-pre più tris-ti i

BII
me il do - lor! cu - po è l'a - vve - nir, sem-pre più tris-ti i

Figura 40: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 1 a 6)

Figura

Para destacar a importância de uma frase da melodia, as vozes realizam a frase do compasso 37 do arranjo de *Canção Antiga* em uníssono oitavado e no compasso seguinte as vozes partem da mesma nota lá para direções melódicas opostas, desfazendo o uníssono e abrindo novamente a harmonia:

The musical score for 'Canção Antiga' (measures 33-40) is presented for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the staves. Measures 33-36 show the vocalists in unison, singing 'FA - LA EM DO - LO - RO - SA ES - PE - RA DIZ QUE E - LA NÃO É O QUE E - RA OH! E - LE ME - RE - CE TAN - TO BAS - TA DÔ - VIR - LHE A VOZ EM PRAN - TO'. Measures 37-40 show the vocalists moving in different directions, with the Soprano and Alto parts having a melodic line that descends and then ascends, while the Tenor and Bass parts have a melodic line that descends and then ascends.

Figura 41: Arranjo de *Canção Antiga* (compassos 33 a 40)

Observamos no arranjo de *Auto Retrato* que os momentos em uníssono tem função de enfatizar o que o texto diz naquele momento. Percebemos que para a nota longa que termina a frase em uníssono temos a formação de um acorde e na continuação do arranjo, novamente uma frase em uníssono:

The musical score for 'Auto Retrato' (measures 8-13) is presented for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the staves. Measures 8-13 show the vocalists in unison, singing 'QUE A VI - DA É A PAI - XÃO QUE ES - TÁ DEN - TRO DA'. Two red circles are drawn around the first and last measures of the unison phrase, highlighting the moments of unison.

Figura 42: Arranjo de *Auto Retrato* (compassos 8 a 13)

A utilização do uníssono como procedimento fica evidente no arranjo de *Praça da Sé* em que Kerr alterna a homofonia com o uníssono repetidas vezes conforme veremos mais na análise mais detalhada do arranjo:

4

S. Pra-ça da Sé, Pra-ça da Sé ho-je vo-cê é, ma - da-me-es-ta - ção Sé Pra-ça da

A. sta - ção Sé, ho-je vo-cê é, ma - da-me-es-ta - ção Sé

T. Pra-ça da Sé, Pra-ça da Sé, vo-cê é, ma - da-me-es-ta - ção Sé

B. Pra-ça da Sé, da Sé, ho-je vo-cê é, ma - da-me-es-ta - ção Sé Pra-ça da

Figura 43: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 4 a 12)

12. Utilização de fonemas

Outra procedimento muito presente nos arranjos de Samuel Kerr é a utilização de fonemas sem necessariamente um significado, mas que colaborem sonoramente com a construção do arranjo. Em um de seus arranjos mais divulgados, o *Cunhataiporã* que analisaremos com mais detalhes neste trabalho, Kerr utiliza fonemas que remetam a sons da natureza e trazem a nasalidade presente nas línguas indígenas do Brasil:

17

S. miú u u u miú u u u miú u u u miú u u u

A. PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM

T. muô - ô muô - ô muô - ô muô - ô muô - ô muô - ô muô - ô

B. UH

Figura 44: Arranjo de *Cunhataiporã* (compassos 17 a 20)

No arranjo *A Banda do Circo*, Samuel Kerr utiliza apenas fonemas que fazem alusão a sons de bandinhas de coretos durante todo o arranjo. Ele varia os fonemas de acordo com a tessitura do instrumento representado, como podemos observar:

vozes femininas caminham com a melodia hora em uníssono, hora homofonicamente enquanto vozes masculinas seguem imitando instrumentos de bandinha:

"EU VI"
CARNAVAL DE 1926

ARRANJO: SAMUEL KERR JOSÉ FRANCISCO DE FREITAS

The musical score is for the song "Eu Vi" from the 1926 Carnival. It is an arrangement by Samuel Kerr. The score is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical symbols such as a section symbol (§) and a repeat sign with a first ending bracket (1.2.). The lyrics for the Soprano part are: PA RA PA PA RA PA PA PA PA RA PA RA PA PA RÁ PA PA. The lyrics for the Alto part are: UÁ PA PÁ PA RÁ PA PA PA RA UÁ PA PA PA RA. The lyrics for the Tenor part are: PÓ ROM POM POM PÓ ROM POM POM POM POM POM POM UÁ RA. The lyrics for the Bass part are: PÓ ROM POM POM POM POM POM POM POM POM UÁ RA. The score also includes a section labeled "10 PARA TERMINAR" with lyrics: EM TEUS O - LHI - NHOS VE - JO QUE TU-DO TENS DES SE - JO. GUAN-DO E-LE PIS - CA PIS - CA A ZI-NHA PE - GA A IS - CA. The lyrics for the Soprano part are: EM TEUS O - LHI - NHOS VE - JO QUE TU-DO TENS DES SE - JO. GUAN-DO E-LE PIS - CA PIS - CA A ZI-NHA PE - GA A IS - CA. The lyrics for the Alto part are: EM TEUS O - LHI - NHOS VE - JO QUE TU-DO TENS DES SE - JO. GUAN-DO E-LE PIS - CA PIS - CA A ZI-NHA PE - GA A IS - CA. The lyrics for the Tenor part are: RÁ PA RA PA PA PA PÁ UÁ RA RA PA RA PA PA PA POM POM. The lyrics for the Bass part are: RÁ PA RA PA PA PA PÁ UÁ RA RA PA RA PA PA PA POM POM.

Figura 47: Arranjo de *Eu Vi* (compassos 1 a 18)

O primeiro arranjo de Samuel Kerr que teve grande projeção no ambiente coral do Brasil foi o da canção *Tem Gato na Tuba* que analisaremos com mais detalhes posteriormente neste trabalho e que também apresenta fonemas em referência a bandinhas:

Também no arranjo de *Sonho que se sonha só* temos uma liberdade dada ao intérprete na maneira de terminar cada voz, indicando graficamente nas vozes masculinas uma repetição dos motivos que vinham cantando anteriormente sem determinar uma nota final. Notamos que Samuel Kerr aproveita o espaço da partitura para deixar uma mensagem:

Figura 50: Arranjo de *Sonho que se sonha só* (compassos 33 a 38)

Observamos uma seção de liberdade interpretativa que pode ser trabalhada como uma seção de improvisos no arranjo de *Canção amiga* em que Kerr sugere nos quadrados notas que podem guiar a construção do que vem pela frente:

Figura 51: Seção do Arranjo de *Sonho que se sonha só*

Também no arranjo de *Filho*, Samuel Kerr utiliza uma notação não tradicional para orientar as vozes. Essas orientações não tem uma precisão temporal para acontecer e tornam cada execução do arranjo, uma nova oportunidade de recriar o final:

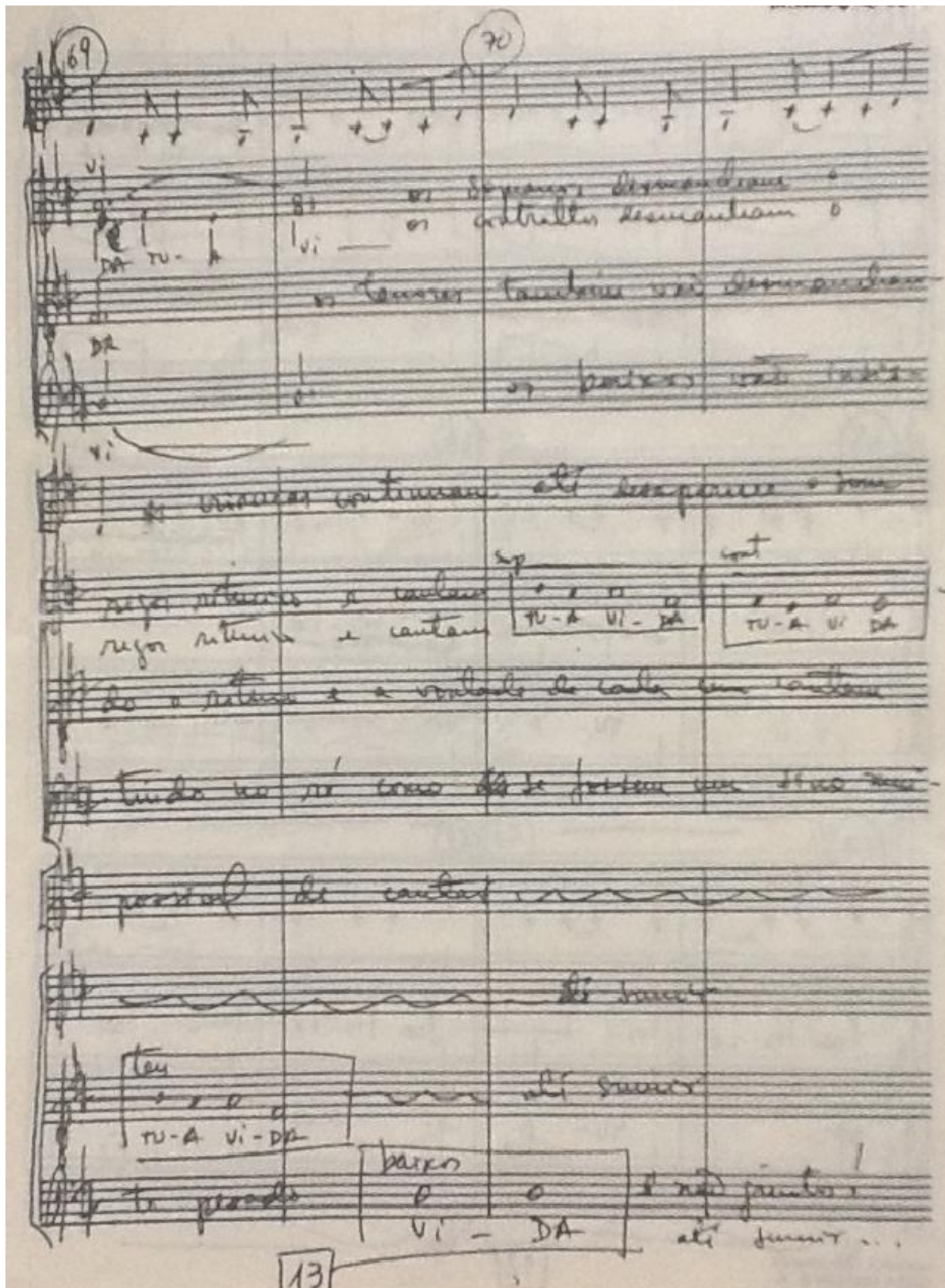


Figura 52: Seção final do Arranjo de *Filho*

14. Duas ou mais canções no mesmo arranjo ou Quodlibet

Um procedimento criativo utilizado por Kerr em alguns arranjos é a utilização de duas ou mais melodias combinadas ou em sequência. No caso de elas estarem combinadas, o procedimento se torna um Quodlibet com canções populares, isto é, juntar no mesmo arranjo duas canções distintas buscando uma maneira para que elas funcionem ao mesmo tempo. Percebemos esses procedimentos no arranjo de *Duas Marchinhas Cinquentonas* em que Samuel Kerr sobrepõe a marchinha *Aurora* nas vozes femininas e *Allah-la-o* nas vozes masculinas:

DUAS MARCHINHAS CINQUENTONAS

ARRANJO: SAMUEL KERR

"AURORA"
"ALLAH-LA-O"

ROBERTO ROBERTI E MARIO LAGO
HAROLDO LOBO E NÁSSARA

The musical score is for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 2/4. The Soprano and Alto parts sing the melody for 'Aurora' with the lyrics 'SE VO - CÊ FOS-SE SIN - CE - RA. Ô Ô Ô Ô AU - RO - RA VE - JA'. The Tenor and Bass parts sing the melody for 'Allah-la-o' with the lyrics 'AL - LA - LA - Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô MAS QUE CA - LOR Ô Ô Ô Ô Ô'. The lyrics are written below the corresponding staves.

Figura 53: Arranjo de *Duas Marchinhas Cinquentonas* (compassos 1 a 8)

O arranjo de *Beijai o Menino* também apresenta duas melodias com a mesma temática natalina. Kerr faz uma citação em *bocca chiusa* à canção *Noite Feliz* no contralto enquanto soprano canta a melodia principal de *Beijai o Menino*:

BEIJAI O MENINO

ARRANJO: SAMUEL KERR

TRADICIONAL PORTUGUESA DE NATAL

The musical score is for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 3/4. The Soprano part sings the melody for 'Beijai o Menino' with the lyrics 'BEI - JAI O ME - NI - NO O RE - CEM NAS - CI - DO. BEI - JAI O ME - NI - NO NAS - CI - SO EM BE -'. The Alto part sings a melody in *bocca chiusa* (B.C.) with the lyrics 'B.C.'. The Tenor and Bass parts sing a melody with the lyrics 'DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM DEIN DOM'. The lyrics are written below the corresponding staves.

Figura 54: Arranjo de *Beijai o Menino* (compassos 1 a 7)

Lembranças dos Tempos da Escola n.3 é uma criação coral que apresenta a canção *Se esta rua fosse minha* em um arranjo com soprano, contralto (imitativo) e baixo (homofônico) enquanto tenor canta a melodia de *Mucama Bonita*:

LEMBRANÇAS DOS TEMPOS DA ESCOLA... NO. 3

ARR. SAMUEL KERR

SOPRANO
SE ES-TA RU-A, SE ES-TA RU-A FOS-SE MI - NHA EU MAN - DA - VA, EU MAN-DA-VA LA-DRI - LHAR COM PE-
RU-A, NES - TA RU-A TEM UM BOS - QUE QUE SE CHA-MA, QUE SE CHA-MA SO - LI - DÃO DEN-TRO

ALTO
SE ES-TA RU - A SE ES-TA RU-A, SE ES-TA RU-A FOS-SE MI - NHA EU MAN - DA - VA, EU MAN-DA-VA LA - DRI
SAR NES - TA RU-A NES - TA RU-A TEM UM BOS - QUE QUE SE CHA-MA, QUE SE CHA-MA SO - LI -

TENOR
MU - CA - MA BO - NI - TA VIN - DA DA BA - HI - A TO -
NI - NA BO - NI - TA NÃO DOR - ME NA CA - MA DOR -

BAIXO
SE ES-TA RU-A, SE ES-TA RU-A FOS-SE MI - NHA EU MAN - DA - VA EU MAN-DA-VA LA-FRI - LHAR COM PE-
RU-A, NES - TA RU-A TEM UM BOS - QUE QUE SE CHA-MA, QUE SE CHA-MA SO - LI - DÃO DEN-TRO

Figura 55: Arranjo de *Duas Marchinhas Cinquentonas* (compassos 1 a 8)

Outra criação coral é o arranjo de *Duas canções marinhas (não inteiras)* em que Kerr une duas canções de Dorival Caymmi, *O mar* e *É doce morrer no mar*. O arranjo trabalha pequenas frases das canções em cânone enquanto soprano 2 sustenta repetidamente uma frase que costura o arranjo. A primeira canção está na tonalidade de mi maior e a segunda em mi menor e o momento em que soprano inicia a nova melodia uma nota antes do compasso 9 baixo ainda termina o cânone da primeira, criando uma sensação harmônica instável:

S1.
prai - a é bo - ni - to é do-ce mor-rer no mar nas on-das ver-des do mar é

S2.
prai - a o mar é bo - ni - to

A.
que-bra na pra - ia é bo-ni-to que - bra lá na praia

B.
quan-do que-bra na praia é bo - ni - to é do-ce mor-rer no mar nas on-das ver-des do

Figura 56: Arranjo de *Duas Marchinhas Cinquentonas* (compassos 1 a 8)

Tabela de Procedimentos

A tabela a seguir revela em todos os arranjos por nós analisados, quais dos procedimentos levantados neste capítulo aparecem ao menos uma vez. Acompanha a tabela, uma legenda que realiza a correspondência entre o número e nome do procedimento. Para visualizar a legenda e a tabela ao mesmo tempo, desdobrar a folha A3 do Apêndice 15 que contém a legenda.

ARRANJO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
A Banda do Circo			X	X	X		X	X	X	X		X		
A Chóca do monte	X			X		X			X	X		X		
A Foguira ta queimando	X		X	X	X		X	X	X	X	X	X		
A Linda Rosa Juvenil			X		X	X	X				X			
A Maré encheu				X		X					X	X		
A minha véia	X			X	X	X	X	X	X	X				
A Voz do dever	X		X	X	X	X						X		
Abôio	X		X	X	X	X		X	X	X		X		
Adeus Escola			X	X		X				X		X		
AEIOU				X		X			X	X		X		
Al Pie de uma verde ceiba				X			X	X		X				
Anive Ma-e Morenita				X		X						X		
Ano Novo			X	X	X	X	X	X			X			
Antes do Solo da Helena	X			X	X	X	X	X				X	X	
Aquarela						X						X		
Até Pensei	X		X	X		X	X	X	X	X		X		
Auld Lang Syne							X				X			
Auto Retrato			X	X	X	X	X	X	X		X	X		
Bailando ("Lover")			X	X		X	X	X						
Barra de Santos			X	X	X	X		X	X	X				
Beautiful Dreamer				X		X	X	X			X			
Beijai o Menino			X	X		X				X		X		X
Benke	X	X	X	X	X	X		X	X	X			X	
Benny was the bourne			X				X				X			
Blue Moon				X								X	X	
Boa noite amor			X			X	X	X			X	X		
Boieiro de Nabileque	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	
Brincando com foguetão	X	X	X	X		X		X	X	X	X		X	
Cabocla do Sertão			X	X		X	X	X		X	X	X		
California Dramin's			X	X	X	X			X	X				
Canção amiga			X	X		X	X	X			X	X	X	
Canção antiga	X					X	X	X			X	X		

ARRANJO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Canção da Guitarra	X			X		X	X	X			X	X		
Canção de Ninar	X			X	X	X			X			X		
Canção do Clarim			X	X		X					X			
Canção do eterno adeus			X	X		X	X	X	X	X		X		
Canções e Momentos	X	X	X	X			X	X			X	X		
Canções Moçambicanas	X		X	X	X	X	X	X	X	X		X		X
Canto de um povo de um lugar			X	X	X	X			X	X	X	X		
Carinhoso		X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		
Carolina	X	X		X			X	X	X	X	X	X		
Certas Canções	X		X	X	X	X		X	X	X		X	X	
Chegou a hora da fogueira	X			X	X		X	X	X	X	X	X		
Cio da terra	X	X	X	X	X	X		X	X	X			X	
Claridão / Pirex	X	X		X							X	X	X	X
Coração Triste	X	X		X		X	X					X		
Cruel Solidão	X		X	X	X	X		X		X	X	X		
Cunhataiporã	X	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	
Deep River		X	X	X		X		X		X		X	X	
Dia de festa	X		X	X	X	X		X						
Doce Coração de Maria			X	X		X	X	X	X	X		X	X	
Duas Canções Marinhas (não inteiras)			X	X	X	X			X	X				X
Duas Marchinhas cinquentonas				X						X		X		X
É a ti, flor do céu			X	X		X	X	X			X		X	
E agora... Só me resta a minha voz			X				X		X		X	X		
E nem o mar sabia	X	X		X		X	X	X		X		X		
E um tata				X	X	X								
Edelweiss			X	X	X	X					X			
Élégie			X	X	X				X	X	X			
Embarque no trenzinho	X		X	X	X	X	X					X		
Entre la mar y el rio				X			X					X		
Espacial	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
Estrela do mar				X	X	X	X	X	X	X				
Estrela, Estrela				X		X			X	X		X		
Eu e o rio	X		X	X		X						X	X	
Eu só quero é beliscá	X						X					X		
Eu tenho tanto				X	X			X			X			
Eu vi	X			X		X	X	X			X	X		
Every Time			X		X		X	X			X			
Faltando um pedaço	X		X		X	X	X	X			X			
Fantasia de Toalha			X	X		X				X		X		
Faz três noites							X				X			
Fidelidade	X		X	X	X		X	X	X	X	X	X		
Filho	X	X	X	X		X	X	X	X	X		X	X	
Fon-Fon	X	X	X	X	X	X	X			X		X		

ARRANJO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Frô do Ipê	X	X	X	X	X	X				X		X		
Grau Dez			X	X		X	X	X		X	X		X	
Guaratinguetá							X							
Há			X	X	X	X			X	X			X	
Hal'leluyah							X				X			
Hamachidori			X	X	X				X	X	X	X		
Hino a S. Magno			X	X		X	X	X	X	X				X
Humaitá							X				X			
Imagine	X	X	X	X	X	X	X	X		X		X		
intuição						X	X	X		X	X			
Janela Iluminada				X		X	X	X		X	X	X		
La aurora empieza a brillar						X	X	X				X		
La montanara	X		X			X	X				X			
La vai a garça voando				X			X				X			
Laila, Laila				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Lalá, Lelé, Lili			X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Las estrellas de los cielos				X			X							
Lembranças dos tempos de escola nº 3				X					X	X			X	X
Léo				X		X					X			
Luciana	X			X		X	X	X				X		
Lullaby	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Luz Azul	X			X	X	X			X	X		X	X	
Mãe Preta	X					X	X	X			X	X		
Mais Pureza dai-me			X		X	X								
Mais uma estrela	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X		
Malandrinha							X				X			
Manhãs de minha terra	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	
Mão boba	X			X	X		X			X	X			
Marcha da Baleia							X				X			
Margarida vai à fonte				X		X			X	X			X	
Marilia de Dirceu				X	X		X	X	X	X				
Meu boi barroso				X	X	X		X	X			X		
Meu piriquinho verde			X	X			X		X	X	X	X		X
Meu velho Brás			X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
Mi padre era di Francia			X	X	X	X		X						
Minha Jangada	X			X	X				X	X		X		
Modinha	X		X	X		X	X	X	X	X		X		
Mudando de Conversa							X				X			
Música Porque			X	X	X	X	X	X		X	X	X		
Nacht und Traume	X		X		X		X	X			X	X		
Não pago o bonde Yayá		X				X	X	X			X			
Natal dos caboclos	X		X	X	X		X	X	X	X				
Nêrli			X			X					X			

ARRANJO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
No Rancho Fundo	X			X		X	X	X				X		
Noite cheia de estrelas			X	X	X			X	X	X		X		
Noite de São João	X		X	X		X	X	X				X		
Nós os carecas	X			X		X	X	X			X	X		
Nova, Nova	X	X	X		X	X	X	X	X	X				
O Caderno				X		X	X	X		X				
O Circo			X	X	X		X	X	X	X	X			
O meu amor			X				X	X			X			
O som da pessoa				X	X	X			X			X		
Oi Roseiro! Oi Roseira!			X	X					X	X				
Old folks at home	X			X		X	X	X	X	X				
Os cantores do radio	X		X			X	X	X			X	X		
Os muitos nomes de Jerusalem			X	X		X		X	X	X				
Palmolive	X	X	X	X			X	X			X	X	X	
Para qué me pario mama				X			X							
Pastoril Alagoano							X				X			
Pato pateta			X		X	X		X			X	X		
Pedaço de mim / Olhos nos olhos			X	X	X				X	X	X		X	X
Perfil de São Paulo	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X		
Phimatosan							X				X			
Piada de dois mutuns				X		X						X		
Pingo d'água	X	X	X	X	X	X					X	X	X	
Praça da Sé	X			X	X		X	X	X	X	X	X		
Preludio para ninar gente grande				X			X							
Primavera		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Príncipe							X				X			
Pula pra lá				X			X							X
The Battle of Jericho	X		X	X	X	X		X	X	X	X			
Quatro canções indígenas			X	X					X					
Quem me dera			X	X		X	X	X		X		X		
Quem te viu quem te vê	X	X	X		X	X	X	X			X	X		
Que rei sou eu?			X	X	X	X			X	X				
O Rei mandô me chamá	X		X	X	X	X		X	X	X		X	X	
O reporter ESSO						X	X	X			X	X		
Rimpianto - Serenata			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Ro-e V'ro-a	X	X		X	X	X		X	X	X	X			
Robin Adair	X		X	X		X	X	X		X		X	X	
Rosa			X	X	X	X	X	X			X			
Rosa Maria		X	X		X	X	X	X			X	X	X	
Samba da Vitória	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	
São demais os perigos dessa vida			X			X	X	X			X			
Saudade do gaúcho	X			X	X	X		X	X	X		X		
Seduzir	X	X	X	X		X		X	X	X			X	

ARRANJO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Serenata do adeus	X		X			X								
"Seu condutor"	X		X		X	X	X				X	X		
Siá Mariquinha	X					X	X	X			X	X		
Si Vas para Chile			X	X	X		X	X	X	X				
Sonho de papel	X		X	X	X	X		X	X	X	X		X	
Sonho de papel versão 95			X	X	X	X	X	X		X	X			
Sonho de um carnaval	X	X				X	X	X			X		X	
Sonho que se sonha só	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Sonora garoa/Boeiro de Nabilique	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X	X	X
Swanee river				X			X	X						
Swanee river versão 1999	X	X	X	X	X				X	X		X		
Swing Low, Sweet Chariot	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Tatu subiu no pau	X	X	X	X	X		X	X				X	X	
Te lembrás	X					X	X	X						
Tem gato na tuba	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Temas de Candomblé	X		X	X	X	X	X	X	X	X		X		
O teu cabelo não nega...			X	X	X		X	X	X	X	X			
O tempo e o artista			X			X	X	X			X	X		
Terra	X		X	X	X	X	X	X	X		X			
Tocando em frente	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X		
Tres canções juninas		X	X	X			X	X	X	X			X	X
Três toadas de mestre	X	X	X				X	X		X	X	X		X
Tricana d'aldeia							X				X			
Trovas acadêmicas				X	X		X	X	X	X				
A Turma do funil			X				X				X			
Uma noite no campo				X	X				X	X		X		
Vamos chamar o vento	X		X	X	X	X	X	X	X	X				
Velho sino	X					X						X	X	
Vê que bonito que está		X	X	X	X	X		X				X	X	
Vespera de Natal			X	X	X	X	X	X			X			
V'hi Shemdoh	X			X		X	X	X				X		
Viagem	X	X		X		X				X		X	X	
A viola	X	X		X			X	X		X		X	X	
Viva o Jahu							X					X		
Você pensa que cachaça é água				X		X					X			
Vous, qui passez sans me voir			X	X	X	X	X	X			X			
A voz amada			X	X	X				X	X				
Were you there	X	X	X	X		X	X	X		X		X		

Tabela 2: Identificação dos procedimentos criativos no conjunto de arranjos.

CAPÍTULO III -

Análise detalhada seguindo o referencial Silva Ramos.

Após uma cuidadosa observação de todos os arranjos, separamos cinco deles para uma análise mais aprofundada, utilizando o referencial de análise musical Silva Ramos. Os cinco arranjos escolhidos foram: *Tem Gato na Tuba*, *Cunhataiporã*, *Até Pensei*, *Praça da Sé* e *Serenata Rimpianto*.

A escolha dos cinco arranjos obedeceu aos critérios por nós explicados na introdução do deste trabalho:

Tem Gato na Tuba é um arranjo feito por encomenda para um coro em que Samuel Kerr não era o regente que se propagou por muitos coros e é vastamente realizado até hoje em todo o Brasil. Observaremos que existe uma predominância pela homofonia, o que difere este arranjo dos demais analisados.

Cunhataiporã é um arranjo igualmente difundido no ambiente coral e foi escrito entre duas oficinas ministradas pelo arranjador e expõe claramente muitos elementos de construção que se repetem no conjunto da obra. É visível a preocupação horizontal tão enfatizada pelo arranjador neste arranjo que ao contrário de *Tem Gato na Tuba*, não apresenta momentos de homofonia.

Até Pensei foi o primeiro arranjo de música popular criado por Kerr para o seu primeiro coro em que ele teve a liberdade de experimentar novos repertórios e apresenta o pensamento horizontal característico na condução das vozes.

Praça da Sé foi elaborado para os coros da UNESP, quando Samuel Kerr já era professor do curso de graduação em música e carrega uma marca importante do que era o pensamento em relação à construção dos programas de concertos temáticos desenvolvidos em sua trajetória, além de trazer uma construção bem estabelecida de seções em que as técnicas construtivas determinam o início e fim de cada frase, além de acompanharem o sentido do texto.

Por fim *Serenata Rimpianto* é um arranjo pouco difundido, escrito para o Coral do Clube Pinheiros em uma fase mais madura do arranjador a

pedido de uma coralista. O arranjo também é revelador do conjunto de procedimentos localizados em outros arranjos por nós analisados. Este arranjo não foi muito difundido, porém a pesar de ser direcionado para um coro amador, foi realizado posteriormente pelo Coral Paulistano.

Até Pensei

A partitura do arranjo está no Apêndice 2. O primeiro de todos os arranjos de Samuel Kerr (Câmara 1994), escrito para o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa em 1967. A canção Até Pensei de Chico Buarque de Holanda que é uma modinha que faz alusão à cantiga popular Nesta Rua, que descreve uma rua com um bosque onde *"...mora um anjo que roubou, que roubou meu coração."* Na canção de Chico Buarque, o bosque também é descrito pelo narrador em sua rua, mas com o enfoque de relatar as qualidades além do muro que proibia sua passagem para onde morava a felicidade que de tão perto, fazia acreditar que fosse sua.

Logo em seu primeiro arranjo, podemos perceber a forte intenção de Samuel Kerr em extrair elementos da linha melódica e transportá-los para as demais vozes. A própria melodia caminha entre os quatro naipes. Pequenos motivos, extraídos da melodia, original "costuram" o arranjo, sem um grande compromisso com a harmonia original, mas privilegia a condução linear das vozes.

Durante a entrevista, Kerr descreveu o processo de criação do arranjo:

"Eu resolvi procurar uma música que tivesse uma característica vocal adequada pra coro e ouvi um monte de gravação da época do Chico (Chico Buarque) e gostei do Até Pensei...Todas as vozes tem uma condução, todas as vozes tem um valor melódico e outra coisa, eu odiava aquelas coisas, Cozzella (Damiano Cozzella) que me perdoe mas era aquela coisa que o coro fica (enquanto canta, gesticula aludindo a uma canção homofônica) eu queria que o coro cantasse e a percussão embaixo que fizesse isso. Então eu achei que no Até Pensei eu consegui fazer isso, tem uma condução vocal bonita...Eu sempre recomendo: "Você pode fazer a harmonia que quiser, desde que você conduza o cantor com facilidade, daí ele vai fazer o acorde que você pretender, porque ele não vai ter dificuldade na sua linha..".(KERR)

A tessitura geral do arranjo é do fá 2 ao mi 5, sendo soprano de ré 4 ao mi 5, contralto de lá 3 ao si bemol 4, tenor de ré 2 ao ré 3 e baixo de fá 2 ao lá 3:



Figura 57: Tessituras do arranjo de *Até Pensei* (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo)

Percebemos na introdução que Samuel Kerr extrai do primeiro compasso da melodia original as notas que utiliza no naípe tenor para criar um ostinato. Ele o apresenta com os intervallos exatamente iguais aos do início da melodia e na sequência, repete a mesma rítmica, agora com os intervallos utilizados na segunda parte da canção original, quando o compositor modula para ré menor. Os dois motivos se alternam formando o ostinato da introdução:

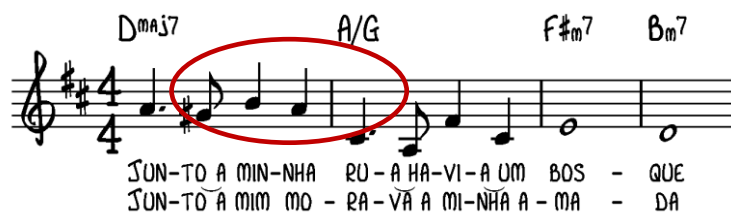


Figura 58: Motivo melódico extraído da primeira parte de *Até Pensei*.



Figura 59: Motivo melódico extraído da segunda parte de *Até Pensei*.



Figura 60: Arranjo de *Até Pensei* - introdução .

Enquanto o ostinato é cantado pelo tenor, as vozes femininas executam notas longas que formam um acompanhamento ao movimento principal. Acompanhando o primeiro motivo do ostinato, está um intervalo de quinta justa nas vozes femininas enquanto para o segundo motivo, um intervalo de sétima menor.

Interessante observar que desde o primeiro instante, o arranjador não apresenta a o intervalo de terça da tonalidade. A canção original de Chico Buarque é dividida em duas partes, a primeira em ré maior e a segunda em ré menor. A nota que estabelece a nova tonalidade é justamente a terça do acorde. Parece que o arranjador evita utilizá-la em muitos momentos, exatamente para implantar uma dúvida no ouvinte acostumado com a canção original, construída com base no pensamento tonal. Assim a função da introdução apresenta o motivo extraído da melodia e que terá grande importância do decorrer do arranjo, pois será utilizada repetidas vezes.

A condução das vozes na introdução oferece conforto e facilidade dos cantores. As vozes femininas, mesmo formando um intervalo de sétima entre si, são facilitadas pela condução das vozes pois caminham contrariamente por graus conjuntos. Tenor apresenta o ostinato que e oferece um certo desafio por ter o mesmo sentido melódico, mas com intervalos diferentes alterados pelos acidentes ocorrentes. A ausência do naípe baixo na introdução deixa ainda mais evidente a atitude, já por nós observada, de não estabelecer a tonalidade de ré maior ou menor, deixando uma incerteza harmônica que será parcialmente

desfeita no compasso 5, quando se inicia a primeira parte e a melodia da canção e o baixo canta a fundamental da tonalidade:

5

S. SON-TO A MIN-NHA RU - A HA - VI - - A
SON-TO A MIN MO - RA VA A - MA - - DA

A. A MO - - RA - VA A MI-NHA A - MA - - QUE DA

T. SON-TO A MI-NHA RU - A HA - VI - A
SON-TO A MIN MO - RA VA MO-RA - VA

B. SON - TO A MIN - - -
SON - TO A MIN - - -

Figura 61: Uso do motivo e caminho da melodia no arranjo *Até Pensei*

Com a entrada do baixo na nota ré, pedal, temos no arranjo o estabelecimento da tonalidade de ré maior, ainda que o arranjador não apresente a terça maior em nenhuma das vozes, a não ser quando está na melodia. Os intervalos da tonalidade de ré maior são repetidos e não existe mais a alternância entre os motivos da primeira e segunda parte como na introdução. Está mantido apenas o motivo da primeira parte, estabelecendo de fato a tonalidade de ré maior.

A melodia principal se inicia nos naipes de tenor e soprano, enquanto os outros naipes sustentam a nota ré. Apenas um compasso depois, contralto assume a linha melódica, evitando assim que algum naipe tenha que realizar o salto de sexta menor descendente que a melodia original apresenta. Notamos aqui a preocupação do arranjador na condução das vozes, utilizando a mudança de naipe com a melodia para facilitar a execução ao coralista.



Figura 62: Salto na melodia original de *Até Pensei*

O motivo inicial da melodia, já trabalhado na introdução, é novamente repetido como ostinato, ainda pelo tenor, dessa vez apresentado apenas com intervalos da tonalidade de ré maior. Os baixo mantém a nota pedal ré, enquanto soprano canta notas longas, completando as quatro vozes - já que contralto está com a melodia:

5

S. SUN - TO A MIN-NHA RU - A HA - VI - A
SUN - TO A MIM MO - RA - VÁ A - MA - DA

A. A - RU - A HA-VI-A UM BOS - QUE
MO - RA - VÁ A MI-NHA A - MA - DA

T. SUN - TO A MI - NHA RU - A HA - VI - A HA - VI - A
SUN - TO A MIM MO - RA - VA MO - RA - VA MO - RA - VA

B. SUN - TO A MIM
SUN - TO A MIM

Figura 63: Arranjo de *Até Pensei*. (compassos 5 a 8).

Notamos o primeiro aparecimento da terça maior da tonalidade no naipe soprano no compasso 7. O naipe realiza um salto de quinta descendente para alcançá-la, o que não é muito característico da condução vocal apresentada até o momento. Isso nos faz pensar que apesar da opção do arranjador de não apresentar a terça, deixando uma sensação de incerteza, a tonalidade de ré maior está intuitivamente presente no ouvido do coro de então para o qual o arranjo foi elaborado e que conhecia bastante a versão original, por ter sido um sucesso do rádio nos anos 60. Sendo assim, mesmo não expondo a terça, o salto descendente de soprano se torna viável pela escuta harmônica prévia que os coralistas traziam consigo. Hoje talvez se façam necessárias estratégias específicas para os ensaios do trecho.

Em seguida um novo motivo, extraído da melodia, começa a ser trabalhado em todos os naipes. Antes mesmo que a melodia principal, que voltou para o soprano exponha este novo motivo, tenor já o anuncia com meio compasso de antecipação, seguidos de soprano, baixo e contralto, esses dois últimos, em imitação real, baixo (sexta maior abaixo) e contralto (quarta justa abaixo). A interposição do motivo nas diferentes alturas forma blocos sonoros dissonantes, como podemos notar no primeiro tempo do compasso 10:

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 9, 10, and 11 are shown. Red circles highlight specific melodic motifs in measures 10 and 11. The lyrics are in Portuguese.

Measure 9:

- S.: QUE UM MU - RO AL - TO PRO - I - BI
- A.: CÔM O - LHOS CLA ROS CO - MO O DI
- T.: UM MU - RO AL TO UM MU - RO AL - TO
- B.: CÔM O - LHOS CLA ROS CÔM O - LHOS CLA ROS

Measure 10:

- S.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)
- A.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)
- T.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)
- B.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)

Measure 11:

- S.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)
- A.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)
- T.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)
- B.: (Red circle around the first three notes: G4, A4, B4)

Figura 64: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 9 a 11).

O tenor ainda expõem o mesmo motivo, com uma imitação tonal terça maior acima no compasso 11. A imitação é tonal porque nesse momento o arranjo volta a ter uma estrutura harmônica tonal com a formação do acorde fá sustenido menor com sétima. Nessa exposição, o motivo se expande para um pedaço maior da melodia, criando um efeito de eco em relação à voz soprano.

No terceiro tempo do compasso 12 os baixo anuncia a melodia principal novamente, de maneira antecipada em meio compasso e em seguida no compasso 13, contralto assume a melodia principal, enquanto soprano e tenor realizam notas longas. Novamente soprano realiza salto de quinta justa descendente para a terça da tonalidade:

12

S. A A LÁ CA - I - A

A. TO-DO O BA - LÃO CA - I - A

T. PRO - I - BI - A CA - I - A

B. LÁ TO-DO BA - LÃO CA - I - A

Figura 65: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 12 a 14)

O mesmo procedimento de antecipação é utilizado novamente na continuação, agora no compasso 15, com tenor anunciando a melodia de maneira integral. Meio compasso depois, soprano assume o protagonismo e, dessa vez, contralto e baixo voltam a realizar notas longas, completando a harmonia:

15

S. TO-DA A MA - ÇA NAS - CI - A E O DO - NO DO

A. NAS - CI - A E O DO - NO DO

T. TO-DA A MA - ÇA NAS - CI - A E O DO - NO DO

B. NAS - CI - A E O DO - NO DO

Figura 66: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 15 a 17)

Nos compassos 17 e 18 as vozes caminham sem notas longas, ainda com uma defasagem rítmica de meio compasso, agora com baixo se juntando ritmicamente ao tenor e contralto da mesma forma se juntando ao soprano:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in D major, measures 17-20. The lyrics are in Portuguese. Red ovals highlight the rhythmic patterns of the voices, showing a half-beat delay in measures 17 and 18. The Soprano part starts with a half note, followed by quarter notes. The Alto part starts with a half note, followed by quarter notes. The Tenor part starts with a half note, followed by quarter notes. The Bass part starts with a half note, followed by quarter notes. The lyrics are: DO - NO DO BOS-QUE NEM VI - A; DO - NA DOS O - LHOS NEM VI - A; DO BOS-QUE NEM VI - A; DOS O - LHOS NEM VI - A.

Figura 67: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 17 a 20).

A conclusão da frase do tenor já é a nota que inicia a retomada no primeiro motivo extraído da melodia e trabalhado na introdução da música. Da mesma maneira como na introdução, o motivo é apresentado com intervalos de ré maior e ré menor, servindo de ponte para a segunda parte, que virá na tonalidade de ré menor.

Tem início no compasso 21 a segunda parte da modinha que originalmente está em ré menor. O arranjador muda a armadura de clave nesse momento, acompanhando a harmonia original, porém mantém a sensação de incerteza ao omitir a terça do acorde fundamental, sendo essa a nota que define se o acorde é maior ou menor. De qualquer maneira, os acidentes da nova tonalidade deixam a certeza da mudança:

4 21

S.

A.

T.

B.

Figura 68: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 21 a 24).

A nova seção se inicia com as vozes se movimentando mais lentamente, uma diminuição da densidade rítmica. O soprano tem a melodia, que é acompanhada por notas longas de compasso inteiro nos naipes restantes. As notas longas formam um acorde de ré sem a terça, onde temos um movimento no contralto que caminha da oitava para a sétima maior, sétima menor e finalmente a sexta. Esse movimento é bastante frequente nas estruturas harmônicas da música popular brasileira, porém não ocorre na harmonia original criada por Chico Buarque.

Voltando às questões do arranjo, no compasso 24 existe um momento de uníssono da melodia. Vozes femininas seguem completando a melodia enquanto vozes masculinas cantam notas longas que formam o acorde de sol menor (subdominante). Notamos que a harmonia está mais definida, se comparada à primeira parte. Em 26 temos novamente um momento de uníssono seguido da resolução com retardo para ré menor:

24

S. TAR NA NOI-TE ES - CU - RA A DE - DI - L HAR ES - SA MO - DI - N HA
RAR PE - LA TÊR - NU - RÃ QUE A EN - GA - NAR NUN - CA ME VI - N HA

A. NA NOI-TE ES - CU - RA A DE - DI - L HAR ES - SA MO - DI - N HA
PE - LA TÊR - NU - RÃ QUE A EN - GA - NAR NUN - CA ME VI - N HA

T. TAR NA NOI-TE ES - CU - - - RA ES - SA MO - DI - N HA LA
RAR PE - LA TÊR - NU - - - RA NUN - CA ME VI - N HA

B. — NA NOI-TE ES - CU - - - RA ES - SA MO - DI - N HA
PE - LA - TÊR - NU - - - RA NUN - CA ME VI - N HA

Figura 69: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 24 a 27).

Após essa resolução, a melodia original tem um compasso de pausa. Na gravação original de 1968, uma flauta "costura" o compasso vazio. No arranjo, Kerr optou por manter a melodia da flauta com uma diferença rítmica. As notas da flauta são semínimas, enquanto as do arranjo são colcheias. Por ser mais rápida, a frase é exposta no tenor e repetida no soprano meio compasso depois, recurso também utilizado anteriormente nas vozes:

27

S. DI - N HA A LA LA LA LA LA
VI - N HA

A. DI - N HA A FE - LI - CI - -
VI - N HA E EU AN - DA - VA

T. DI - N HA LA LA LA LA LA — MO -
VI - N HA TÃO

B. DI - N HA A FE - LI - CI - DA - DE
VI - N HA E EU AN - DA - VA PO - BRE

Figura 70: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 27 a 30)

Em seguida em 29, o baixo assume a melodia enquanto as outras vozes permanecem em silêncio até que o contralto em 30, repete a mesma frase melódica com defasagem de um compasso. Durante essa repetição de contralto, temos a entrada da melodia principal no tenor que também é repetida pelas vozes femininas. Notamos que desde o compasso 28 até esse momento, as melodias foram apresentadas sozinhas e repetidas em outras vozes, sem preocupação em expor a harmonia. Esse procedimento dura até o último tempo do compasso 31, quando todas as vozes voltam a se movimentar.

29

S.
 MO - RA - VA TÃO VI - ZI - NHA QUE DE
 TÃO PO - BRE DE CA - RI - NHO QUE DE

A.
 A FE - LI - CI - DA - DE MO - RA - VA TÃO VI - ZI - NHA A -
 E EU AN - DA - VA PO - BRE TÃO PO - BRE DE CA - RI - NHO A -

T.
 MO - RA - VA... TÃO VI - ZI - NHA QUE DE
 TÃO PO - BRE... DE CA - RI - NHO QUE DE

B.
 A FE - LI - CI - DA - DE TÃO VI - ZI - NHA A -
 E EU AN - DA - VA PO - BRE DE CA - RI - NHO A -

Figura 71: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 29 a 32).

Ainda no exemplo a cima, no compasso 32 voltamos a ter as quatro vozes se movimentando formando um acorde dissonante de lá diminuto com sétima menor, dominante individual do acorde de si bemol maior (relativo maior da subdominante menor de ré menor). Esse acorde (já no exemplo abaixo) se afirma em 33, quando aparece em primeira inversão e é sucedido em 34 pela dominante, também em primeira inversão, até chegar na tônica em 36, tendo um retardo da conclusão antes, em 35. Notamos aí, um movimento harmônico mais contundente, uma cadência que encerra a segunda parte da música. A análise harmônica completa do arranjo está no Apêndice 3.

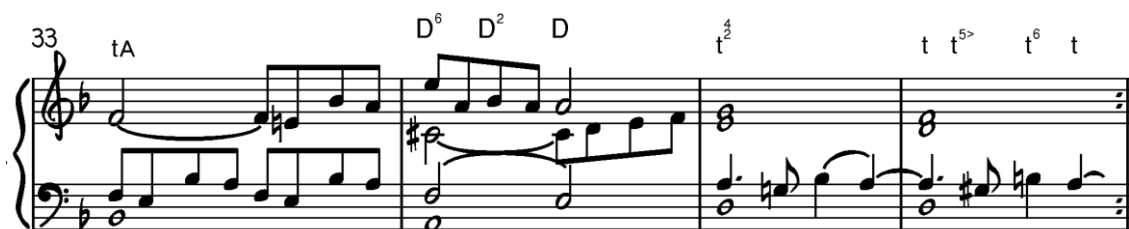


Figura 72: Análise harmônica funcional do Arranjo de *Até Pensei* (compassos 33 a 36).

No mesmo trecho, podemos notar o aumento da densidade rítmica, remetendo à construção da primeira parte do arranjo, onde fragmentos da melodia são distribuídos ocupando espaços vazios. De fato de 33 a 36 temos uma volta à maneira de conduzir as vozes da primeira parte, como um anúncio do que virá e finalmente em 36 aparece o ritornelo orientando a volta ao compasso 5, agora com o segundo texto. Essa volta do aumento da densidade rítmica pode ser observada nas vozes que cantam o texto "até pensei" em colcheias:

Figura 73: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 33 a 35).

O arranjo é executado novamente do compasso 5 ao 36 e segue para uma seção semelhante à segunda parte, porém sem o texto original, mas com o fonema "la". Na gravação de Chico Buarque, temos um momento de interlúdio instrumental. Samuel Kerr elaborou um interlúdio mais curto que o da gravação, seguindo a estrutura da segunda parte, onde uma voz caminha com a melodia criada pelo arranjador, que se utiliza de fragmentos melódicos da composição original:

37

S. MI - NHA AH

A. MI - NHA AH

T. PEN - SEI LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

B. AH

Figura 74: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 37 a 40).

Podemos observar que é o naípe tenor quem conduz a variação melódica inicialmente, enquanto os outros naípes o acompanham com notas longas, que formam a harmonia da segunda parte da música. Nos compassos 42 e 43, a melodia segue com o baixo, até que na metade do terceiro tempo de 43, temos um uníssono nas vozes masculinas dobrado pelo soprano oitava acima, e novamente a imitação da flauta com a rítmica mais acelerada, como ocorreu no compasso 28, movimento que precede a volta do texto:

43

S. LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

A. LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

T. LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

B. LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

TO - DA DOR DA

Figura 75: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 43 a 46).

Temos em 44 o mesmo retardo na resolução harmônica. Do compasso 46 ao 53, o arranjo repete integralmente os compassos 29 a 36, mudando apenas o texto. Em 54 chegamos à seção final, onde Kerr traz o mesmo ostinato da introdução no tenor, porém muda as notas longas, deixando a harmonia mais contundente pela presença do baixo com a nota pedal ré, e ao mesmo tempo, criando dissonâncias que se resolvem na tríade de ré maior, neste momento exposta com a terça. No penúltimo compasso do arranjo, temos a formação de um bloco sonoro dissonante que trás um trítono entre baixo e tenor, uma sétima maior entre tenor e soprano, e uma sétima menor entre baixo e contralto, aumentando a tensão. Esse bloco sonoro conta com as notas mi, sol e sol sustenido, deixando uma sensação de terça maior e menor ao mesmo tempo, tornando evidente a instabilidade harmônica presente em todo o arranjo, até finalmente resolver em ré maior no último compasso.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is for measures 54 to 57 of the piece 'Até Pensei'. A red oval highlights a dissonant block in measure 57, which consists of the notes E (Mi), G (Sol), and G# (Sol sustenido) in the Soprano, Alto, and Tenor parts respectively, while the Bass part has a D (Ré) pedal note. The lyrics for the Soprano part are 'MI - - NHA MI - NHA'. The lyrics for the Alto part are 'MI - - NHA MI - NHA'. The lyrics for the Tenor part are 'PEN - SEI QUE FOS - SE MI - NHA'. The lyrics for the Bass part are 'MI - - NHA MI - NHA'.

Figura 76: Arranjo de *Até Pensei* (compassos 54 a 57)

Pudemos notar no primeiro arranjo de Samuel Kerr, o cuidado com a condução melódica de cada naipe e a preocupação em criar facilidades para a execução, usando como estratégia a extração de elementos da melodia como matéria prima para as vozes que completam o coro. O grande mote da escrita desse arranjo foi a procura de uma instabilidade harmônica que pudemos

observar desde a introdução e passou por toda a obra, até o ultimo compasso quando temos o acorde de ré maior. A preocupação em criar um arranjo para essa música, que como dissemos, na época estava recém lançada por Chico Buarque, abriu para Samuel Kerr um universo de possibilidades de se arranjar a música popular brasileira para coro. Kerr relata que em sua experiência a escolha da canção que será arranjada parte sempre do coletivo e que a partir daí, o arranjador deverá escrever de acordo com as possibilidades do técnicas do grupo, criando assim um repertório que possui a identidade do coro e passa a ser único, como parte do seu DNA.

Tem Gato na Tuba.

A partitura deste arranjo está no Apêndice 4. Um dos arranjos mais executados de Kerr é o da canção “Tem Gato na Tuba”, dos compositores brasileiros João de Barro (Braguinha)¹⁴ e Alberto Ribeiro¹⁵.

A música “Tem Gato na Tuba” é uma marchinha lançada no carnaval de 1948 na voz de Nuno Roland¹⁶. O arranjo que analisaremos foi criado por Samuel Kerr na década de 70 para o grupo “Farrambanba”, dirigido pela regente Naomi Munakata¹⁷, como explica Samuel Kerr em entrevista à Revista Coral da União:

“Era a música tema daquele grupo. Eles começavam o concerto com ela e tinha até um projeto de cena da Lúcia Reily, artista plástica, em que havia uma tuba enorme de papel. O coro furava essa tuba (risos) e saía cantando esse arranjo.” (CORAL DA UNIÃO, 1994, pg.3)

O arranjo pode ser dividido em Introdução, do compasso 1 ao 5, uma primeira seção que vai de 5 a 21 e finalmente a ultima seção, mais curta, que se inicia em 21 e termina em 25. O texto é curto e direto com um caráter de humor e retrata a história de um gato que entra na tuba do Serafim, músico integrante da banda que se apresentava todo o domingo no coreto do jardim. A última

¹⁴ Compositor brasileiro que viveu de 29 de março de 1907 a 24 de dezembro de 2006.

¹⁵ Compositor brasileiro que viveu de 27 de agosto de 1902 a 10 de novembro de 1971.

¹⁶ Um dos grandes cantores da época de ouro do rádio no Brasil. Viveu de 1 de março de 1913 a 20 de dezembro de 1975.

¹⁷ Regente brasileira, atual regente do Coro da OSESP.

parte da música traz uma brincadeira com o som produzido pela tuba, alternados com o som produzido pelo gato de dentro dela.

A extensão vocal geral da obra é de si² até mi⁵, sendo soprano de si³ ao mi⁵, contralto de si³ ao si⁴, tenor de ré³ ao mi⁴ e baixo de si² ao mi⁴:



Figura 77: Tessituras de *Tem gato na Tuba* (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo).

O arranjo de Samuel Kerr é baseado na gravação original e mantém a melodia sempre na voz soprano. As outras três vozes realizam desenhos melódicos característicos de instrumentos de banda. Em boa parte do arranjo, contralto e tenor aparecem harmonizando a melodia principal que está com soprano com o mesmo desenho rítmico enquanto o baixo mantém o desenho melódico da tuba. Existem alguns momentos de melodia em uníssono oitavada entre vozes masculina e feminina. Nos finais de frases da melodia original as duas vozes intermediárias passam a fazer pequenas respostas como instrumentos mais agudos da banda, como trompete ou trompa, como no compasso 9:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score covers measures 6 to 9. The lyrics are: MIN - GO HA - VI - A BAN - DA NO CO - RE - TO DO JAR - DIM E JÁ DE. The Soprano part has a triplet of eighth notes in measure 6 and a triplet of eighth notes in measure 9. The Alto and Tenor parts have a triplet of eighth notes in measure 6 and a triplet of eighth notes in measure 9. The Bass part has a triplet of eighth notes in measure 6 and a triplet of eighth notes in measure 9. A circled area highlights the final measure (measure 9) of the Alto and Tenor parts, showing a triplet of eighth notes.

Figura 78: Compasso 6 a 9 de *Tem Gato na Tuba*.

O arranjo foi construído de modo a não ter silêncios, ou seja, quando uma frase da melodia principal repousa, acontece uma frase de resposta nas vozes secundárias, sempre com o ritmo intenso, deixando a sensação de uma sustentação ininterrupta do andamento. Esse artifício utilizado pelo arranjador acaba compensando a ausência de instrumentos de percussão que são característicos em bandinhas e que costumam sustentar os andamentos de maneira constante, sem quebras.

Notamos que, mesmo na seção em que as três vozes superiores caminham ritmicamente juntas em suas frases, o baixo preenche os espaços vazios a fim de não deixar o ritmo estacionar. Isto ocorre por se tratar de uma marchinha de carnaval que era repetida por diversas vezes nos salões enquanto os foliões dançavam. Nas marchinhas de carnaval, mesmo havendo “paradas” momentâneas nos instrumentos, o andamento segue sendo marcado pelas vozes cantando a melodia, e após a parada o andamento é mantido. No caso do arranjo analisado, Kerr optou por não fazer nenhuma “parada” em seu instrumental e deixou o andamento contínuo até mesmo para terminar a execução, quando ele oferece a opção ao intérprete de “ir repetindo os 4 últimos compassos” ao final do último compasso.

Samuel Kerr se utiliza de uma grande exploração dos timbres que a voz é capaz de produzir imitando instrumentos e procura fazer com que as vozes tragam um ambiente de banda de coreto. Os fonemas utilizados, em cada voz, nos remetem aos instrumentos de bandinha específicos. Somadas aos fonemas, estão frases características de cada instrumento, reforçando a presença instrumental durante todo o arranjo.

Podemos notar logo no primeiro compasso, o baixo em movimento descendente e ritmo constante, marcando os quatro tempos do compasso com o texto “*pom*” que cria um decrescendo tímbrico em cada nota, fazendo uma alusão a uma tuba em dobrados de bandinhas. Essa sequência melódica é recorrente em toda a obra, como podemos perceber:



Figura 79: Linha melódica do Baixo, compassos 5 e 6 de *Tem Gato na Tuba*.

Ao mesmo tempo, contralto com um desenho ritmicamente diferente, por marcar os contratempos, nos remete às trompas ou trompetes da bandinha e tenor e soprano realizam a melodia da introdução com tercinas no segundo e quarto tempos dos compassos iniciais, desenho característico de dobrados.

Para as vozes intermediárias, o arranjador optou pelas sílabas “pa” e “fa” que para sua execução necessitam da boca mais aberta, o que nos traz à lembrança auditiva instrumentos de metais mais agudos:

The image shows four staves of music for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The key is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The Soprano staff has a half rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes (D4, E4, F4) in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The Contralto staff has a quarter note D4 in the first measure, followed by a quarter note E4 in the second measure, and a quarter note F4 in the third measure. The Tenor staff has a half rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes (D4, E4, F4) in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The Baixo staff has a half note D2 in the first measure, followed by a half note E2 in the second measure, and a half note F2 in the third measure. Below the staves, the lyrics 'PA RA RA RA RA' are written under the Soprano staff, 'PA PA PA PA PA' under the Contralto staff, 'PA RA RA RA RA' under the Tenor staff, and 'POM POM POM POM POM' under the Baixo staff.

Figura 80: Compassos 1 a 3 de *Tem Gato na Tuba*.

Podemos encontrar alguns elementos que se relacionam com os abordados até aqui em outros arranjos corais, como o de “*A Banda do Circo*” de Mario Zan, cujo arranjo a quatro vozes foi escrito pelo próprio Samuel Kerr, ou ainda em “*Bandinha na Roça*”, composição de Fabiano R. Lozano:

As figuras rítmicas preponderantes no arranjo são semínima e colcheia. As semínimas aparecem como maioria na voz do baixo, enquanto nas outras três vozes se alternam com mais frequência colcheias e semínimas. Existe um motivo rítmico que aparece várias vezes no decorrer do arranjo e que está na melodia principal da música. Três colcheias em tercinas seguidas de uma semínima.



Figura 83: Exemplo de motivo rítmico de *Tem Gato na Tuba*

Esse motivo rítmico é característico em bandas e o arranjador se utiliza da presença dele na melodia principal para utilizá-lo na resposta do tenor nos compassos 2 e 18 para dar movimento rítmico à essa seção que é a mais densa tanto em relação ao ritmo quanto à harmonia.

Existem ainda, dois momentos em que as três colcheias em tercinas são confrontadas com duas colcheias em outra voz, trazendo uma elevação da densidade rítmica que é pontual. Ocorrem nos compassos 13 e 20.

Figura 84: Compassos 13 e 20 de *Tem Gato na Tuba*

Outro motivo rítmico bastante utilizado pelo autor, também característico em bandinhas, é o de instrumentos secundários (nesse caso vozes

secundárias) em contratempo, como ocorre na voz de contralto logo no início da música ou, por exemplo, no compasso 9 com tenor e contralto.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (A.), Tenor (T.), and Baixo (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. In measure 1, the Soprano has a whole rest, while the other three voices have eighth notes. In measure 9, the Soprano has a half note, and the other three voices have eighth notes. The lyrics are: Soprano: PA RA RA; Contralto: PA PA PA PA; Tenor: PA RA RA; Baixo: POM POM POM POM.

Figura 85: Compassos 1 e 9 de *Tem Gato na Tuba*

Esse procedimento é realizado em busca de um movimento contínuo de pergunta e resposta, pois quando o contratempo nas vozes secundárias ocorre, o baixo está sempre marcando os tempos dos compassos.

Percebemos que as melodias seguem uma construção distinta nas quatro vozes. O baixo são a voz que mais se movimenta em graus conjuntos. Soprano, que estão com a melodia principal, tem um desenvolvimento melódico com saltos mais frequentes, principalmente de terça e quinta, tanto ascendentes como descendentes. Contralto e tenor acompanham a melodia principal em seu desenho com mudanças de intervalos nos saltos para favorecer a harmonia, como podemos observar:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (A.), Tenor (T.), and Baixo (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: Soprano: RA TÔ-DO DO - MIN-GO HA-VI-A BAN-DA NO CO - RE - TO DO JAR - DIM E JÁ DE; Contralto: POM POM POM TÔ-DO DO - MIN-GO HA-VI-A BAN-DA NO CO - RE - TO DO JAR - PA PA PA E JÁ DE; Tenor: POM POM POM TÔ-DO DO - MIN-GO HA-VI-A BAN-DA NO CO - RE - TO DO JAR - PAM PAM PAM E JÁ DE; Baixo: POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM.

Figura 86: Compassos 5 a 9 de *Tem Gato na Tuba*

Na linha melódica do baixo é possível observar que o movimento descendente de notas que marcam os tempos dos compassos ocorrem para consolidar uma mudança de função harmônica do acorde formado, como no compasso 5, onde se inicia o tema e se estabelece a fundamental da tonalidade de mi maior com o movimento descendente iniciado pela nota mi. Logo no compasso 9 quando temos a mudança para a relativa menor da subdominante, o movimento descendente se inicia com a nota fá sustenido. Também no compasso 17 podemos perceber a harmonia na subdominante e o movimento descendente do baixo tendo início na nota lá:

Figura 87: Compassos 17 e 18 de *Tem Gato na Tuba*

Existem alguns cromatismos no decorrer da obra. A própria melodia traz no compasso 13 uma resolução retardada realizada por cromatismo. Outros cromatismos ocorrem nas vozes intermediárias que estão completando a harmonia e o arranjador se utiliza desses movimentos cromáticos nas vozes intermediárias para construir acordes dissonantes que logo são resolvidos, como no compasso 6:

Figura 88: Compassos 6 a 9 de *Tem Gato na Tuba*

Encontramos ainda, cromatismo em alguns movimentos do baixo que caminha por graus conjuntos e que se utiliza de cromatismos para executar esses movimentos favorecendo a harmonia, como observamos no compasso 8.

Optamos por realizar uma análise harmônica e empregaremos o instrumental da análise funcional, pois esse tipo de análise deixa mais claro os caminhos percorridos e as intenções harmônicas da obra. Observamos que o arranjador manteve as funções harmônicas que acompanharam a melodia da gravação original de Nuno Roland, porém, alguns acordes foram invertidos ou tiveram dissonâncias acrescentadas para melhor condução das vozes. A análise harmônica funcional completa está no apêndice 5.

Esse procedimento nos permitiu observar que a harmonia da obra não é das mais simples do gênero Marchinhas de Carnaval, e que a execução do arranjo só é fluente devido ao domínio técnico do arranjador que criou linhas horizontais cantáveis e de fácil condução em meio a uma harmonia relativamente complexa. Isso confirma o depoimento de Kerr quando perguntado sobre o seu processo de trabalho na confecção de um arranjo:

“...Na minha opinião, a melodia principal já contém o arranjo e o mais importante é que a condução vocal seja melódica, que os saltos sejam fáceis de realizar. Por mais complexo que o arranjo possa soar no todo, se estiver resolvido na horizontal, ele estará resolvido...” (SOUZA, 2003, pg.180)

Em dois momentos, o arranjador optou pelo uso da melodia escrita para todas as vozes e oitavada entre vozes masculinas e femininas, para enfatizar o instrumento protagonista que é descrito pelo texto “tuba do Seraphim”. Os momentos de uníssonos oitavados ocorrem no início do compasso 12 e no compasso 16 com o mesmo texto como podemos observar:

Figura 89: Compassos 12 a 16 de *Tem Gato na Tuba*.

Os quatro primeiros compassos do arranjo formam a introdução. O primeiro compasso apresenta uma indefinição harmônica, pois revela uma melodia descendente no baixo, oitavada pelo contralto e seguida da entrada de soprano e tenor em um motivo extraído do final da melodia original, que é apresentado pelas quatro vozes no compasso 2 e será repetido integralmente nos compassos 18, 19 e 20.

Figura 90: Compassos 1 a 4 de *Tem Gato na Tuba*

Tem início no compasso 5 o tema principal da música é apresentado e observamos na harmonia a Tônica da tonalidade de mi maior que é predominante, tendo a dominante aparecendo apenas nos quartos tempos dos compassos até o ultimo tempo do compasso 8 onde ocorre uma preparação em um movimento harmônico para a relativa menor da Subdominante, o acorde de fá sustenido menor, que passa a predominar pelos dois próximos compassos, 9 e 10 até que em 11 temos a presença da Dominante culminando na volta para a Tônica em 13.

5

PNO.

T T₇ T₆ D⁷ T T₇ T₆ D⁹ T T₇ T₆ D⁹ T₃ D⁹

Figura 91: Compassos 5 a 8 da Análise Harmônica Funcional de *Tem Gato na Tuba*

9

PNO.

Sr⁷ Sr₇ Sr₇ Sr₇ Sr₇ Sr₇ Sr₇ Sr₇ D⁷ D⁹ D⁷ D⁹

Figura 92: Compassos 9 a 12 da Análise Harmônica Funcional de *Tem Gato na Tuba*

O primeiro tempo do compasso 13 apresenta um acorde diminuto formado por notas que retardam a conclusão da cadência Dominante Tônica, mas logo no terceiro tempo, temos de volta a Tônica que se estabiliza novamente até o compasso 16 quando temos um uníssono iniciado pela nota ré natural, sétima menor da tônica, em um movimento que traz uma preparação para a Subdominante lá maior que de fato é apresentada no compasso 17.

13

PNO.

15

PNO.

T T₅ T₄ T₃ D₇ T T₇ T₆ D⁹

T T₇ T₆ D (D) S S₇ S⁶

Figura 93: Compassos 13 a 17 da Análise Harmônica Funcional de *Tem Gato na Tuba*

No compasso 18 temos a repetição integral dos compassos 2, 3 e 4. Esse é o trecho onde a harmonia mais se movimenta, pois aparecem acordes diminutos com função dominante e temos dominantes individuais de dominantes que culminam no compasso 21 na tônica, quando se inicia o refrão.

18

PNO.

D₇^{9>} D_{9>}^{9>} D₃^{9>} D₅ T₅ D₇ (D)₅⁷ (D)⁷ D⁹ T

Figura 94: Compassos 18 a 21 da Análise Harmônica Funcional de *Tem Gato na Tuba*

Com exceção dos momentos de uníssono do arranjo e desse movimento de trombone, a tuba permanece o tempo todo na linha do baixo, enquanto as outras vozes estão variando seus timbres representando outros instrumentos. Na introdução, por exemplo, que é repetida integralmente no compasso 18 temos a maior densidade de timbres do arranjo, pois cada voz está realizando fonemas diferentes em momentos distintos.

Figure 95 shows the first four measures of the song 'Tem Gato na Tuba' in 4/4 time. The score is written for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are represented by syllables: 'PA RA RA RA RA' for Soprano and Tenor, 'PA PA PA PA PA PA RAM PAM' for Contralto, and 'POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM' for Baixo. The Soprano and Tenor parts feature triplets in measures 1 and 3.

Figura 95: Compassos de 1 a 4 de *Tem Gato na Tuba*.

No compasso 21 a harmonia passa a se movimentar menos, indo apenas da tônica para a dominante e voltando para a tônica durante toda a seção, até o fim do arranjo. Dois eventos nos chamam atenção nessa seção. O primeiro é a sétima maior que aparece na voz dos tenor no acorde Dominante nos compassos 24, 27 e 29, e que se realiza por um movimento cromático descendente e se transforma em sétima menor pelo mesmo movimento. O segundo evento é o movimento de glissando do baixo que imita um trombone de vara escrito pelo arranjador para soar durante toda a duração do acorde Dominante. Os dois eventos acrescentam a ultima seção do arranjo algumas dissonância que chamam a atenção do ouvinte, embora a harmonia esteja se movimentando apenas de Dominante para Tônica.

Figure 96 shows measures 22 to 24 of the piano accompaniment for 'Tem Gato na Tuba'. The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps. The piano part features a glissando in the bass line during the dominant chord (D7) in measures 22 and 24. The functional harmonic analysis labels the chords as D7< (measure 22), D7 (measure 23), T (measure 24), D7< (measure 25), and D7 (measure 26). The piano part is labeled 'PNO.'.

Figura 96: Compassos 22 a 24 da Análise Harmônica Funcional de *Tem Gato na Tuba*

Ainda nessa seção, que se inicia no compasso 21, temos as vozes intermediárias realizando os mesmos movimentos característicos instrumentais, porém em uma região mais grave e o arranjador muda o fonema utilizado que

antes era “pá” e “rá” e agora passa a ser “pom” e “fu”, sílabas com som mais fechado, caracterizando instrumentos mais graves. Ao mesmo tempo, a melodia principal utiliza o “fim”, “fu”, “rum”, fonemas mais leves que podem representar uma flauta ou um clarinete, enquanto o baixo realiza o glissando característico de trombone de vara.

Figura 97: Compassos 26 a 29 de *Tem Gato na Tuba*

Após analisarmos os aspectos estruturais do arranjo, munidos de um conhecimento adquirido em pesquisa sobre a obra original e os arranjos de mesmo gênero que utilizam procedimentos criativos similares, e principalmente, após levantarmos os procedimentos e preferências adotados por Samuel Kerr na construção de um arranjo coral, podemos concluir que uma melodia de marchinha de carnaval que, embora possa ser vista por muitos como uma canção de menor valor por ter se tornado popular em seu tempo pode resultar em uma bela obra coral quando tratada com domínio da linguagem e da condução vocal.

Observamos o “cuidado com o horizontal” presente em todas as vozes, a fim de torná-las cantáveis, o que, segundo Kerr é um pré-requisito para um bom arranjo. Percebemos que de uma boa construção linear podem surgir harmonias complexas, sem que o arranjo se torne necessariamente difícil de ser executado, e que a exploração dos diversos timbres que a voz pode produzir, organizados ritmicamente, pode enriquecer as possibilidades sonoras de um coro, mesmo não sendo um coro profissional, como é o caso de muitos que realizaram esse arranjo até hoje pelo Brasil.

Cunhataiporã

A partitura do arranjo está no Apêndice 6. O arranjo de *Cunhataiporã*, parece revelar muito do pensamento de Samuel Kerr quanto à condução de vozes e ao tipo de padrão construtivo de sua escrita. Neste arranjo, percebemos a presença de pequenos ostinatos transformados em motivos melódicos que preenchem as vozes enquanto a melodia passeia pelos quatro naipes do coro.

Cunhataiporã é uma canção de Geraldo Espíndola, compositor popular brasileiro do Mato Grosso do Sul. O arranjo é para coro misto à *capella*. Kerr realizou dois Laboratórios Corais em Campo Grande e atendendo a sugestões dos alunos criou este arranjo no intervalo entre os dois encontros, partindo de exercícios praticados no primeiro, como ele mesmo explica:

...foi num laboratório coral da Funarte em Campo Grande. Eu fui duas vezes aquele ano à Campo Grande. Numa vez surgiu o Cunhataiporã e na segunda vez eu levei o arranjo pronto. Eu não sei recuperar exatamente a história, mas uma vez eu fui pela Funarte e da outra vez eu fui pela iniciativa de um coral da cidade. Mas eu pude começar o Cunhataiporã, fui pra casa, elaborei todas as informações, porque os Espíndola são de Campo Grande. E tem uma coisa muito bonita que o Matim Lutero fez aqui em São Paulo. Uma vez ele fez uma apresentação coral com a Tetê Espíndola e eles cantaram o meu arranjo com ela cantando. Foi muito bonito. (KERR)

O arranjo busca, através de uma ambientação sonora, colocar em evidencia o cenário tratado pelo texto. As vozes que preenchem a melodia trazem onomatopeias que criam essa ambientação.

A tessitura geral da obra é do si 2 ao ré 5 sendo soprano de ré 4 ao ré 5, contralto de ré 4 ao lá 4, tenor de fá sustenido 3 ao mi 4 e baixo de si 2 ao si 3:



Figura 98: Tessituras do arranjo de "*Cunhataiporã*" (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo)

Os aspectos timbrísticos da obra são muito importantes pois o arranjador optou por utilizar a voz dos coralistas em recursos sonoros que fazem alusão a sons do Pantanal. Nas instruções para a realização da música na partitura, o

arranjador especifica alguns tipos de sons que os coralistas devem produzir antes de começarem a cantar seus motivos melódicos escritos na introdução. O arranjador deixa livre à interpretação do regente a ordem de entrada desses sons e a organização estrutural tanto da introdução como do final. Também existe uma liberdade dada aos coralistas, que podem experimentar, pesquisar e construir diversos sons buscando um resultado que os satisfaça. Esse jogo de liberdade de orientação torna cada interpretação da música única e incentiva a improvisação vocal dos cantores.

Após as instruções de sons a serem realizados pelo coro, surgem motivos melódicos que entram voz por voz em notação tradicional enquanto as restantes continuam executando os sons propostos.

Com o início dos motivos melódicos, os sons passam a acontecer de acordo com a partitura, porém seguem algumas onomatopeias igualmente discriminadas na partitura que buscam manter o ambiente trazido pela introdução e sustentá-lo durante a obra. O texto diferente em cada voz, buscando a ressonância vocal através da letra "m" no soprano e tenor e enquanto contralto canta "pui pém", texto que traz uma colocação nasal característica da língua Tupi-Guarani, de onde vem as palavras "*Cunhataiporã chero hai hú*".

O baixo sustenta a música apenas com a vogal "uh" quando não tem a melodia principal. De acordo com o arranjador, esse motivo inicial do baixo representa o rio e some apenas quando o barqueiro desaparece na primeira curva:

“Das harmonias foi surgindo a linha do baixo, em valores largos, lenta e persistente como idealizo a imagem do rio” (KERR, 2006, pg.128)

Para entender a construção da melodia original desta canção podemos tomar como referencia o universo musical indígena do Brasil que parece ecoar não somente nas palavras guaranis utilizadas por Espíndola. Tomaremos como referencia o estudo de José D'Assunção Barros, **Música indígena brasileira** - uma história de assimilações e restrições. Nesse artigo, o historiador relata dados importantes extraídos de pesquisas em melodias indígenas pesquisadas pelo Brasil.

"Na verdade, no conjunto de fonogramas produzidos pela Missão Rondon, e também nas melodias recolhidas por Spix e Martius, transparecem muito mais habitualmente modelos tetracórdicos recortados deste universo maior de possibilidades." (BARROS, 2002, pág. 12)

Barros analisa dados referentes às pesquisas de campo que registraram melodias indígenas de povos que viveram no Brasil. Observa que habitualmente na música indígena as estruturas sonoras são organizadas em conjuntos de quatro notas. Afirma ainda, ao analisar um desses conjuntos, que existe uma relação dessa estrutura com uma escala pentatônica, embora prefira não utilizar um modelo ocidental para classificar a música indígena:

"O tetracórdio que dá origem à melodia acima reproduzida (si-re-mi-fá#) poderia ser examinado como uma escala pentatônica defectiva (re-mi-fá#-la-si, na qual está ausente o lá). De qualquer maneira, ainda isto seria tentar adaptar o sistema indígena a outro mais conhecido (o pentatônico oriental) ao invés de considerar o tetracórdio que aparece como um material escalar autônomo. Melhor, talvez, é mesmo considerar que a melódica parece contentar-se em criar sequências musicais sobre quatro notas apenas, formando uma escala tetratônica muito particular." (BARROS, 2002, pág. 13)

Percebemos na melodia original de Cunhataiporã uma alternância, como se fosse pergunta e resposta, de dois pequenos conjuntos de notas. O primeiro em uma região aguda, utilizando uma sequência de três notas:



Figura 99: Início da melodia original de *Cunhataiporã*

A nota final desta frase já é a primeira de um novo conjunto de quatro notas que aparece na sequência:

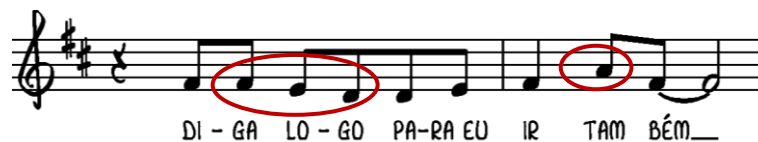


Figura 100: Segundo conjunto de notas da melodia original de *Cunhataiporã*

A melodia segue alternando esses dois conjuntos e pela ausência da nota sol, temos uma sonoridade de uma escala pentatônica, acrescida do sétimo grau. Na seção seguinte, temos mais claramente o uso da escala pentatônica si menor:



Figura 101: Utilização da escala pentatônica na melodia principal de *Cunhataiporã*



Figura 102: Escala pentatônica menor.

A escala pentatônica serve de referência durante toda a construção da melodia e a consciência dessa utilização nos fará capazes de entender a estrutura melódica da canção e por consequência a harmonização elaborada para o arranjo, que não conta com grandes movimentos cadenciais como veremos mais a frente.

Por ora, vamos nos ater à construção linear de cada naipe em que Samuel Kerr privilegiou os movimentos por graus conjuntos com alguns intervalos de terças e quintas. Um desses saltos aparece em um motivo constantemente presente na voz do tenor, como podemos notar por exemplo no compasso 17. É um salto de terça menor descendente:



Figura 103: Ostinato de tenor de *Cunhataiporã*

Também no motivo melódico do baixo, apresentado em primeiro lugar, ocorre um salto de terça menor descendente:

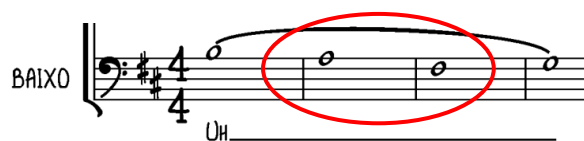


Figura 104: Ostinato de Baixo de *Cunhataiporã*

Outros saltos estão na melodia principal da música. Por exemplo no soprano no compasso 25. São saltos de terça maior ascendente e outro de quinta justa descendente:



Figura 105: Saltos da melodia no soprano de *Cunhataiporã*

Ainda na melodia, observamos mais um salto, agora na voz contralto no compasso 28. É um salto de terça menor ascendente seguido do mesmo salto de maneira descendente. Este salto está presente na escala pentatônica:



Figura 106: Saltos da melodia no contralto de *Cunhataiporã*

Não existem grandes movimentos harmônicos ou cadências, ficando a harmonia em sua maior parte no acorde de si menor com variações no baixo. A utilização da escala pentatônica na melodia, traz naturalmente uma estabilidade harmônica.

Analisando os pequenos motivos melódicos que constituem o pilar construtivo do arranjo, percebemos, logo na introdução, que cada voz inicia com um motivo próprio, como uma identidade que "marcará" o naipe durante o arranjo. Vamos observar cada um deles em separado.

O motivo melódico da voz dos baixo é o mais longo e dura quatro compassos. É ele quem inicia a parte cantada da obra.



Figura 107: Ostinato do baixo em *Cunhataiporã*

Enquanto o motivo melódico é repetido, são apresentadas as vozes contralto, soprano e tenor, nessa ordem e cada uma com um espaçamento de quatro compassos. Os motivos melódicos dessas vozes são mais curtos e se repetem ao longo dessa introdução que dura até o compasso 21.



Figura 108: Ostinato de contralto de *Cunhataiporã*



Figura 109: Ostinato de soprano. de *Cunhataiporã*



Figura 110: Ostinato do tenor de *Cunhataiporã*

A união dos quatro motivos forma a harmonia inicial do arranjo que está dividido, do ponto de vista harmônico em algumas seções. A primeira seção, começa na introdução onde as vozes apresentam seus motivos uma a uma e começam a formar uma sequência de quatro compassos que será predominante na obra. O primeiro compasso apresenta a tônica si menor, o segundo compasso o mesmo acorde com a sétima no baixo, o terceiro compasso apresenta o mesmo acorde, agora com a quinta no baixo e finalmente o quarto compasso apresentando o acorde de sol maior com sétima maior, que classificamos com a função de anti-relativa maior da tônica menor:



Figura 111: Análise harmônica funcional de *Cunhataiporã* - (compassos 17 a 20).

Como podemos perceber, os movimentos motivicos acrescentam à harmonia notas de passagem que não pertencem ao acorde fundamental. Essas notas de passagem acabam reforçando a sensação estática da harmonia, com movimentos de menor intensidade, porém contínuos. Como a proposta do arranjador é de que a música seja ambientada aludindo a sons da natureza, como podemos concluir analisando as orientações iniciais sobre os sons produzidos antes, o decorrer da introdução e o final do arranjo, podemos supor que esses pequenos movimentos melódicos em cada voz, trazido pelos motivos, e que não mudam a função do acorde, podem ser compreendidos como um ambiente calmo do Pantanal onde os sons dos mais diversos elementos, como pássaros,

água corrente, etc., são percebidos pontualmente mas não mudam bruscamente o cenário, como seria o caso de uma tempestade por exemplo.

O tempo de duração da obra não é preciso, pois o arranjador deixa a critério do interprete a liberdade no tempo da introdução e do final. Mesmo onde a notação tradicional é aplicada e as alturas são definidas, não existem marcações de andamento, ficando a escolha à critério do regente. O motivo melódico do baixo acaba sendo um bom definidor do andamento, já que trata-se de uma frase longa, feita sem respiração. Não existem mudanças de andamento na música, trazendo a ideia de continuidade dos elementos da natureza como o rio, vento, etc.

A ideia de um som contínuo, com pequenas variações é posta também pelas células rítmicas que são colocadas sempre em sequencia pelo arranjador.

No compasso 21, ocorre a apresentação de um motivo melódico no contralto, que será repetido pelo tenor e pelo soprano. Esse motivo aparecerá ao longo da música como um contracanto à melodia principal.

21

S. *MIÚ* *CU-NHA TAI PO RÃ CHE-RO HAI HÚ*

A. *CUNHATAIPO RÃCHERO HAI HÚ* *CU-NHA TAI PO RÃ CHE-RO HAI*

T. *CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI HÚ* *CU-NHA TAI PO RÃ CHE-RO HAI*

B. *AH*

Figura 112: Motivo recorrente em *Cunhataiporã*

Existem momentos de maior densidade rítmica, onde as colcheias ocupam os espaços deixados pela melodia, como por exemplo no compasso 36.

33 **D**

S. *É PRA PON TA - PO - RÃ* *CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI*

A. *É PRA PON TA - PO - RÃ* *CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI*

T. *HÚ* *É PRA PON-TA - PO - RÃ* *CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI*

B. *É PRA PON TA - PO - RÃ* *CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI - HÚ*

Figura 113: Arranjo de *Cunhataiporã* - (compassos 33 a 36).

Durante todo o arranjo, percebemos uma maneira de construção recorrente nas vozes. Uma voz, não sempre a mesma, apresenta a melodia principal. As outras vozes realizam ora o motivo inicial apresentado na introdução, ora o motivo apresentado no compasso 21. Kerr distribuiu a melodia entre as vozes soprano, contralto e baixo, em momentos diferentes, enquanto tenor figura apenas com contracantos. Todas as vozes, quando sem a melodia, realizam motivos de importante sustentação harmônica para a obra. A melodia caminha entre as vozes como pergunta e resposta. Inicia no compasso 25, com soprano perguntando e contralto respondendo em 27.

Segue a pergunta e resposta das mesmas vozes, até que em 33 a ocorre o aumento de densidade rítmica pois temos soprano e contralto caminhando paralelamente à melodia principal apresentada pelo baixo. Como veremos, esse momento traz uma exceção na maneira com que o arranjo vinha se apresentando até então, devido à mais significativa mudança harmônica da música.

Neste momento ocorre uma mudança harmônica onde todas as vozes realizam saltos. Soprano terça menor ascendente, contralto quarta maior ascendente, baixo terça maior ascendente e tenor, uma unidade de tempo atrasado realiza um salto de terça maior ascendente:

Figura 114: Saltos dos compassos 33 e 34 de *Cunhataiporã*.

Temos a maior densidade de saltos da música e também a mais significativa mudança harmônica de toda a obra e de todo o arranjo. Temos a presença do acorde de dó maior, (anti-relativo) e de mi menor, (subdominante de si menor).

Depois de voltar à tônica, temos em 36 um compasso de grande movimento harmônico entre a fundamental menor e a relativa maior da dominante menor. Temos aí um ritmo harmônico intenso onde apenas o baixo deixa de se movimentar após a primeira colcheia e passa a sustentar uma nota pedal:

Figura 115: Análise harmônica funcional de *Cunhataiporã* - (compassos 33 a 36).

Mais a frente, no compasso 35, o baixo continua a melodia que nesse trecho se caracteriza por saltos de terça, descendentes e depois ascendentes. Saltos esses que obedecem a escala pentatônica:



Figura 116: Saltos da melodia no baixo de *Cunhataiporã*

Ocorre uma repetição da estrutura das vozes com um novo texto, trazendo um salto de sexta maior descendente no soprano no compasso 37, este o maior salto da obra:

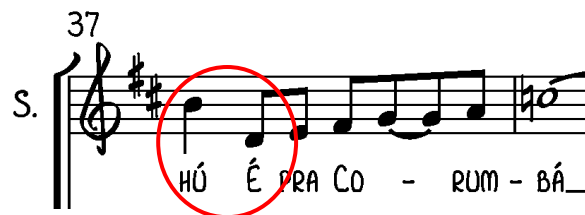


Figura 117: Salto no soprano, compasso 37 de *Cunhataiporã*.

A mesma frase da melodia principal que anteriormente o baixo cantou com saltos de terças, aparece com uma mudança em função do texto que tem menos sílabas. Ocorre um salto de quinta justa ascendente:



Figura 118: Salto de quinta justa compasso 39 de *Cunhataiporã*.

Ainda da repetição, a estrutura harmônica recém apresentada é repetida com uma diferença no último compasso da série, onde agora está a dominante menor:

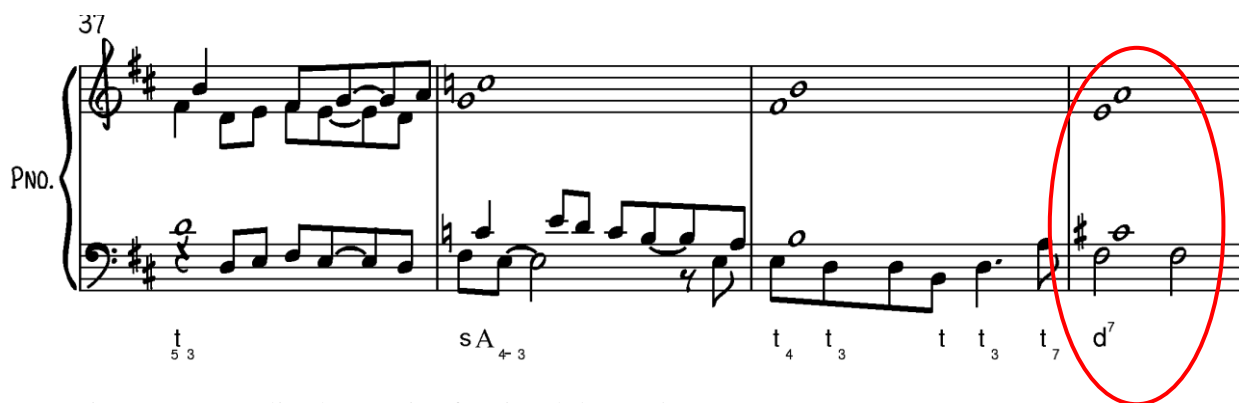


Figura 119: Análise harmônica funcional de *Cunhataiporã* - (compassos 37 a 40).

Exatamente nesses oito compassos, (33 a 40) onde a harmonia se torna mais densa é que temos as colocações mais incisivas do texto que antes estava especulativo com as frases "*Onde você quer ir meu bem, diga logo para eu ir também, você quer pegar aquele trem, é naquele trem que eu vou também...*" e que se torna mais direto, como uma resposta às indagações "...*É pra Pontaporã, Cunhataiporã chero haihú. É pra Corumbá, é lá que eu vou pegar um barco...*"

Figura 120: Arranjo de *Cunhataiporã* - (compassos 33 a 36).

Do compasso 41 até o fim da música, temos a harmonia estática novamente com pequenos movimentos de notas de passagem que não chegam a mudar a estrutura funcional do acorde de si menor, tônica. O texto volta a ser

menos decidido. "...e descer o rio Paraguai cantando as canções que não se ouvem mais..."

Ao final da música, o arranjador se utiliza da ultima frase da melodia principal para apresentá-la em todas as vozes, mas em tempos diferentes, sendo que no tenor a frase é apresentada uma quinta justa abaixo, e no baixo, uma oitava abaixo. Ao final dessa frase ocorrem dois saltos de terça menor, o primeiro ascendente e o segundo descendente.

47

S. CAN-TAN-DO AS CAN-ÇÕES QUE NÃO SE OU-VEM MAIS

A. CAN-TAN-DO AS CAN-ÇÕES QUE NÃO SE OU-VEM MAIS

T. HÚ CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI HÚ CAN-TAN-DO AS CAN-ÇÕES

B. OH

(f)*

Figura 121: Arranjo de *Cunhataiporã*, (compassos 47 a 49).

50

S. MIÚ - U - U - U MIÚ CAN-TAN-DO AS CAN-ÇÕES QUE NÃO SE OU-VEM MAIS

A. PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM CAN-TAN-DO AS CAN-ÇÕES

T. QUE NÃO SE OU-VEM MAIS MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô

B. CAN-TAN-DO AS CAN-ÇÕES QUE NÃO SE OU-VEM MAIS

Figura 122: Arranjo de *Cunhataiporã* (compassos 50 a 52).

Em relação aos movimentos melódicos, podemos concluir que o arranjo foi inteiramente pensado para privilegiar a condução por graus conjuntos, para facilitar ao máximo sua execução. A melodia original traz alguns saltos que foram expostos pelo arranjador nas vozes e que tinham a incumbência de

apresentá-la. O salto mais recorrente na melodia original é o de terça menor, o que talvez tenha inspirado o único motivo melódico de exceção utilizado pelo arranjador, onde ocorrem sucessivos saltos de terça menor, apresentado na voz tenor pela primeira vez no compasso 17. Ao mesmo tempo, esse motivo também pode ser considerado material extraído da melodia principal.

Empregamos o instrumental da análise harmônica funcional, como em todo o trabalho para percebermos com clareza as funções dos movimentos harmônicos, visto que trata-se de uma obra em que a harmonia é bem estática na fundamental com breves passagens à subdominante e dominante menor. A análise harmônica completa do arranjo está no Apêndice 7.

No arranjo de "Cunhataiporã" percebemos de maneira muito clara o pensamento horizontal que orienta a construção dos arranjos de Samuel Kerr. Apesar de conservar a harmonia original da obra, Kerr busca uma condução linear do conjunto de quatro vozes e deixa isso explícito na introdução, quando as vozes vão surgindo uma a uma, cada qual com a sua identidade, com o seu próprio motivo elaborados em cima de onomatopeias. Apenas quando surge a melodia, podemos reconhecer uma certa hierarquia entre os naipes.

A própria escolha da canção para a elaboração do arranjo nos revela o sentido da realização de um repertório que Samuel Kerr encontrou durante sua carreira. Arranjar uma música sugerida pelos alunos do laboratório que formavam o coro, uma música que carrega a marca da região central do país, e fazê-lo buscando uma ambientação sonora que identifica a paisagem local, nos mostra que o compromisso de Kerr vai além da tradição coral. Sua real necessidade é através do repertório, evidenciar a identidade cultural do grupo, inclusive com o propósito de preservá-la e divulgá-la. É o caso desse arranjo, executado no Brasil inteiro por pessoas que não tem o contato pessoal com a região do pantanal, mas mergulham em uma "viagem" através da sonoridade do arranjo.

Praça da Sé

A partitura do arranjo está no Apêndice 8. Praça da Sé é um samba de Adoniran Barbosa gravado em 1978. A música original tem um refrão que se repete entre cada estrofe. Mostraremos a letra integral da canção para entendermos os procedimentos adotados:

Refrão:

Praça da Sé
Praça da Sé
Hoje você é
Madame estação Sé

--

Quem te conheceu
A alguns anos atrás
Como eu te conheci
Não te conhece mais
Nem vai conseguir
Te reconhecer
Se hoje passa por aqui
Alguém que já faz
Algum tempo que não te vê
Pouca coisa tem que contar
Pouca coisa tem que dizer
Vai pensar que está sonhando
É natural
Nunca viu coisa igual

--

Da nossa Praça da Sé de outrora
Quase que não tem mais nada
Nem o relógio que marcava as horas
Pros namorados
Encontrar com as namoradas
Nem o velho bonde
Dindindindindindin
Nem o condutor

Dois pra light e um pra mim
Nem o jornaleiro
Provocando o motorneiro
Nem os engraxate
Jogando caixeta o dia inteiro
Era uma gostosura
Ver os camelô
Correr do fiscal da prefeitura
--
É o progresso
É o progresso
Mudou tudo
Mudou até o clima
Você está bonita por baixo
Só indo lá pra ver
Mas não vá sozinho, meu senhor
Que o senhor vai se perder

Ao mesmo tempo em que retrata dois momentos históricos da principal praça da cidade de São Paulo, e de como a mudança foi bastante perceptível, Adoniran deixa uma crítica às mudanças que uma grande metrópole como a cidade de São Paulo pode sofrer com o processo do progresso.

As mudanças relatadas sofridas pela praça, têm direta ligação com a inauguração da estação Sé do metrô em 17 de fevereiro de 1978, mesmo ano da gravação original da canção. A estação Sé foi construída para ser uma das maiores estações do transporte subterrâneo de São Paulo por ser a ligação entre as linhas vermelha e azul e receber um fluxo enorme de passageiros diariamente, sendo que muitos que passam apenas por baixo da praça, dentro da estação.

O arranjo de Samuel Kerr não utiliza o texto integral da canção, mas apenas o refrão e a última estrofe. Não relata portanto como era a praça antes das transformações, com o saudosismo do texto original, apenas apresenta o texto que exclama as mudanças promovidas pelo progresso.

O arranjo foi escrito para o Coral da UNESP por ocasião da inauguração da estação sé do metrô, conforme relata Kerr:

O Praça da Sé foi feito pra inauguração do metrô. Da estação sé. E a música é mais cumprida. Então eu achei no jornal antigo e daí eu fui na Continental, não sei se foi na Continental que eles me deram a gravação do Adoniran que não era uma coisa de disco à venda, mas eles tinham a música e a música era cumprida e eu cortei e ficou aquela forma que tem muitos coros que cantam...Foi pro coro da UNESP porque quando no Natal eles ouviram os Sinos eu disse no ano seguinte: "Vamos ouvir a Praça? (KERR)

Kerr escreve uma pequena introdução com vozes em femininas em uníssono em masculinas oitava a baixo cantando o texto "la laia laia laia". A melodia dessa introdução como costume em seus arranjos, é extraída da melodia principal, nesse caso da última frase da estrofe utilizada.

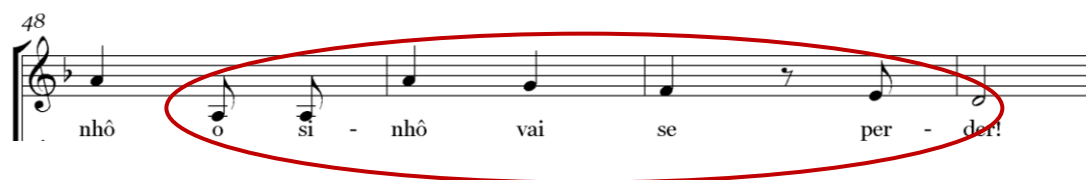


Figura 123: Frase da melodia original de *Praça da Sé*.

Neste primeiro momento, temos uma questão quanto à tessitura das vozes. A frase final escolhida como introdução se inicia na nota lá 3 para vozes femininas e lá 2 para vozes masculinas, sendo que soprano e tenor não executam com naturalidade essa nota. Quando o arranjo foi incluído no repertório do Coral-Escola Comunicantus durante o ano de 2012, para ser regido pela aluna Denise Castilho, optou-se por orientar às vozes agudas a entrarem apenas na nota lá aguda, deixando as notas lá grave do anacruse apenas para as vozes grave.

A tessitura geral do arranjo é de lá 2 ao ré 5, sendo soprano de lá3 ao ré 5, contralto de lá 3 ao dó 5, tenor de lá 2 ao fá 4 e baixo de lá 2 ao ré 4.



Figura 124: Tessituras do arranjo *Praça da Sé* (Geral, soprano, contralto, tenor e baixo)

Após a introdução em com todas as vozes oitavadas, temos a melodia com soprano em duas frases com sentido descendente enquanto o baixo realiza movimento ascendente característico de um violão de sete cordas acompanhando um samba. Contralto realiza um salto de terça menor para sustentar um fá que é a sétima do acorde de sol menor, subdominante da fundamental ré menor que começa a se estabilizar como tonalidade. Por ser a nota fá uma dissonância sem preparo, o salto exige especial atenção. Por fim, o tenor imita a melodia com atraso de um compasso, oitava a baixo em relação a soprano. Podemos perceber que esse procedimento de deslocar imitativamente a melodia em diferentes vozes é um recurso muito utilizado por Samuel Kerr em seus arranjos, confirmando seu pensamento de explorar ao máximo as possibilidades que a melodia sozinha pode oferecer na elaboração do arranjo:

The musical score for 'Praça da Sé' (measures 1-7) is presented in four staves. The Soprano staff (top) features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) circled in red. The Alto staff (second) has a sustained note (F4) circled in red. The Tenor staff (third) features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) circled in red. The Bass staff (bottom) features a triplet of eighth notes (F3, G3, A3) circled in red. The lyrics are: 'La La iá La iá, La iá... Pra-ça da Sé, Pra-ça da Sé, sta - ção Sé, Pra-ça da Sé, Pra-ça da Sé, da Sé,'.

Figura 125: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 1 a 7).

A análise harmônica funcional nos permitiu enxergar que as funções harmônicas originais da canção foram mantidas no arranjo. Esta análise completo do arranjo está no Apêndice 9.

Neste primeiro momento do tema, a melodia é harmonizada, ou seja, as vozes que não estão com a melodia principal preenchem a harmonia, cada qual na sua região, contrastando com a introdução em melodia oitavada entre vozes masculinas e femininas. Perceberemos ao longo do arranjo que esse contraste continuará sendo utilizado como recurso timbrístico, como é o caso da próxima seção, dos compassos 8 a 11, sobre as notas mais longas:

8

S. ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé__

A. ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé__

T. Sé, vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé__

B. ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé__

Figura 126: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 8 a 11)

Todos os naipes assumem a melodia principal, porém o tenor o faz com um atraso de meio compasso, por estarem ainda terminando a imitação melódica da seção anterior. Antes de retomar ao procedimento de melodia oitavada, no compasso 9 temos pela primeira vez um acorde de função dominante sem a quinta e com a sétima no baixo, como podemos ver na figura anterior. Esse acorde ratifica o caminho harmônico percorrido até aqui que é concluído com a melodia oitavada finalizando a frase na nota lá. O caminho melódico ascendente terminando em lá desse final de frase, deixa suspensa a tônica e anuncia uma continuação, que nesse caso é a repetição do tema do refrão da música, repetido com a mesmo tipo de organização do arranjo, começando com a melodia harmonizada e depois concluindo com a melodia oitavada. A única diferença é a nota final, que da segunda vez é conclusiva, uma nota ré e, embora as vozes estejam com a melodia oitavada, temos a nítida sensação de repouso, promovida pelo caminho melódico descendente do compasso 18.

16

S. ho - je vo - cê é, ma - da - me es - ta - ção Sé

A. ho - je vo - cê é, ma - da - me es - ta - ção Sé

T. Sé, vo - cê é, ma - da - me es - ta - ção Sé

B. ho - je vo - cê é, ma - da - me es - ta - ção Sé

Figura 127: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 16 a 19).

No compasso 20 temos o início da estrofe e o arranjo continua alternando sua estrutura ora melodia oitavada, ora melodia harmonizada. Temos então a harmonia distribuída nas quatro vozes, que nesse novo momento estão em uma região aguda, cada uma em sua tessitura.

20

S. É o pro - gres - so, é o pro - gres - so,

A. É o pro - gres - so, é o pro - gres - so,

T. É o pro - gres - so, é o pro - gres - so,

B. É o pro - gres - so, é o pro - gres - so,

Figura 128: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 20 a 23).

Observamos que do refrão para a estrofe, todas as vozes mudam radicalmente de região para o agudo. Para o tenor está reservado o maior salto, um intervalo de décima. O baixo salta uma oitava como também soprano. O contralto sobe uma quinta. Essa mudança na região das vozes traz uma riqueza timbrística ao arranjo. Nos compassos de harmonia "aberta" que tivemos até então, os acordes foram formados com grandes intervalos entre as vozes. Nesse momento, temos um acorde de ré menor "fechado", isto é, com intervalos de

terça na formação da tríade e com a tessitura geral de uma oitava. Isso, aliado à região em que estão as vozes, promove uma forte mudança de timbre, caracterizando o início de uma nova seção.

Com a harmonia fechada, temos um encaminhamento por blocos harmônicos e a melodia em Na primeira frase, a harmonia caminha da fundamental para a subdominante sol menor. Na segunda frase temos o momento mais intrigante do arranjo, pois as vozes formam o acorde de sol menor e caminham para uma resolução extremamente dissonante, como podemos ver na análise harmônica:

20 t s₃⁷ s⁷ s t₅ s₃ t SR₃²

Figura 129: Análise Harmônica Funcional do Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 20 a 23).

Podemos classificar o último acorde formado na frase como um si bemol maior com terça no baixo e nona. O fato é que a presença das notas si bemol, dó e ré, a ausência da sétima do acorde e a primeira inversão transmitem ao ouvinte que espera a resolução tonal, uma combinação "áspera" e dissonante. Temos nesse acorde o arranjador se utilizando da harmonia construída pelo encaminhamento das vozes para enfatizar o que o texto está dizendo.

Essa estrofe começa com a exclamação "...É o progresso, é o progresso...". Dito duas vezes, como uma constatação que pode ser positiva (s7) e ao mesmo tempo negativa (sR2). De fato, o progresso de uma cidade em um processo de urbanização tão intenso como era São Paulo na época da composição do arranjo, carrega consigo benefícios e também muitos malefícios. Ao mesmo tempo em que temos uma crítica de Adoniran Barbosa ao retratar a praça e dizer na frase final que seu ouvinte poderá se perder se for sozinho, parece que Samuel Kerr transforma o som do final da palavra progresso em uma alusão ao som sons de buzinas em dissonâncias, ou apitos de fábricas que

compõem a poluição sonora muitas vezes dissonante que acompanham o progresso.

Também o fato de ter fechado os acordes e levado as vozes para a região aguda torna, por si só, o timbre mais concentrado nas duas referências ao progresso. É o trecho de maior mudança de timbre do arranjo que culmina em um acorde muito dissonante.

Seguimos então para uma nova seção em oitavas que dura até a palavra clima, mantendo a alternância de quatro em quatro compassos que ocorre desde o início do arranjo entre melodia oitavada e harmonização em blocos:

The musical score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It covers measures 24 to 28. The lyrics are: "mu-dou tu - do mu - dou a - té o cli - - ma, vo -". The Soprano and Tenor parts have a melodic line, while the Alto and Bass parts provide harmonic support. The harmony is dissonant, particularly in the final measure where the voices form a tritone interval.

Figura 130: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 24 a 28).

Novamente Samuel Kerr resalta a negatividade da mudança promovida pelo progresso, inclusive no clima. O texto "...mudou até o clima..." que é emitido com o coro oitavado, até a palavra clima, traz as vozes novamente em um acorde dissonante, dessa vez um diminuto. A posição do acorde também deixa clara a intenção do arranjador em criar uma tensão harmônica que se resolverá na sílaba seguinte. Baixo e tenor cantam um intervalo de trítone e o mesmo ocorre com contralto e soprano. O intervalo de trítone é conhecido como sendo um dos intervalos de mais difícil realização e sua utilização ao longo da história. Entre tenor e contralto, um intervalo de segunda. A tensão se resolve na segunda sílaba da palavra "clima" onde as vozes formam um acorde dominante individual que dará prosseguimento ao movimento harmônico.



Figura 131: Análise Harmônica Funcional do Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 6 a 29.1).

Seguindo a alternância estabelecida, temos novamente uma seção de harmonização da melodia em blocos. O acorde dominante individual encontra resolução em sol menor, subdominante que se mantém dois compassos até a mudança para a tônica em 31 que também se estende por dois compassos.

Percebemos que as vozes caminham de maneira paralela, sem movimentos contrários, formando intervalos paralelos não recorrentes na condução vocal de Kerr, cuidadosa como de hábito. Notamos que isso pode se justificar por uma necessidade criativa de acompanhar na construção vocal, o que está sendo dito pelo texto. Reparamos no movimento melódico dessa seção e percebemos que temos uma frase ascendente, seguida por uma descendente e depois novamente uma ascendente seguida de outra descendente. Podemos associar esses movimentos melódicos aos movimentos da cabeça do narrador do texto que está contemplando a praça em cima e em baixo. Temos então todas as vozes descrevendo melodicamente um olhar observador para a praça, um olhar que sobe e desce como as alturas cantadas. Os movimentos de subida e descida têm fim com a chegada ao acorde ré maior com sétima, dominante individual da subdominante que aparece novamente para anunciar a continuidade do arranjo:

Figura 132: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 29 a 33).

A melodia chega a uma nota longa que ocupa dois compassos. Para preencher ritmicamente o espaço, Kerr movimenta o baixo em uma frase ascendente, antecipando o texto da melodia que seguirá nas outras vozes.



Figura 133: Análise Harmônica Funcional do Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 33 a 36).

No compasso 37 temos a ruptura do padrão de alternância do uso de oitavas com a harmonização da melodia em blocos, pois aparece uma nova construção com as vozes femininas se movimentando mais intensamente, soprano com a melodia principal e contralto ora terça a baixo, ora em uníssono e vozes masculinas acompanhando com notas longas que completam os acordes da harmonia:

S.
mas não vá so-zi - nho meu si - nhô o si - nhô vai se per - der! —

A.
mas não vá so-zi - nho meu si - nhô o si - nhô vai se per - der! —

T.
mas não vá se per - der, — per - der! —

B.
mas meu si - nhô não vá se per - der, — per - der! — mas meu si -

Figura 134: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 36 a 44).

As vozes voltam a cantar no mesmo ritmo nos compassos 42 e 43 na palavra "perder" formando um acorde de sétima maior, criando um repouso harmônico aparente que logo é sucedido por uma nova tensão com a mudança

da sétima que, de maior passa a ser menor confirmando uma função dominante a esse acorde. A nota dó sustenido do tenor é quem retarda o acorde dominante individual de ré maior que logo no compasso 44 fica com a sétima menor e é utilizado para anunciar a repetição da seção. Nesses compassos a melodia fica parada em uma nota longa. Após a formação da temos novamente a frase ascendente do baixo que confirmará a ligação para a próxima seção:

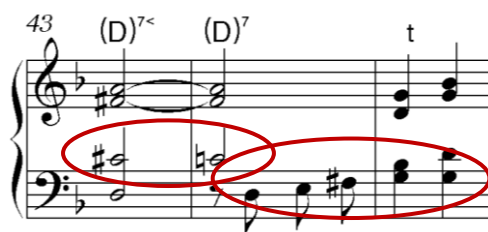


Figura 135: Análise Harmônica do Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 43 a 45).

Temos então a repetição integral dos compassos 37 a 44, com a única diferença das notas finais das quatro vozes que no compasso 43 formavam o retardo do acorde dominante e que agora no 51, estabelecem um repouso em oitavas na nota ré que finaliza a estrofe:

Figura 136: Arranjo de *Praça da Sé* (compassos 45 a 51).

A continuação do arranjo é a repetição integral do refrão que promove a volta da construção alternada presente em grande parte do arranjo que termina com a melodia oitavada.

Percebemos na análise do arranjo de "*Praça da Sé*" uma alternância bem calculada entre seções construídas em harmonização em bloco e melodia

oitavada. Notamos que o cuidado na condução das vozes esteve presente e que, apenas em alguns momentos por motivos criativos ocorrem alguns saltos de dificuldade significativa e que exigem maior atenção do coro. Nesse arranjo percebemos como a criatividade pode ter espaço na construção de um arranjo, mesmo sendo ele fiel à estrutura da canção original. Com pequenas interferências na formação dos acordes, antecipações e até no movimento de encaminhamento vocal, o arranjador pode deixar sua mensagem, sua visão a cerca do assunto, ou mesmo chamar nossa atenção enfatizando algo que o texto já nos diz, tornando concreto na construção coral.

Serenata Rimpianto

A partitura do arranjo está no Apêndice 10. É uma canção italiana de 1900 composta por Alfredo Silvestri e Enrico Toselli. Originalmente escrita para cantor solista e piano. O arranjo de Samuel Kerr é escrito para quatro vozes, sendo soprano, contralto, tenor / barítono e baixo.

O arranjo foi elaborado para o Coral do Clube Pinheiros a pedido de uma senhora que adorava a música. Em entrevista, Kerr recordou a história desse arranjo:

...ah! Lembrei! Serenata! E ficou bom esse arranjo né? Mas olha... Porque é o seguinte, foi no Clube Pinheiros. Uma senhora disse: "Ai, eu gosto tanto dessa música, maestro." Eu levei pra casa e fiz o arranjo e depois eu fiz o Coral Paulistano cantar esse arranjo porque o Coral Paulistano foi participar de uma homenagem de uma freira Marcelina lá no hospital em Itaquera. Foi uma grande homenagem à freira que estava se aposentando no cargo dela no hospital e ela era dessa região da Itália e o Coral Paulistano cantou o arranjo. Eles cantaram bonito. Mas olha, eu tinha esquecido. Pois é a tal história, fazer a música para o momento, para a necessidade, para a conveniência do coro, pela memória do coro, um monte de coisa...(KERR)

As notas cantadas pelo baixo na primeira parte da música estão na região grave, por isso acreditamos que a escolha de colocar barítonos cantando com tenor seja a mais adequada. Veremos no decorrer da análise que as vozes masculinas se juntam na segunda parte e caminham assim até o fim do arranjo, que de quatro, passa a ter três vozes.

A tessitura geral do arranjo é de sol 2 ao fá 5 sendo soprano de dó 4 ao fá 5, contralto de sol 3 ao ré 5, tenore e barítono de dó 3 ao mi 4 e baixo de sol 2 ao ré 4:



Figura 137: Tessituras do arranjo de *Serenata Rimpianto* (Geral, soprano, contralto, tenor/barítono e baixo)

Ao contrário da maioria dos arranjos de Samuel Kerr que pudemos analisar neste trabalho, este começa sem introdução, direto com o tema da melodia no soprano. A melodia apresenta um motivo que contém dois saltos de quarta justa descendentes no primeiro compasso. Observaremos que este motivo será trabalhado pelo arranjador também no naipe de tenor.



Figura 138: Motivo Melódico de *Serenata Rimpianto* (compassos 1 a 4).

Enquanto soprano expõe a melodia, contralto preenche os espaços vazios dando movimento ao arranjo. Quando soprano cantam uma nota longa, contralto tem notas curtas e quando o ritmo melódico é mais intenso no soprano, contralto têm notas longas:

Figura 139: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 1 a 4).

Tenor e barítono iniciam o arranjo cantando uma escala ascendente por graus conjuntos que culmina na nota dó no segundo compasso, onde passam a imitar a melodia exposta no soprano com um compasso de atraso, procedimento recorrente em muitos arranjos de Samuel Kerr, como já pudemos analisar por exemplo em *Até Pensei*. Baixo sustenta uma nota pedal sol 3 que é o quinto grau do acorde com função de tônica dó maior. Percebemos que sem introdução e com a tônica em segunda inversão, temos no início do arranjo uma instabilidade harmônica que aparecerá em outros momentos durante a música.

A análise harmônica funcional completa do arranjo (Apêndice 11) nos permitiu perceber que as funções dos acordes formados pelas vozes são bem estabelecidas e obedecem à composição original, porém, as inversões e, principalmente, a utilização frequente de notas de passagens não pertencentes aos mesmos geram movimentos que instalam certa instabilidade harmônica em vários momentos. :

Figura 140: Análise harmônica funcional do Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 1 a 4).

Percebemos durante a análise que a harmonia não tem grandes movimentos, e gira em torno da tônica dó maior, sua dominante sol maior (em alguns momentos sem a fundamental) e a relativa menor da subdominante, ré menor. Embora as funções se alternem lentamente, temos pequenos movimentos harmônicos trazidos pelas notas de passagem estranhas aos acordes, como pudemos perceber no exemplo anterior, que trazem um movimento constante ao arranjo. Pudemos perceber o mesmo recurso de tratamento harmônico na análise do arranjo de *Cunhataiporã* (figura 108).

Observamos no compasso 6 a permanência dos movimentos rítmicos e preenchimento da harmonia no soprano e contralto que ocorrem durante toda a primeira parte, enquanto a linha de tenor e barítono encerra a imitação do motivo melódico até encontrarem a melodia de soprano no compasso 6 em um movimento contrário que passa a ser paralelo no compasso 7, onde as duas vozes caminham juntas em intervalos de sexta. Baixo sustenta o sol pedal, dessa vez uma oitava abaixo, formando o acorde dominante até o compasso 8, quando a nota dó traz de volta a tônica:

Il ri - cor - do an - cor di quell' - a - mor que non e - sis - te più
 Il ri - cor - do an - cor di quell' a - mor un sog - no
 co - re di quell' a - mor que non e - sis - te Ah: Co - me un es - gno
 Il ri - cor - do an - cor

Figura 141: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 5 a 9).

Pudemos notar que tenor e barítono terminam a frase no compasso 8 ao mesmo tempo que iniciam um movimento ascendente por graus conjuntos igual ao do primeiro compasso, anunciando a repetição integral do arranjo, com um texto diferente que ocorre do compasso 10 ao 18. Temos então dois compassos (8 e 9) onde a melodia está parada no naipe soprano enquanto os outros naipes,

mesmo estando harmonicamente na tônica, se movimentam com notas de passagem anunciando a reexposição do tema ainda no soprano, repetindo a mesma estrutura e terminando com dois compassos de transição que levam à segunda parte da música:

Figura 142: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 17 a 21).

Percebemos até agora que as vozes caminham de maneira aberta, isto é, com notas distantes entre si. Baixo com notas bem graves, soprano com a melodia que caminha do grave ao agudo, e as vozes intermediárias caminhando em uma região média. Porém, a partir do compasso 19, há uma mudança para uma disposição fechada das vozes e um escurecimento do timbre trazendo as vozes para uma região mais graves que expõem a segunda parte da canção. Durante toda a segunda parte do arranjo, o baixo se junta ao tenor e barítono em uma só voz que então conduz a melodia principal até o compasso 27.

Podemos atribuir essa mudança tímbrica, promovida pelo arranjador, à relação entre texto e música. Durante a primeira parte contemplava um amor vivido, exaltando a felicidade de um amor juvenil. A partir da segunda parte, o texto ressalta a brevidade daquela felicidade, a tristeza e a saudade amarga que restaram com o término do amor. Percebemos a utilização do mesmo recurso de mudança de tessitura e timbre acompanhando as mudanças do sentido no texto em outros arranjos de Kerr, por exemplo a canção por nós analisado *Praça da Sé*

19

bel so - gno d'or las - -

bel so - gno d'or la - scian - do in

Ma fu mol - to bre - ve in me la dol - cez - za di quel ben sva -

Ma fu mol - to bre - ve in me la dol - cez - za di quel ben sva -

Figura 143: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 19 a 22).

Notamos na figura a cima que as vozes masculinas caminham com a melodia e as vozes femininas adotam o mesmo procedimento de contralto na primeira parte do arranjo: o de caminhar com notas longas e preencher com movimentos rítmicos os espaços deixados pela melodia, completando a harmonia. Nesse momento, as duas vozes femininas caminham por graus conjuntos.

A inversão da melodia que estava no naipe mais agudo durante a primeira parte e agora está nas vozes mais graves, colabora para a uma nova sensação de instabilidade harmônica, pois os acordes são formados com notas de passagem que passam a ser as notas mais graves como poderemos perceber, enquanto na música original, a presença do piano acompanhador mantém as fundamentais dos acordes:

19 T T₂ T₃ T₅ D D⁵ T₃² T₃ ∅₃ ∅₇

bel so - gno d'or las - -

bel so - gno d'or la - scian - do in

Ma fu mol - to bre - ve in me la dol - cez - za di quel ben sva -

Ma fu mol - to bre - ve in me la dol - cez - za di quel ben sva -

Figura 144: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 19 a 22).

A próxima frase melódica, apresentada ainda pelas vozes masculinas nos compassos 22,3 a 26, é acompanhada pelas vozes femininas que formam acordes relativos e anti-relativos:

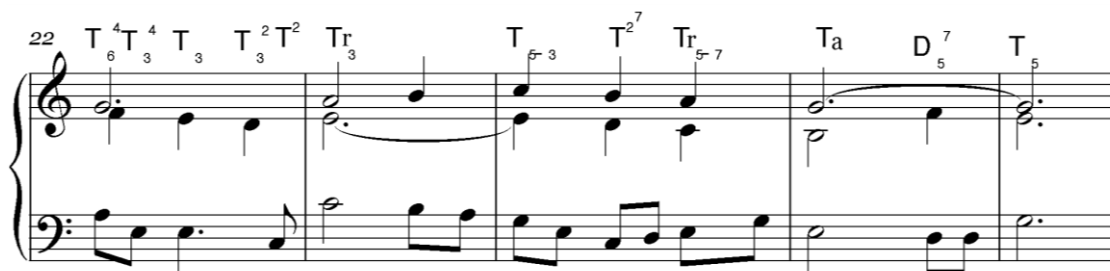


Figura 145: Análise harmônica do Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 22 a 26).

Ao fim da seção de melodia nas vozes masculinas no compasso 26, temos o ápice melódico do arranjo na nova frase que se inicia com vozes femininas em uníssono e masculinas oitava abaixo no compasso 27. Como observamos nas análises de outros arranjos, o recurso do uníssono é habitualmente utilizado por Samuel Kerr para valorizar alguma parte da melodia, nesse caso, a frase mais dramática da música, em que a melodia se encaminha para um mi agudo que dura um compasso inteiro:

Figura 146: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 27 a 31).

Após o uníssono oitavado temos a formação do acorde dó maior, ainda fechado, porém em uma região mais aguda tendo soprano sustentado a nota mi aguda da melodia enquanto as outras vozes migraram para notas do acorde mais confortáveis para suas tessituras. A partir desse momento soprano assume novamente a melodia com uma frase de colcheias em movimento descendente que será respondida pelas outras vozes em alturas diferentes, porém com o

mesmo sentido melódico descendente e mesmo ritmo, como vimos na figura anterior.

A melodia segue com soprano e é acompanhada pelo restante do coro com o texto "*tristi i di*" em semínimas. Este é o momento onde as vozes acompanhadoras estão mais estagnadas com um movimento rítmico repetitivo. A melodia, cujo texto diz que a saudade será a única coisa que ficará do amor da juventude, caminha sem respostas, apenas com a marcação dos tempos dos compassos pelas outras vozes, diminuindo a intensidade contrapontística que na primeira parte era bastante presente e que agora na segunda parte aparece menos:

Figura 147: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 31 a 36).

Para valorizar ainda mais a tristeza, o ritmo constante das vozes masculinas é quebrado por uma nota longa de quatro tempos que terminará com a mesma sequência que inicia a música na voz tenor/barítono utilizada para anunciar o motivo inicial, desta vez em *boca chiusa*. Para a conclusão da frase melódica do soprano, agora o contralto canta em uníssono nos compassos 35 e 36. Ao mesmo tempo em que as vozes femininas concluem a frase de maneira descendente, as vozes masculinas anunciam em uma frase ascendente o tema que em 36 volta a ser cantado. Nesse momento temos um uníssono entre todas as vozes na nota dó, final da melodia das vozes femininas e início do tema das vozes masculinas.

Em seguida temos a melodia que estava com vozes femininas, novamente sendo transferida apenas para o soprano com o texto "*Oh raggio di sole*" em uma frase ascendente acompanhadas pelo contralto e vozes masculinas com o mesmo padrão da primeira parte até o compasso 40 quando, ainda em *boca chiusa*, o contralto assume pela primeira vez a melodia que em 41 receberá o texto "*sul mio cammino ahimè non brilli più, mai più!*":

Figura 148: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 36 a 41).

Em seguida temos as vozes masculinas em uníssono com o contralto na melodia enquanto soprano em *boca chiusa* caminham em uma frase ascendente para a região aguda. Observamos que essa frase é a mesma cantada pelo tenor e pelo barítono no início do arranjo, agora imitada uma segunda abaixo, respeitando os intervalos da escala maior:

Figura 149: Arranjo de *Serenata Rimpianto* (compassos 41 a 46).

Ao final da frase melódica de contraltos, as vozes masculinas cantam em semínimas as notas si e sol que são colcheias no contralto, chegando à nota dó oitava abaixo no compasso 43 e finalizando a frase com intervalo de oitava entre vozes masculinas e contralto e outro intervalo de oitava entre contralto e soprano. Em seguida a nota lá, também em uníssono oitavado, prepara um bloco sonoro formado pelas notas lá, dó e sol, que virá no compasso 44. Podemos classificar esse bloco como sendo um lá menor com sétima menor e sem a quinta, relativo menor da tônica, mas a maneira como está distribuído leva ao ouvinte uma sensação tensa que logo é desfeita pela chegada da nota ré (contralto) trazendo juntamente com a nota sol mantida no soprano e a ausência da nota das vozes masculinas que estão em pausa a sensação de dominante resolvida no próximo compasso. Esse procedimento já foi por nós analisado no arranjo de *Até Pensei* (ver figura X) quando Kerr se utiliza de um bloco sonoro com característica dissonante para resolver no ultimo acorde da *Serenata Rimpianto*.



Figura 150: Análise harmônica do Arranjo de *Serenata Rimpianto*(compassos 42 a 46).

A resolução no compasso 45 ainda é parcial, pois apresenta o acorde de dó maior (tônica) sem a quinta que será apresentada em seguida no ultimo compasso, após a ultima exposição do motivo melódico inicial nas vozes masculinas, formando o acorde de dó maior na segunda inversão que encerra o arranjo.

Samuel Kerr altera a melodia final de seu arranjo. A melodia original caminha para terminar em um sol agudo, porém no arranjo coral, Kerr optou por resolver a melodia de maneira descendente, inclusive cruzando as vozes femininas. Essa decisão traz um caráter conclusivo à melodia e ao mesmo tempo valoriza o motivo melódico trabalhado nas vozes masculinas no

penúltimo compasso, extraído da melodia original, além de não expor as vozes do coro à uma nota muito aguda sustentada, característica do repertório para canto solo e das características da canção original que carrega influência melódica fortemente operística.

Percebemos na análise do arranjo de *Serenata Rimpianto*" a aplicação de alguns dos recursos utilizados por Samuel Kerr que podemos elencar em outros arranjos. Kerr utiliza esses recursos para conseguir expressividade e expor suas visão da música original. Notamos o pensamento horizontal, presente principalmente na primeira parte, com as vozes caminhando confortavelmente e preenchendo os espaços vazios deixados pela melodia. Notamos a utilização de elementos da própria melodia para a composição das demais vozes e a harmonia mais aberta na primeira parte. Na segunda parte observamos o fechamento harmônico e a alternância do naipe detentor da melodia visando um contraste entre as duas partes do arranjo. A mudança timbrística mais notável é a união das vozes masculinas na mesma linha melódica. Todas essas mudanças acompanham o sentido do texto que é bastante claro no arranjo.

CONCLUSÃO

Após nossa pesquisa e entrevista sobre a formação musical e trajetória profissional do maestro Samuel Kerr no Capítulo 1, pudemos conhecer as circunstâncias que o levaram a escrever arranjos para seus coros e que cumulativamente o levariam à condição de um dos arranjadores referenciais de nosso país. Sua trajetória e formação também nos revelaram sobre suas preferências de escrita, principalmente pela horizontalidade e pela alternância de procedimentos criativos, o que observamos estar ligado diretamente ao tipo de repertório realizado em sua prática coral inicial, na Igreja. Identificamos que, em alguns momentos, sua escrita é pensada com simplicidade, especialmente na condução vocal linear, e que os arranjos têm um olhar pedagógico capaz de construir a sonoridade de um coro.

Durante a análise geral de cento e noventa e nove arranjos a nós disponibilizados por Samuel Kerr, no Capítulo 2, pudemos elencar quatorze principais procedimentos de escrita que são as ferramentas criativas encontradas mais frequentemente no conjunto. Com a criação de uma tabela, pudemos quantificar a ocorrência desses procedimentos.

Observamos que a ideia de preencher os espaços vazios deixados pela melodia é recorrente em 75,5% dos arranjos. Já o procedimento de escrita da melodia em um dos naipes enquanto os outros acompanham e também o procedimento de homofonia estão presentes em algum momento em 65,5% dos arranjos. A alternância de procedimentos durante a condução do mesmo arranjo foi verificada em 62%. Também muito presente está a preocupação em distribuir a melodia em mais de um naipe que aparece em 59% dos arranjos. Outros recursos recorrentes são a utilização de fonemas (54% dos arranjos) e a utilização de fragmentos da melodia original em vozes secundárias (52% dos arranjos). O procedimento de pergunta e resposta entre naipes está presente em 48% dos arranjos e a utilização de uníssonos como recurso expressivo ocorre em 47%. Para 44% dos arranjos, ocorre a elaboração de uma introdução. A elaboração de finais (codas) em 21,5%. Os procedimentos imitativos melódicos mais variados ocorrem em 43% dos arranjos. Observamos ainda que a escrita que permite liberdade ao intérprete, com sugestões ou orientações gráficas,

aparece em 22% dos arranjos. O último procedimento elencado é a junção de duas ou mais canções, ou a escrita de um Quodlibet que aparece em 6,5% dos arranjos.

Concluimos assim com a constatação de que os diferentes processos de análise e tabulação utilizados no decorrer deste trabalho, permitiram a identificação e confirmação em termos numéricos das constâncias de procedimentos composicionais utilizados por Samuel Kerr em seus arranjos. Delas se depreende o extremo valor pedagógico do conjunto, que se manifesta e foi evidenciado em nosso texto ao longo de praticamente todas as análises nas quais identificamos desde a reflexão sobre o repertório como ferramenta de manutenção da memória dos coros, até o pensamento horizontal expresso no cuidado com a condução individual das vozes.

Embora não tenha feito parte dos objetivos iniciais, esperamos que este trabalho possa contribuir, ao fim e ao cabo, para a divulgação e utilização educativa dos arranjos analisados.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção - **Música indígena brasileira** - uma história de assimilações e restrições. RIHGB, 2002

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, J; FEEREIRA, M;M; Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas editora, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998.

BRISOLLA, Cyro de Almeida , **Princípios da Harmonia Funcional**, 2ª edição – São Paulo – Annablume, 2006

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de **Criação e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral no Brasil**. 2010.(Mestrado em Artes) ECA – USP.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.272-273.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. **Coral da União**, São Paulo, Gráfica UCBEU, ano I, n.5, agosto/setembro, 1994, pp.3-5(Parte I)

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. **Coral da União**, São Paulo, Gráfica UCBEU, ano I, n.6, outubro/novembro, 1994, pp.3-5(parte II)

IGAYARA-SOUZA, Susana, **Henrique Oswald (1852-1931) - A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral**, Dissertação apresentada à ECA-USP para obtenção de título de mestrado. Ano de Obtenção: 2001

IGAYARA-SOUZA, Susana. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)** Tese (Doutorado em Educação) São Paulo. Faculdade de Educação da USP 2011.

KERR, S ; BREIM, Ricardo. **Monitores Corais**. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/DARC, 1990.

KERR, S. **A História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo – Uma fisionomia possível**. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2000.

KERR, S. Carta Canto Coral. In: FIGUEIREDO, C.A...[et al]; organização Eduardo Lakschevitz. **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p.199-238.

MOURA, Paulo Celso, **Vozes Paulistanas: as práticas do Canto Coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura**. 2011. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo, 2011

OLIVEIRA, S. A. **Coro-cênico: Uma Nova Poética no Brasil**. 1999.193 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1999

RAMOS, Marco Antonio da Silva, **O ensino da regência coral**. Tese de Livre Docência. CMU CBD/ECA/USP. São Paulo, 2003.

SOUZA, S. M. S. **O Arranjo como educação musical em coro amador**. 2003. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2003.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

TABELA DE ORGANIZAÇÃO DOS ARRANJOS ANALISADOS.

OBRA	FORMAÇÃO CORAL	INFORMAÇÕES DA PARTITURA
A Banda do Circo	4 vozes	Mario Zan.
A Chóca do monte	5 vozes SATB + Baixo solista	Catullo da Paixão Cearense adaptada por Paraguassú. Arr. 1994.
A Foguira ta queimando	4 vozes	Alvarenga e Ranchinho.
A Linda Rosa Juvenil	4 vozes	Infantil
A Maré encheu	3 vozes femininas	H. V. Lobos.
A minha véia	4 vozes	Infantil. I
A voz do dever	4 vozes	
Abôio	3 vozes iguais + solista	rec. Jorge Mello
Adeus Escola	10 grupos escolares mistos	Canção escolar do início do século XX sem autor conhecido arranjo para FLADEM / ABEM 1997
AEIOU	4 vozes	Arr. S. Kerr e J. Mello.
Al Pie de uma verde ceiba	4 vozes	Republica Dominicana.
Anive Ma-e Morenita	4 vozes	Polca paraguaia.
Ano Novo	4 vozes	Chico Buarque.
Antes do Solo da Helena	4 vozes	
Aquarela	2 vozes	Toquinho
Até Pensei	4 vozes	Chico Buarque.
Auld Lang Syne	3 vozes SAB	Canção antiga ecocesa. Canção de despedida.
Auto Retrato	4 vozes	George Vidal.
Bailando ("Lover")	4 vozes	Richard Rodgers. Versão Liesing Harling. Clube Pinheiros 1998.
Barra de Santos	4 vozes + piano	Yves Rudner Schmidt para piano. Poesia Paulo Eiró. 1998
Beautiful Dreamer	4 vozes	S. Foster.
Beijai o Menino	4 vozes	tradição portuguesa de Natal. 8 de dezembro de 2000.
Benke	3 vozes SAB	Milton Nascimento e Marcia Borges. 2002 para o encontro de corais do Sindclub Paineiras.
Benny was the bourne	4 vozes	EL&P
Blue Moon	2 vozes. Masculina e Feminina	Richard Rodgers letra de Lorenz Hart
Boa noite amor	4 vozes	José Maria Abreu e Francisco Matoso. 1936.
Boieiro de Nabileque	4 vozes	Almir Sater e João Bá.
Brincando com foguetão	4 vozes	Martinez Grau e Luiz Iglezias. Gravado em 1931 por Gastão Formenti.
Cabocla do Sertão	4 vozes	Augelino de Oliveira.
California Dramin's	4 vozes	The Mamas and the Papas. A partir da versão de Paulo Celso Moura pro Paineiras.
Canção amiga	4 vozes com divisi	Milton Nascimento.
Canção antiga	4 vozes	Dorival Caymmi.
Canção da Guitarra	3 vozes	Marcelo Tupinanbá.
Canção de Ninar	4 vozes	Nelly Soares.
Canção do Clarim	4 vozes iguais	sem autor.
Canção do eterno adeus	3 vozes iguais	

OBRA	FORMAÇÃO CORAL	INFORMAÇÕES DA PARTITURA
Canções e Momentos	4 vozes	Milton Nascimento arr. 2002.
Canções Moçambicanas	4 vozes	Colhidas por Martinho Lutero e Celine Imbert em 1980 e 81.
Canto de um povo de um lugar	3 vozes SAB	Caetano Veloso.
Carinhoso	4 vozes	Pixinguinha e João de Barro. Arr. 1993.
Carolina	4 vozes	Bonfiglio de Oliveira e Hervé Cordovil 1934.
Certas Canções	4 vozes	Milton Nascimento e Tunai. Arr. 2001.
Chegou a hora da fogueira	4 vozes	Lamartine Babo.
Cio da terra	3 vozes SAB	Milton Nascimento e Chico Buarque.
Claridão / Pirex	2 vozes	Cânone sobre um texto de Thiago de Melo. Maio de 2000
Coração Triste	3 v. iguais + 3 v. desiguais + solista e pian.	A. Nepomuceno e Machado A.
Cruel Solidão	4 vozes	Paraguassu e Paulo Carvalho .
Cunhataiporã	4 vozes	Geraldo Espindola. Arr. 1998.
Deep River	4 vozes	Spiritual 1993.
Dia de festa	4 vozes feminino ou misto	Vicente Russo. Seminário Luterano 1993.
Doce Coração de Maria	6 vozes 4 vozes femininas + TB	melodia popular harmonizada
Duas Canções Marinhas (não inteiras)	3 vozes femininas e 1 masculina	Caymmi. Arranjo para a SOMAR maio de 2002.
Duas Marchinhas cinquentonas	4 vozes	"Aurora" Roberto Roberti e Mario Lago / "Allah-la-ô" Haroldo Lobo e Nássara.
É a ti, flor do céu	4 vozes	Sabara / Diamantina. Minas Gerais
E agora... Só me resta a minha voz	4 vozes em b.c.	arranjo para acompanhar a canção de Guarnieri.
E nem o mar sabia	4 vozes	Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli.
E um tata	3 vozes STB	Candomar- Vale S. Francisco. Colhido por Dr. Alceu Maynard Araujo.
Edelweiss	3 vozes iguais	arranjo para as Jardineiras 1993.
Élégie	3 vozes iguais	J. Massenet e Louis Gallet.
Embarque no trenzinho	4 vozes	Onomatopéias na introdução.
Entre la mar y el rio	4 vozes	Canções judaico-espanholas séc. XII - XV.
Espacial	4 vozes	Belchior. Painel Funarte em Sobral-CE 2009.
Estrela do mar	4 vozes	Marino Kinto e Paulo Soledade.
Estrela, Estrela	4 vozes	Victor Ramil.
Eu e o rio	4 vozes	Não sabe o nome do compositor.
Eu só quero é beliscá	4 vozes	Eduardo Souto.
Eu tenho tanto	2 vozes	R. Carlos (Como é grande o meu amor por você).
Eu vi	4 vozes	José Francisco de Freitas. Carnaval de 1926. arr. 1986.
Every Time	4 vozes	Negro Spiritual. Arr. 1995.
Faltando um pedaço	4 vozes	Djavan.
Fantasia de Toalha	4 vozes	Saccomani, Arrelia e E. Cousoni. Marcha de Carnaval 1963. Arr. 2003
Faz três noites	4 vozes	Infantil.
Fidelidade	4 vozes + piano original	Yves Rudner Schmidt 1998 para canto e piano. Poesia de Paulo Eiró.
Filho	4 vozes + Coro infantil	Milton Nascimento e Fernando Brant.
Fon-Fon	4 vozes	João de Barro e Alberto Ribeiro.

OBRA	FORMAÇÃO CORAL	INFORMAÇÕES DA PARTITURA
Frô do Ipê	4 vozes	Bonfiglio de Oliveira e Nelson de Abreu. Arr. 1997.
Grau Dez	4 vozes	Ary Barroso e Lamartine Barro. Carnaval 1935.
Guaratinguetá	4 vozes	Dilermando Reis.
Há	Cânone	Bené Fonteles.
Hal'leluyah	3 vozes	salmo 113 Hebráico com português.
Hamachidori	3 vozes SAB	Ryutaro Hirata e Meishu Kashima. Coral do Museu paulista da USP. 2008.
Hino a S. Magno	Coro a 5 SSCBB + 2 grupos menores.	Organização de três obras simultâneas.
Humaitá	3 vozes iguais	Arr. Jorge Mello e S. Kerr.
Imagine	4 vozes	John Lenon. Arr. 1997.
intuição	4 vozes	Oswaldo Montenegro e Ulisses Machado. Arranjo 2002 para coral milenium.
Janela Iluminada	4 vozes SAB	Naya Sampaio.
La aurora empieza a brillar	4 vozes	Uruguai.
La montanara	4 vozes	Toni Orтели. Versão português Liesing Harling. Arr. 1997, edição 1999.
La vai a garça voando	4 vozes	Do alto do Araguaia colhido por Orlando Villas Boas.
Laila, Laila	2 vozes + canon	canção hebraica.
Lalá, Lelé, Lili	4 vozes	João de Barro e Alberto Ribeiro. Carnaval 1936.
Las estrellas de los cielos	4 vozes	Canções judaico-espanholas séc. XII - XV.
Lembranças dos tempos de escola nº 3	4 vozes	Nesta Rua.
Léo	4 vozes	Música e letra da Estela. 1993. Arr. 2002.
Luciana	4 vozes	Tom Jobim e Vinicius de Moraes.
Lullaby	4 vozes	Acalanto de mãe preta (do canto dos escravos nos EEUU)
Luz Azul	3 vozes femininas e brítono opcional	Estela Dias 1998. Arr. 2000.
Mãe Preta	4 vozes	Caco Velho. Bastante rítmica.
Mais Pureza dai-me	4 vozes + bart. solo + órg + 2tpt + tpa + tbn	
Mais uma estrela	4 vozes iguais outra versão 4 vozes SATB.	Bonfiglio de Oliveira Herivelto Martins.
Malandrinha	4 vozes	Modinha Arrano incompleto.
Manhãs de minha terra	4 vozes	Angelino de Oliveira.
Mão boba	4 vozes	Elzo Augusto e Ercílio Consoni. Carnaval 1959.
Marcha da Baleia	4 vozes	Péricles Cavalcanti.
Margarida vai à fonte	4 vozes	João de Vasconcelos. Cantiga Portuguesa.
Marília de Dirceu	4 vozes	Marcos Portugal e F. Antonio Gonzaga.
Meu boi barroso	4 vozes	Folclore Gaucho.
Meu piriquitinho verde	4 vozes	Sá Roris Carnaval de 1938. Arr. 1997.
Meu velho Brás	5 vozes SATTB	Paraguassu. Arr. 1994.
Mi padre era di Francia	4 vozes	Canções judaico-espanholas séc. XII - XV.
Minha Jangada	4 vozes	
Modinha	4 vozes	Tom Jobim e Vinicius de Moraes.
Mudando de Conversa	4 vozes	Mauricio Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho.
Música Porque	3 vozes SAB ou 3 vozes iguais	Péricles Cavalcanti. Arr. 2003.

OBRA	FORMAÇÃO CORAL	INFORMAÇÕES DA PARTITURA
Nacht und Traume	4 vozes	Franz Schubert. Adaptação para coro em 2000.
Não pago o bonde Yayá	5 vozes SSATB	J. Cascata e Leonel Azevedo. Carnaval de 1938. Arr. 1998.
Natal dos caboclos	3 vozes SAB	Paraguassú.
Nërlí	3 vozes SAB	D. Sambursky.
No Rancho Fundo	3 vozes	Ary Barroso e Lamartine Babo.
Noite cheia de estrelas	4 vozes divisi de soprano	C. Neves.
Noite de São João	4 vozes	Waldemar Henrique.
Nós os carecas	4 vozes	Arlindo Marques Jr. E Roberto Roberti. Carnaval de 1942.
Nova, Nova	3 vozes iguais	Anônimo Inglês.
O Caderno	3 vozes com divisis	Para o instituto Orypaba.
O Circo	4 vozes	Batatinha (Oscar da Penha)
O meu amor	3 vozes femininas	Chico Buarque.
O som da pessoa	4 vozes	Gilberto Gil e Bene Fonteles.
Oi Roseiro! Oi Roseira!	4 vozes iguais	Cantiga de roda interior de PE.
Old Folks at home	4 vozes	S. Foster.
Os cantores do rádio	4 vozes	Lamartine Babos, João de Barro e Alberto Ribeiro.
Os muitos nomes de Jerusalem	3 vozes SAB	Nurit Hirsh, San Almagor. Arr. 1995.
Palmolive	4 vozes	
Para qué me pario mama	4 vozes	Canções judaico-espanholas séc. XII - XV.
Pastoril Alagoano	4 vozes	
Pato pateta	4 vozes	Arr. 1997.
Pedaço de mim / Olhos nos olhos	3 vozes femininas	Chico Buarque.
Perfil de São Paulo	4 vozes	Bezerra de Menezes.
Phimatosan	4 vozes	Jingle do xarope.
Piada de dois mutuns	4 vozes	harmonização de um arranjo de Esmeralda R.
Pingo d'água	3 vozes SAB	João Pacífico e Raul Torres.
Praça da Sé	4 vozes	Adoniran Barbosa.
Preludio para ninar gente grande	4 vozes	Luiz Vieira.
Primavera	4 vozes	Cassiano e S. Rochael arr. 2001.
Príncipe	4 vozes	Joubert de Carvalho.
Pula pra lá	4 vozes	Marchinha final de "O Barulhinho" musica infantil de Marisa Fonterrada.
The Battle of Jericho	3 vozes SAB	Spiritual 1997.
Quatro canções indígenas	4 vozes	canções indígenas empilhadas por S. Kerr. Recolhidas por Marlui Miranda, trilha do filme "Hans Staden"
Quem me dera	4 vozes	Caetano Veloso.
Quem te viu quem te vê	4 vozes	Chico Buarque. Festival de outono Salto, 73.
Que rei sou eu?	4 vozes	Herivelto Martins e Waldemar Ressurreição.
O Rei mandô me chamá	4 vozes + solo de barítono	Arranjo incompleto
O reporter ESSO	3 vozes masculinas	Jingle
Rimpianto - Serenata	4 vozes S C Bt e B	Alfredo Silvestri e Enrico Toselli.
Ro-e V'ro-a	3 vozes SAB	M. Shelem.
Robin Adair	4 vozes	4 cantos Escoceses.
Rosa	4 vozes	Pixinguinha.

OBRA	FORMAÇÃO CORAL	INFORMAÇÕES DA PARTITURA
Rosa Maria	4 vozes	Roberto Martins e Ewaldo Ruy.
Samba da Vitória	4 vozes	Luiz Assunção. Arr com T. Mello.
São demais os perigos dessa vida	3 voes SAB	Vinicius de Moraes e Toquinho.
Saudade do gaúcho	4 vozes	sem autor e não está assinado.
Seduzir	3 vozes SAB	Djavan.
Serenata do Adeus	4 vozes + contrabaixo	Vinicius de Moraes
"Seu condutor"	4 vozes	Herivelto Martins, Alvarenga e Ranchinho. Carnaval de 38. Arranjo com Roberto Anzai.
Siá Mariquinha	4 vozes	Luis Assunção.
Si Vas para Chile	4 vozes	Chito Faro.
Sonho de papel	4 vozes	Alberto Ribeiro. De são joão.
Sonho de papel versão 95	4 vozes	Alberto Ribeiro.
Sonho de um carnaval	4 vozes (tenor e ou Baixo opcionais)	Chico Buarque. Arr. De 2004.
Sonho que se sonha só	4 vozes	Raul Seixas
Sonora garoa	2 coros a 4 vozes	arr. Com julio Cesar Giudice.
Swanee river	coro + 4 trompetes + cordas e órgão	Stephen Foster.
Swanee river versão 1999	3 vozes SAB	Stephen Foster.
Swing Low, Sweet Chariot	3 vozes	Spiritual.
Tatu subiu no pau	4 vozes iguais	Eduardo Souto. Carnaval de 1923.
Te lembras	4 vozes iguais	modinha colhida em jacareí pelos anos 20.
Tem gato na tuba	4 vozes	João de Barro e Alberto Ribeiro.
Temas de Candomblé	4 vozes TTBB	Colhidos por Camargo Guarnieri na Bahia.
O teu cabelo não nega...	4 vozes	Lamartine Babo.
O tempo e o artista	4 vozes	Chico Buarque.
Terra	3 vozes SAB	Caetano Veloso.
Tocando em frente	4 vozes	Almir Sater e Renato Teixeira. Arranjo de 2000.
Tres canções juninas	4 vozes	sugerido por alunos da classe canto coral 2001 IA UNESP.
Três toadas de mestre	4 vozes	transcrição: Alvaro C.
Tricana d'aldeia	4 vozes SAB	canção portuguesa s/ autor.
Trovas acadêmicas	4 vozes	manuscrito incompleto
Turma do funil	4 vozes	Mirabeau Pinheiro, Milton de Oliveira e Orgel de Castro.
Uma noite no campo	4 vozes	Folclore Úngaro. Sem texto. Adaptação de Bela Bartók
Vamos chamar o vento	3 vozes iguais	Arr. Com J. Mello.
Velho sino	4 vozes	Judith S. Cilurzo e Octavio Cilurzo.
Vê que bonito que está	4 vozes	Dulce Auriemo.
Vespera de Natal	4 vozes	Adoniran Barbosa.
V'hi Shemdoh	4 vozes	melodia tradicional. Arranjo de 1994.
Viagem	4 vozes	João de Aquino e Paulo Cesar P. Arranjo incompleto.
A viola	4 vozes	Branca Rangel e Juvenal Galeno.
Viva o Jahu	4 vozes	Jobert de Carvalho
Você pensa que cachaça é água	3 vozes iguais	Carnaval

OBRA	FORMAÇÃO CORAL	INFORMAÇÕES DA PARTITURA
Vous, qui passez sans me voir	4 vozes	John Hess e Paul Misvarik.
A voz amada	4 vozes	Caetano Veloso.
Were you there	4 vozes	Viste quando o Senhor morreu na cruz? Spiritual.

APÊNDICE 2

ATÉ PENSEI

ARRANJO: SAMUEL KERR

CHICO BUARQUE

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAIXO

5

S.

A.

T.

B.

JUN - TO A MIN-NHA RU - A HA - VI - - A
 JUN - TO A MIM MO - RA - VÁ A - MA - - DA

A
 MO - - RU - A HA-VI-A UM BOS - QUE
 RA - VÁ A MI-NHA A - MA - DA

JUN - TO A MI - NHA RU - A HA - VI - A HA - VI - A
 JUN - TO A MIM MO - RA - VA MO-RA - VA MO-RA - VA

JUN - TO A MIM
 JUN - TO A MIM

2 9

S.

A.

T.

B.

12


S.

A.


T.

B.


15

S. 


TO-DA A MA - ÇÃ NAS - CI - A E O DO - NO DO
DE SÔ-NHO E FAN - TA - SI - A DO - NA DOS

A. 

NAS - CI - A E O DO - NO DO
FAN - TA - DI - A DO - NA DOS

T. 

TO-DA A MA - ÇÃ NAS - CI - A E O DO - NO DO BOS-QUE
DE SÔ-NHO E FAN - TA - SI - A E DO - NA DOS O-LHOS

B. 

NAS - CI - A E O DO - NO DO BOS-QUE
FAN - TA - SI - A E A DO - NA DOS O -

18

S. 

BOS-QUE NEM VI - A DO LA - DO DE
O-LHOS NEM VI - A DO LA - DO DE

A. 

BOS-QUE NEM VI - A AH
O-LHOS NEM VI - A

T. 

NEM VI - A NEM VI - A NEM VI - A E EU
E EU

B. 

NEM VI - A AH
LHOS NEM VI - A

4

22

S. 

LÁ TAN-TA A-VEN TU-RA E EU A ES-PREI - TAR NA NOI-TE ES - CU-RA A DE - DI-

LÁ TAN - TÁ VEN - TU-RÁ Ê EU A ES - PE - RAR PE-LA TÊR - NU - RÁ QUE A EN-GA-

A. 

NA NOI-TE ES - CU-RA A DE - DI-

PE-LA TÊR - NU - RÁ QUE A EN-GA-

T. 

A ES - PREI - - TAR NA NOI-TE ES - CU -

A ES - PE - - RAR PE-LA TÊR - NU -

B. 

NA NOI-TE ES - CU -

PE-LA - TÊR - NU -

26

S. 

LHAR ES - SA MO - DI - NHA LA LA LA LA LA

NAR NUN-CA ME VI - NHA

A. 

LHAR ES - SA MO - DI - NHA

NAR NUN-CA ME VI - NHA

T. 

RA ES - SA MO - DI - NHA LA LA LA LA LA

RA NUN-CA ME VI - NHA

B. 

RA ES - SA MO - DI - NHA A FE - LI - CI -

RA NUN-CA ME VI - NHA E EU AN-DA¹³⁷VA

30

S. MO - RA - VA TÃO VI - ZI - NHA QUE DE
TÃO PO - BRE DE CA - RI - NHO QUE DE

A. A FE - LI - CI - DA - DE MO - RA - VA TÃO VI - ZI - NHA A -
E EU AN - DA - VA PO - BRE TÃO PO - BRE DE CA - RI - NHO A -

T. 8 MO - RA - VA TÃO VI - ZI - NHA QUE DE
TÃO PO - BRE DE CA - RI - NHO QUE DE

B. DA - DE TÃO VI - ZI - NHA A -
PO - BRE DE CA - RI - NHO A -

33

S. TO - LO A - TÉ PEN - SEI A - TÉ PEN - SEI MI -

A. TÉ LO A - TÉ PEN - SEI QUE FOS - SE MI -

T. 8 TO - LO A - TÉ PEN - SEI A - TÉ PEN - SEI A - TÉ PEN - SEI

B. TÉ PEN - - - SEI

6 36

S. NHA MI - NHA AH

A. NHA MI - NHA AH

T. 8 QUE FOS-SE PEN - SEI LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

B. AH

40

S. LA LA LA

A. AH

T. 8 LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

B. LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA LA

44

S. LA LA LA LA LA LA LA LA

A. TO - DA DOR DA

T. LA LA LA LA LA LA ME EN-SI-

B. LA LA TO - DA DOR DA VI - DA

48

S. ME EN-SI-NOU ES-SA MO - DI - NHA QUE DE TO - LO A-TÉ PEN

A. VI-DA ME EN-SI-NOU ES-SA MO - DI - NHA A - TÉ A - TÉ PEN

T. NOU ES - SA MO - DI - NHA QUE DE TO-LO A-TÉ PEN-SEI A - TÉ PEN

B. SSA MO - DI - NHA A - TÉ

8

51

S. SEI A - TÉ PEN-SEI MI - - NHA

A. SEI QUE FOS-SE MI - - NHA

T. SEI AH PEN - SEI QUE FOS - SE

B. PEN - - - SEI

54

S. MI - - NHA MI - NHA

A. MI - - NHA MI - NHA

T. PEN - SEI QUE FOS - SE MI - NHA

B. MI - - NHA MI - NHA

APÊNDICE 3

ATÉ PENSEI

ARRANJO: SAMUEL KERR

CHICO BUARQUE

PIANO

Measures 1-4 of the piano score. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The right hand plays a series of chords, with fingerings indicated above: T₅, T₄, T₆, T₅ in the first measure; T₅, T₄, T₆, T₅ in the second measure. The left hand plays a melodic line with eighth and quarter notes.

PNO.

Measures 5-8 of the piano score. Measure 5 starts with a repeat sign. Fingerings and chords are indicated above the staff: 5, T, T₄, T₆, T, D₄⁷, T₃, T², T₄², T₆², T², T. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth and quarter notes.

PNO.

Measures 9-11 of the piano score. Measure 9 starts with a repeat sign. Fingerings and chords are indicated above the staff: 3, T. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth and quarter notes.

PNO.

Measures 12-14 of the piano score. Measure 12 starts with a repeat sign. Fingerings and chords are indicated above the staff: T, D⁷. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth and quarter notes.

15 T T⁵⁶⁵ D⁶⁷⁶ S⁷⁴ T₃ ∅⁶₅ T⁶ ∅

PNO.

18 S T₃ S D⁷ T T⁴ T^{6<}

PNO.

22 t^{7<} S₅ S₅² S₅

PNO.

26 (D)t

PNO.

30 (∅⁴⁻³⁷) t⁷

PNO.

33 34 35

PNO.

t

D⁶ D^{2 6} D

t^{4 2} 3

48

(D^{4-3})⁷

t

f

PNO.

4

51 D^6 D^{2^6} D t^2 t $t^{5>}$ t^6 t

PNO.

54 t^{2^4} t $t^{5>}$ t^6 t T

PNO.

APÊNDICE 4

TEM GATO NA TUBA

JOÃO DE BARRO E ALBERTO RIBEIRO
ARRANJO: SAMUEL KERR

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

PA RA RA RA RA PA RA RA RA RA PA RA RA

PA PA PA PA PA PA RAM PAM PAM PAM PAM PA RA RA

PA RA RA RA PA RA RA RA PA RA RA RA RA PA RA RA

POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM

4

S.

A.

T.

B.

RA PA RA RA RA RA TÔ-DO DO - MIN - GO HA-VI-A BAN-DA NO CO-

PAM PAM PAM PAM POM POM POM TÔ-DO DO - MIN - GO HA-VI-A BAN-DA NO CO-

RA PA RA RA RA RA POM POM POM TÔ-DO DO - MIN - GO HA-VI-A BAN-DA NO CO-

POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM

8

S. RE-TO DO JAR - DIM E LÁ DE LON-GE A GEN-TE OU - VI - A A TU-BA DO SE-RA-

A. RE-TO DO JAR PA PA PA E LA DE LON-GE A GEN-TE OU - VI - A A TU-BA DO SE-RA-

T. RE-TO DO JAR PAM PAM PAM E LÁ DE LON-GE A GEN-TE OU - VI - A A TU-BA DO SE-RA-

B. POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM A TU-BA DO SE-RA-

13

S. PHIM_____ PO-RÉM UM DI - A EN-TROU UM GA - TO NA TU-BA DO SE - RA -

A. PHIM FIM FIM FIM PO-RÉM UM DI - A EN-TROU UM GA - TO NA TU-BA DO SE - RA -

T. PHIM FIM FIM FIM PO-RÉM UM DI - A EN-TROU UM GA - TO AI AI NA TU-BA FO SE - RA

B. PHIM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM AI AI NA TU-BA DO SE - RA -

17

S. PHIM E O RE-SUL - TA - DO DES-SA ME - LÓ - DIA É QUE A TU - BA TO-COU AS-

A. PHIM UÁ UÁ UÁ UÁ PA RAM PAM PAM PAM PAM É QUE A TU - BA A

T. PA PA PA PA RA RA RA PA RA RA RA DES-SA ME - LÓ - DIA É QUE A TU TU-BA TO COU. A

B. PHIM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM POM

21

S.
SIM: FIM FIM FU FU RUM PIM PO ROM PO POM FIM FIM FU FU RUM POM PO ROM POM

A.

25

S. *1.* POM TO-DO DO - POM FIM FIM FU FU RUM * POM PO ROM PO *2.*

A. POM POM POM TO-DO DO - POM POM POM POM POM POM FUM PO ROM POM

T. POM POM POM TO-DO DO - POM POM POM POM POM POM FU RUM POM

B. POM POM POM POM POM POM POM POM POM GLISS.

28

FINAL IR REPETINDO OS
4 ÚLTIMOS COMPASSOS

S. *POM FIM FIM FU FU RUM POM PO ROM POM*

A. *POM POM POM POM POM POM POM PO ROM POM*

T. *POM POM POM POM POM POM POM PO ROM POM*

B. *POM POM POM POM*

*MIAI

APÊNDICE 5

TEM GATO NA TUBA

ARR. SAMUEL KERR

JOÃO DE BARRO E ALBERTO RIBEIRO

Measures 1-4 of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody features eighth and quarter notes with triplet markings. The bass line includes chords and triplet markings.

Chords: D_7^9 , D_9^9 , D_3^9 , D_5 , T_5 , D_7 , $(\text{D})_5^7$, $(\text{D})^7$, D^9

Measures 5-8 of the piece. Measure 5 starts with a repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line includes chords and triplet markings.

Chords: T , T_7 , T_6 , D_7^6 , T , T_7 , T_6 , D_9^9 , T , T_7 , T_6 , D_9^7 , T_3^9 , D_9

Measures 9-12 of the piece. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line includes chords and triplet markings.

Chords: Sr_7^7 , Sr_7 , Sr_6^7 , Sr_5^7 , Sr_7^7 , Sr_7 , Sr_6 , Sr_5^{9-3} , D_7^7 , D^9 , D_7^6 , D_9

Measures 13-16 of the piece. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line includes chords and triplet markings.

Chords: T_5^{9-3} , T_5^9 , T_4^9 , T_3 , D_5^7 , T , T_7 , T_6 , D_9^9 , T , T_7 , T_6 , D , (D)

2

17

S S₇ S⁶ $\text{D}_7^{9>} \text{D}_7^{9>} \text{D}_3^{9>} \text{D}_5$ T₅ D₇ (D)₅⁷ (D)⁷ D⁹

21

T D^{7<} D⁷ T D^{7<} D⁷

25

1. 2. T T₇ T₆ D⁷ T D^{7<} D⁷

FINAL IR REPETINDO OS
4 ÚLTIMOS COMPASSOS

28

T D^{7<} D⁷

APÊNDICE 6

CUNHATAIPORÃ

ARRANJO: SAMUEL KERR (1988)
LABORATÓRIO CORAL (2. FASE) - CAMPO GRANDE - MS

GERALDO ESPINDOLA

(ESTA SEÇÃO PODE SER REPETIDA A CRITÉRIO DO CORO)
(OS SONS PODEM ANTECEDER A LINHA DO BAIXO)

(A)

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAIXO

O BARQUEIRO DESCE O RIO PARAGUAI...
SONS RIBEIRINHOS...
ÁGUA...
PÁSSAROS...
BARCO A REMO, BARCO A MOTOR...
VOZES AO LONGE...
CANÇÕES AO VENTO...

UH

9 **(B)**

S.

A.

T.


B.


PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM


UH

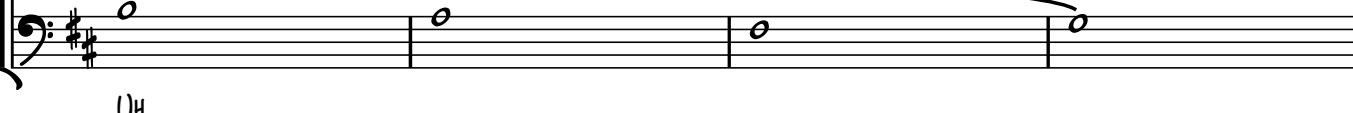
2

13


S. 
 miú U U U miú U U U miú U U U miú U U U


A. 
 PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM


T. 
 8

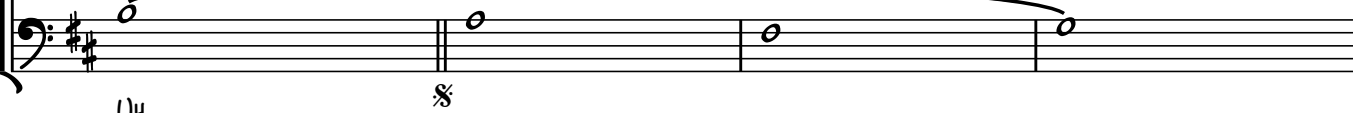
B. 
 UH

17

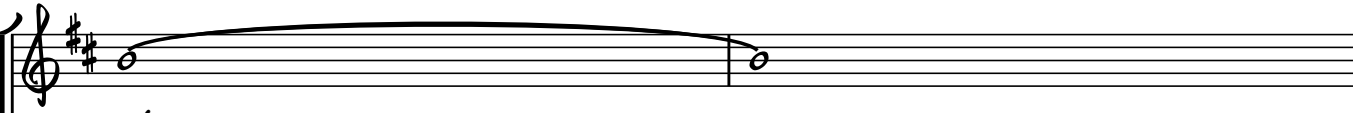
S. 
 miú U U U miú U U U miú U U U miú U U U


A. 
 PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM


T. 
 8
 MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô

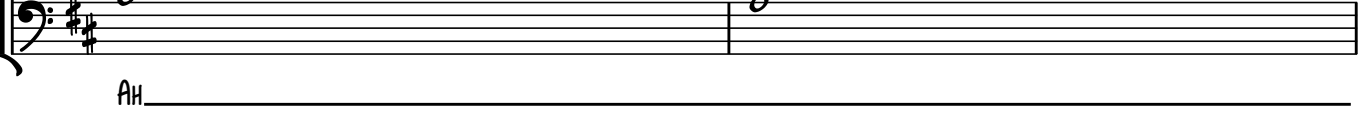
B. 
 UH

21

S. 
 miú

A. 
 CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI HÚ

T. 
 8
 CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI

B. 
 AH

23

S. CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI HÚ

A. — CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI

T. HÚ CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI

B. —

25 (C)

S. ON-DE VO - CÊ QUER IR MEU BEM Ó - U MIÚ - U - U - U

A. HÚ PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM DI-GA LO-GO PA-RA EU IR TAM BÉM

T. HÚ MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô

B. UH DI-GA LO-GO PA-RA EU IR TAM BÉM

29

S. VO - CÊ QUER PE - GAR A - QUE - LE TREM

A. CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI HÚ

T. MUÔ CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI

B. AH

31

S. CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI HÚ

A. É NA - QUE - LE TREM QUE EU VOU TAM - BÉM

T. HÚ CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI

B. É NA - QUE - LE TREM QUE EU VOU

33 **D**

S. É PRA PON TA - PO - RÃ CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI

A. É PRA PON TA - PO - RÃ CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI

T. HÚ É PRA PON-TA-PO-RÃ CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI

B. É PRA PON TA - PO - RÃ CU - NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI - HÚ

37

S. HÚ É PRA CO - RUM - BÁ

A. HÚ É PRA CO - RUM - BÁ

T. HÚ É PRA CO - RUM - BÁ

B. É PRA CO - RUM - BÁ É LÁ QUE EU VOU PE-GAR UM BAR - CO

41 **(E)**

S. E DES-CER O RI - O PA - RA- GUAI_ CAN-TAN-DO AS CAN- ÇÕES

A. PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM PUI PÉM

T. 8 MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ - Ô

B. UH_

44

S. _ QUE NÃO SE OU- VEM_ MAIS_ E DES-CER O RI - O PA - RA- GUAI_

A. PUI PÉM PUI PÉM CU-NHA-TAI-PO - RÃ CHE-RO HAI HÚ_

T. 8 MUÔ - Ô MUÔ - Ô MUÔ CU-NHA-TAI-PO-RÃ CHE-RO HAI

B. AH_

47


S. CAN - TAN - DO AS CAN - ÇÕES_ QUE NÃO SE OU - VEM_ MAIS_


A. CAN - TAN - DO AS CAN - ÇÕES_


T. 8 HÚ CU - NHA - TAI - PO - RÃ CHE - RO HAI

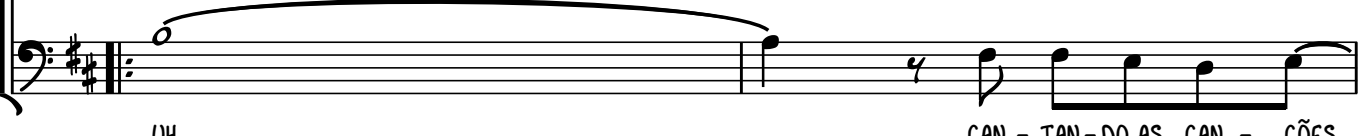
B.

49 **(F)** *


S. 


 A. 


 T. 


 B. 

51

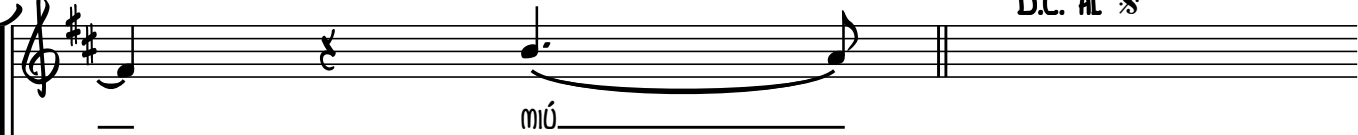
S. 


 A. 


 T. 

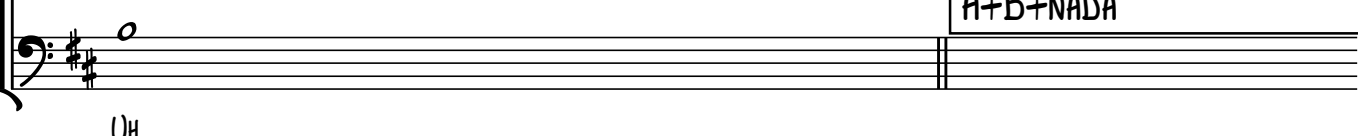
 B. 

53 **D.C. AL** ✂

S. 

 A. 

 T. 

 B. 

*NO D.C. NÃO SAIR MAIS DE F REPETINDO MUITAS VEZES ATÉ QUE A MELODIA DESAPAREÇA REVELANDO A+B+NADA

APÊNDICE 7

CUNHATAIPORÃ

ARRANJO: SAMUEL KERR (1988)
LABORATÓRIO CORAL (2.ª FASE) - CAMPO GRANDE - MS

GERALDO ESPINDOLA

(A)

PIANO

9 **(B)**

PNO.

13

PNO.

17

PNO.

t^{5-4} t^7 t^{5-4} t^7 t^{5-4}_7 t^{5-4}_7 t^{5-4}_5 t^{5-4}_5 tA^{7-6}

21

PNO.

t^{5-4} t^{3-2}_7 t^{8-7}_5 tA^{7-6}

25 **(C)**

PNO.

t^{5-4} t^{5-4} t^{5-4}_7 t^2_7 t_7 t_3 t_5 t_4 t_3 t^7_4 t_5 t^7_5 tA^7

29

PNO.

t^{5-4} t^{3-2}_7

31

PNO.

t^7_3 t_5 t^7_5 t_4 t_3 t^7_3 t^2_4 t^{3-2}_5 tA^{5-4}

33 **(D)**

PNO.

t_3 sA_{4-3} t_4 t_3 t t_3 t_5 t_7 t_5 dR_5 t_4 dR_5 t_4 dR_5

37

PNO.

$t_{5\ 3}$ sA_{4-3} t_4 t_3 t t_3 t_7 d^7

41 **(E)**

PNO.

t^{5-4} t^{5-4} t^{5-4} t^2 t_7 t^{5-3} t t_5 tA^{6-7}

45

PNO.

t^{5-4} t^{3-2} t_5 tA^{7-6}

49 **(F)**

PNO.

t t_7 t_5 t_4 t_3 t_5

52

PNO.

t_5 tA^7 t D.C. AL §

APÊNDICE 8

Praça da Sé

Arranjo: Samuel Kerr

Adoniram Barbosa

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

La La iá La iá, La iá... Pra - ça da Sé, Pra - ça da

La La iá La iá, La iá... sta - ção

La La iá La iá, La iá... Pra - ça da Sé,

La La iá La iá, La iá... Pra - ça da Sé, da

7

S.

A.

T.

B.

Sé ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé Pra - ça da Sé,

Sé, ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé sta -

Pra - ça da Sé, vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé Pra - ça da

Sé, ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé Pra - ça da Sé,

14

S.

A.

T.

B.


Pra - ça da Sé ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé


ção Sé, ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé


Sé, Pra - ça da Sé, vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé


da Sé, ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé

20

S. 
 É o pro - gres - so, — é o pro - gres - so, — mu-dou tu - do mu -

A. 
 É o pro - gres - so, — é o pro - gres - so, — mu -

T. 
 É o pro - gres - so, — é o pro - gres - so, — mu-dou tu - do mu -

B. 
 É o pro - gres - so, — é o pro - gres - so, — mu -

26


S. 
 dou a - té — o cli - ma, vo - cê es - ta bo - ni - ta — por ci-ma es-tá bo -


A. 
 dou a - té — o cli - ma, vo - cê es - ta bo - ni - ta — por ci-ma es-tá bo -


T. 
 dou a - té — o cli - ma, vo - cê es - ta bo - ni - ta — por ci-ma es-tá bo -

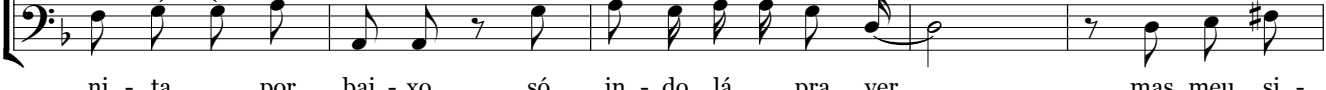
B. 
 dou a - té — o cli - ma, vo - cê es - ta bo - ni - ta — por ci-ma es-tá bo -

32

S. 
 ni - ta — por bai - xo só in - do lá — pra ver —

A. 
 ni - ta — por bai - xo só in - do lá — pra ver —

T. 
 ni - ta — por bai - xo só in - do lá — pra ver —

B. 
 ni - ta — por bai - xo só in - do lá — pra ver — mas meu si -

37

S. mas não vá so - zi - nho meu si - nhô ô si - nhô vai se per - der!_____

A. mas não vá so - zi - nho meu si - nhô ô si - nhô vai se per - der!_____

T. mas não vá se per - der,_____ per - der!_____

B. nhô não vá se per - der,_____ per - der!

44

S. — mas não vá so - zi - nhomeu si - nhô ô si - nhô vai se per - der!

A. — mas não vá so - zi - nhomeu si - nhô ô si - nhô vai se per - der!_____

T. — mas não vá se per - der,_____ per - der!_____

B. mas meu si - nhô não vá se per - der,_____ per - der!

52

S. Pra - ça da Sé, Pra - ça da Sé ho - je vo - cê

A. — sta - - ção Sé, ho - je vo - cê

T. — Pra - ça da Sé, Pra - ça da Sé, vo - cê

B. Pra - ça da Sé, da Sé, ho - je vo - cê

57

S.
 é, ma - da-me es-ta - ção Sé____ Pra - ça da Sé, Pra - ça da

A.
 é, ma - da-me es-ta - ção Sé____ sta - ção

T.
 é, ma - da-me es-ta - ção Sé____ Pra - ça da Sé,

B.
 é, ma - da-me es-ta - ção Sé____ Pra - ça da Sé, da

63

S.
 Sé ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé____

A.
 Sé, ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé____

T.
 Pra - ça da Sé,____ vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé____

B.
 Sé, ho - je vo - cê é, ma - da-me es-ta - ção Sé____

APÊNDICE 9

Praça da Sé

Arranjo: Samuel Kerr

Adoniram Barbosa

Piano

(D) s^7 s^{7^4} s^6 s^{6^4} t t^7 t^6

Pno.

8 t D_7 (D) s^7 s^{7^4}

Pno.

14 s^6 s^{6^4} t t^7 t^6 t D_7 t

Pno.

20 t s_3^7 s^7 s t_5 s_3 t_5 sR_3^2

Pno.

26 $(D)^7$ s s s s s_3 s s^{2^4} s_5 t^7 t t t_4 t_5

Pno.

33 D^7_6 D^7 \emptyset_7 t_5 \emptyset_7 t_5 $(\emptyset)_7$ $(D)^7$

Pno.

37 s D^6 D^7 t t^7 D D^7 D^{6^7}

Pno.

43 $(D)^7<$ $(D)^7$ s D^6 D^7 t t^7 D D^7 D^{6^7}

Pno.

52 (D) s^7 s^{7^4} s^6 s^{6^4} t t^7 t^6 t

Pno.

57 D_7 (D) s^7 s^{7^4} s^6 s^{6^4}

Pno.

63 t t^7 t^6 t D_7 t

Serenata Rimpianto

Arranjo: Samuel Kerr

Alfredo Silvestri e Enrico Toselli

S Co-me un so - gno d'or scol - pi-to è nel co - re. Il ri - cor - do an - cor di quell' - a -

A Un so - gno d'or co - re Il ri - cor - do an - cor di

BT Ah co - me un so - gno d'or nel co - re di quell' a -

BII Co - me un so - gno d'or Il ri -

7 mor que non e - sis - te più Fu la sua vi - sion qual

quell' a - mor un sog - no la sua vi -

8 mor que non e - sis - te Ah! Co - me un so - gno d'or Fu la sua vi -

cor - do an - cor Fu la

12 dol - ce so - rri - so che più lie - ta fa, col suo bri - llar, la nos - tra gio - ven -

sion ri - so che più lie - ta fa col suo bri -

8 sion più lie - ta col suo bri - llar, la nos - tra gio - ven -

sua vi - sion che più lie -

17

tù. bel so - gno d'or

llar sua vi - sion bel so - gno d'or

tù Ma fu mol - to bre-ve in me la dol-cez - za

ta Fa Ma fu mol - to bre-ve in me la dol-cez - za

22

las - - cian - do in me il do - lor!

la - scian-do in me il do - lor do - lor!

di quel ben sva - nì quel bel so - gno d'or la-scian-do in me il do - lor!

di quel ben sva - nì quel bel so - gno d'or la-scian-do in me il do - lor!

27

cu - po è l'a-vve - nir, sem-pre più tris-ti i di la gio-ven - tù pa-ssa-ta sa-

cu - po è l'a-vve - nir, sem-pre più tris-ti i di tris - ti i

cu - po è l'a-vve - nir, sem-pre più tris-ti i di tris - ti i

cu - po è l'a-vve - nir, sem-pre più tris-ti i di tris - ti i

32

rà rim pian-to mi res-ta sol si rim-pian-to a-ma-ro e duol' nel cor

di tris - ti i di tris - ti i di tris - ti i di nel cor

di tris - ti i di tris - ti i b.c.

di tris - ti i di tris - ti i b.c.

37

Oh ra - ggio di so - le b.c.

b.c. so - le b.c. sul mio ca -

ca -

ca -

42

mai più! Mai più!

mmi-no ahi-mè non bri - lli più mai più! Mai più!

mmi-no ahi-mè mai più mai più! Ah

mmi-no ahi-mè mai più mai più! Ah

APÊNDICE 11

Serenata Rimpianto

Análise Harmônica Funcional

Arranjo: Samuel Kerr

Alfredo Silvestri e Enrico Toselli

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

22 $T_6^4 T_3^4 T_3 T_3^2 T_3^2 T_{r_3}$ $T_{5-3} T_{5-7}^2 T_{r_5-7}$ $T_a D_5^7 T_5$

Pno.

27 $T T^{7-6} T T^4 S_{r_3} \emptyset T_{r_3} T_3 T_5 \emptyset^7_3$

Pno.

32 $T_{r_3} T_{r_3} T_3^3 S S_{r_5} S_{r_5}^7 S_{r_3} T_5 T_5^6 T_5^4 T_5^2 D D_2 D_3 T$

Pno.

37 $T_5 T_5^2 T_5 T_5 T_5^7 S_{r_4} D_7 D D_2^7 D^7 D^2$

Pno.

42 $D D_3 D T_{r_7}^7 D_5 T \bar{T}_5$

APÊNDICE 12

TRANSCRIÇÃO DAS PARTES UTILIZADAS NA DISSERTAÇÃO DA ENTREVISTA DE SAMUEL KERR EM 23 DE MAIO DE 2013 ÀS 15H NA ECA - USP.

Entrevistador: Paulo Frederico de Andrade Teixeira

Esse curso que o senhor fez nos Estados Unidos, como foi e quanto tempo levou?

Foi um verão em 196, foram dois meses e foi uma coisa fantástica. E outra coisa, não era só o Shaw, tinha também a Alice Parker e a Alice Parker foi uma influência que putz... E ela analisou os arranjos da gente porque todos os latino-americanos formavam um grupo e ela... Eu tinha levado alguns arranjos e ela viu meu arranjo do Boi Barroso e ela falou: "Ai, eu teria assinado este arranjo" (risos).

O senhor foi professor aqui (ECA_USP) antes de ter um diploma universitário. Isso foi interessante descobrir porque nos fez estudar como era a universidade naquele período, os professores eram chamados pelo notório saber e não pelo diploma. E como foi o processo de cursar a graduação depois de já ser professor da USP?

Isso, veja bem Fred, eu fui chamado porque o Klaus (Klaus-Dieter Wolff) havia morrido...mas o Toni (Olivier Toni)eu me lembro até de que ele fez valer o certificado meu do curso de verão dos Estados Unidos e eu então por causa disso eu comecei a estudar. Eu dava aula também no Instituto Musical de São Paulo e eu passei a ser aluno-especial, eu dava aula e era aluno e foi por empenho da Neide Gomes que insistiu comigo, imagina, foi o ultimo vestibular separado antes de unificar o vestibular. Mariza(Fonterrada), Maria da Graça e eu fizemos o vestibular no Instituto de São Paulo onde agente já dava aula e foi difícil porque eu não queria. Foi um defeito da Escola Livre de Música, sabe, porque os Conservatórios e as escolas de música eram tão ruins que havia um desprezo por essa formalidade do diploma, sabe? Agente nunca cuidou disso. Eu fui tarde fazer isso. Cada um achou um expediente. Eu felizmente tive essa ajuda da Neide Gomes, eu levei a diante o curso e era professor e aluno, então eu tenho o bacharelado. E foi isso que depois resolveu minha vida na UNESP.

Mas daí eu continuei não ligando para essa formalidade acadêmica e fui fazer muito mais tarde o mestrado por força da imposição de que precisava ter mestrado, precisava ser no mínimo mestre, então teve o empenho de dois diretores do departamento que forçaram e tudo... e foi daí que eu fiz o mestrado e aconteceram duas coisas interessantes: um dos professores era o Silvio Ferraz. Imagina eu preparando uma tese com a música na igreja, né, e a aula do Silvio era sobre as correntes de música contemporânea do século XX. E ele disse "O trabalho será relacionar a sua tese com o assunto que estamos desenvolvendo" e eu falei to fudido. Agente ficava: "Achei um bom amigo, Jesus o Salvador" como é que eu vou me arrumar? Então eu resolvi me imaginar no portão da igreja ouvindo a cidade de São Paulo e fiz um trabalho sobre as primeiras audições, desde 1900 até 1967 com o Beba Coca-cola. Legal esse trabalho. Eu tenho me servido dele até agora porque foi muito especial e descobri que São Paulo tinha um movimento musical importante. Puccini estreava uma ópera, no dia seguinte estava aqui, era um tempo bem diferente. E todo o movimento Música Viva com as primeiras audições que o Koellreuter (Hans-Joachim Koellreuter) fez...

Então o título de mestrado foi legal, mas tudo isso foi talvez falta de orientação da Universidade porque cada encontro coral da UNESP dava um assunto, sabe?... E eu nunca cuidei disso, uma por não me interessar por esse aspecto acadêmico e outra porque não tinha uma orientação, é aquela história da academia fazer uma coisa muito teórica e no papel e longe da prática musical, não é...E eu briguei muito na UNESP, fiquei numa situação bem difícil as vezes na UNESP porque os relatórios que agente tinha que fazer, eu sempre estava atrasado com os relatórios porque eu acho que quem relata não é quem faz, é que vem, é quem observa e eu me estrepei lá. Mas eu perguntei: "Esses trabalhos que nós estamos fazendo vão para a biblioteca e estão à serviço de quem?" sabe?... Mas em fim... daí eu cheguei até mestre, não fui pro doutorado e é uma coisa que eu não reclamo mas eu vejo que se eu tivesse o doutorado eu podia continuar ainda na Universidade mesmo depois de aposentado, podia ser credenciado na pós-graduação. Mas tudo bem, vamos lá...

Como o senhor começou a escrever os arranjos?

Como eu cresci na igreja, eu tenho um modelo coral na minha alma que é muito anglo-saxão do coro europeu e de língua inglesa ou de língua alemã. Então...e a outra coisa é que quando o povo da igreja canta, eles cantam uma música que tem uma

harmonia muito estruturada e é uma música que serve a muitas estrofes e é uma coisa que cabe direitinho no canto coral, tudo direitinho no canto coral, você está cantando soprano mas você está ouvindo o órgão ou o harmônio tocando a harmonia inteira ou você está ouvindo o coro cantar a harmonia inteira porque todos os hinos são baseados numa harmonia muito bem estruturada. Então isso te amarra como regente coral. Você pode ficar feliz a vida toda, mas eu fiquei me questionando por muito tempo. Desde o momento em que eu puxei mas pra traz a história, que foi quando eu peguei o coro presbiteriano e queria fazer a música da reforma do século XVI, então era o Paulo Herculano, o Davi Machado e eu preocupados que a igreja Presbiteriana voltasse às origens. Só que nessa volta às origens aparece o contraponto e aparece também a linha melódica no tenor, então, imagina que coisa maluca (eu fazia coco dentro da igreja que era no Brás): A primeira estrofe melodia no tenor, segunda estrofe melodia no soprano, terceira estrofe contraponto e o coro aprendia. A mesma música, pra cada estrofe uma versão e eles aprendiam tudo de cor porque eles tinham mínima leitura, mas eu fazia...Então havia uma preocupação de mexer no assunto Canto Coral que estava muito quietinho e que eu não precisava ficar me amolando com isso porque tinha uma outra coisa que eu não gostava que era uma influência norte-americana. Havia um repertório que hoje está mais que difundido, as pessoas adoram cantar que é o repertório norte-americano de canto coral que é perfeito pra cantar, tudo funciona, mas eu acho uma coisa artisticamente pobre, ruim, eu não gosto. Mas é muito bem escrito, bem editado, então os coros que estão precisando desesperadamente de repertório cantam.

Então isso já acontecia mesmo dentro da estrutura regular do canto coral que a igreja praticava. Eu pretendia mexer em alguma coisa. Fui pela história mais antiga e depois eu cheguei no ultimo tempo do coro da igreja eu cheguei a fazer obras do Lacerda (Osvaldo Lacerda) com eles mas era uma coisa que o coro não gostava muito porque era uma coisa um pouco distante do que eles estavam acostumados e lógico que entre o Lacerda e o Goudimel (Claude Goudimel), o Goudimel era uma estrutura mais verdadeira para a igreja do que o Lacerda.

Conte um pouco sobre seus arranjos. Como você criou o arranjo de Até Pensei?

Eu resolvi procurar uma música que tivesse uma característica vocal adequada pra coro e ouvi um monte de gravação da época do Chico (Chico Buarque) e gostei do Até Pensei...

Todas as vozes tem uma condução, todas as vozes tem um valor melódico e outra coisa, eu odiava aquelas coisas, Cozzella (Damiano Cozzella) que me perdoe mas era aquela coisa que o coro fica (enquanto canta, gesticula aludindo a uma canção homofônica) eu queria que o coro cantasse e a percussão embaixo que fizesse isso. Então eu achei que no Até Pensei eu consegui fazer isso, tem uma condução vocal bonita...Eu sempre recomendo: "Você pode fazer a harmonia que quiser, desde que você conduza o cantor com facilidade, daí ele vai fazer o acorde que você pretender, porque ele não vai ter dificuldade na sua linha..."

Sabe Fred, isso é uma coisa que eu não sei se eu vou saber explicar pra você: A minha introdução nesse campo do arranjo foi por uma necessidade do trabalho. Eu não disse: "Agora vou ser um arranjador". Não, eu nem me percebi sendo chamado de arranjador porque eu fazia uma música que era necessária para o grupo. Tanto que os arranjos que eu fazia pra um coro nem sempre eu conseguia fazer em outro porque eles tinham a característica do grupo. Era um serviço pro processo de ensaio. Depois que eu fiquei assustado quando comecei a ser citado como arranjador porque o a Tuba do Serafim (Tem Gato na Tuba) começou a ser cantado no Brasil inteiro e no painel eu comecei a ser citado como arranjador, eu falei: "Nossa!!O que que é isso?" Foi o primeiro que se espalhou, depois foi "Cunhataiporã", "Cantoras do Radio"...

Durante o caminho eu comecei a perceber que não deveria haver nenhum preconceito em relação ao arranjo como obra menor porque você trabalha como compositor quando você está fazendo o arranjo e é terrível como você pode até comprometer a música original de tanto que você interfere como um trabalho de composição.

O que é uma Invenção Coral?

Na invenção coral eu entendo que você faz uma proposta pro coro sem se preocupar se aquilo será um arranjo acabado ou não. Faça daquilo uma experiência de momento. Não é um arranjo acabado. Não é uma composição definida. É um exercício coral que eu chamo de Invenção coral. Você inventou alguma coisa pro coro

cantar e pra isso você teria a disposição tudo o que ocorresse no ensaio, a frase de alguém ou a lembrança de uma música do outro e você ajunta e dá uma forma e vai levar no ensaio seguinte como aquecimento ou como preparação pra um outro repertório. Acontece que, eu não pretendi teorizar sobre isso, mas eu queria que as pessoas se entusiasmassem de fazer pequenos exercícios que eu chamei de invenção coral.

O que são as Partituras da Utopia?

Ah! Isso é a coisa que eu mais gosto! Nossa! Não chegou em nada, viu... mas talvez tenha chegado em muito... é o seguinte: você está regendo quarenta pessoas e eu já recomendei que você escute antes de ensinar como eles cantam, mas antes de você determinar o repertório, veja o que as pessoas pensam. Que canção eles têm na memória, que canção eles têm na garganta. Na história da família de cada um deles, o que se canta? De onde eles vieram? A família veio de onde? Qual é o repertório na Itália? Qual é o repertório em Portugal? Na Espanha? O que essa família traz como repertório musical e que eles nem se dão conta de que é importante? Então o Canto Coral e a memória das comunidades. Você vai num bairro. Ao invés de você levar uma música, procura saber qual é o som do bairro. Que música se canta naquele bairro? O que eles escutam?

E o arranjo do Praça da Sé?

O Praça da Sé foi feito pra inauguração do metrô. Da estação sé. E a música é mais cumprida. Então eu achei no jornal antigo e daí eu fui na Continental, não sei se foi na Continental que eles me deram a gravação do Adoniran que não era uma coisa de disco à venda, mas eles tinham a música e a música era cumprida e eu cortei e ficou aquela forma que tem muitos coros que cantam...Foi pro coro da UNESP porque quando no Natal eles ouviram os Sinos eu disse no ano seguinte: "Vamos ouvir a Praça?"

Como surgiu o arranjo de Cunhataiporã?

Foi num laboratório coral da Funarte em Campo Grande. Eu fui duas vezes aquele ano à Campo Grande. Numa vez surgiu o Cunhataiporã e na segunda vez eu

levei o arranjo pronto. Eu não sei recuperar exatamente a história, mas uma vez eu fui pela Funarte e da outra vez eu fui pela iniciativa de um coral da cidade. Mas eu pude começar o Cunhataiporã, fui pra casa, elaborei todas as informações, porque os Espíndola são de Campo Grande. E tem uma coisa muito bonita que o Matim Lutero fez aqui em São Paulo. Uma vez ele fez uma apresentação coral com a Tetê Espíndola e eles cantaram o meu arranjo com ela cantando. Foi muito bonito.

E o Tem Gato na Tuba

Foi feito para o Farrambamba. Eu não fui regente do Farrambamba, era um coro da Naomi (Naomi Munakata).

Foi uma encomenda?

Não. Eu estava envolvido na criação do coro e então a Naomi pediu que eu fizesse um arranjo pro Gato na Tuba e você sabe que eu já tinha feito um jeito, mas não tava feliz com o jeito, daí me deu um "tiricutico" e cosegui dar a forma que ele ganhou mas teve um processo longo de elaboração.

O sr. se lembra do arranjo da Serenata Rimpianto?

...Jesus Cristo (não se lembrava...) Ah! Lembrei! Serenata! E ficou bom esse arranjo né? Mas olha... Porque é o seguinte, foi no Clube Pinheiros. Uma senhora disse: "Ai, eu gosto tanto dessa música, maestro" eu levei pra casa e fiz o arranjo e depois eu fiz o Coral Paulistano cantar esse arranjo porque o Coral Paulistano foi participar de uma homenagem de uma freira Marcelina lá no hospital em Itaquera. Foi uma grande homenagem à freira que estava se aposentando no cargo dela no hospital e ela era dessa região da Itália e o Coral Paulistano cantou o arranjo. Eles cantaram bonito. Mas olha, eu tinha esquecido. Pois é a tal história, fazer a música para o momento, para a necessidade, para a conveniência do coro, pela memória do coro, um monte de coisa...

APÊNDICE 13

KERR, Samuel . Vídeo integral da entrevista concedida a Paulo Frederico de Andrade Teixeira em 23 de maio de 2013 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. DVD.

APÊNDICE 14

KERR, Samuel . Arquivos em formato pdf com a digitalização dos cento e noventa e nove arranjos analisados. DVD.

APÊNDICE 15

LEGENDA DA TABELA DE PROCEDIMENTOS

- 1-** As Introduções
- 2-** Os finais
- 3-** Melodia principal distribuída entre os naipes
- 4-** Preencher os espaços vazios
- 5-** Pergunta e resposta
- 6-** Melodia acompanhada
- 7-** Homofonia
- 8-** Alternância dos procedimentos na condução do arranjo
- 9-** Procedimentos Imitativos
- 10-** Utilização de fragmentos da melodia principal nas vozes secundárias
- 11-** Os uníssonos
- 12-** Utilização de fonemas
- 13-** Liberdade ao intérprete
- 14-** Duas ou mais canções no mesmo arranjo ou Quodlibet