

ARRANJO CORAL: DEFINIÇÕES E POIESIS

André Protasio Pereira
andre@andrepratosio.com
UNIRIO

Resumo

Este estudo traz uma discussão de conceitos básicos do arranjo coral brasileiro. Na primeira parte, as definições de Arranjo contidas no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2000) e em Adler (1989), dialogam com a prática dos arranjadores vocais. Na segunda parte, partindo de um esquema proposto por Delalande (1991), sugerimos uma definição da *poiesis* do arranjo coral. A relação entre o arranjo e a composição original, bem como o relato dessas práticas em Leme (2000) e Aragão (2001), serviram de base para o diálogo com os referenciais bibliográficos. O estudo serviu para elucidar e aprofundar conceitos fundamentais de uma prática musical importantíssima no canto coral brasileiro atual. Os resultados do trabalho também serão utilizados para uma ampla discussão na dissertação: “Arranjo Coral Brasileiro: estudos de caso e propostas metodológicas”.

Palavras chave: Arranjo - Arranjo vocal – Arranjo coral

Abstract

This study presents a discussion about basic concepts of Brazilian choral arranging. In the first part, we relate the concepts of arranging from The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2000) and S. Adler's The Study of Orchestration (1989) with the practices of Brazilian vocal arranging. In the second part, we suggest a definition of the poiesis of Brazilian choral arranging anchored in Delalande's (1991) diagram. The relationship between arranging and composition as well as the discussion about these practices by Leme(2000) and Aragão (2001) served to elucidate and to further examine the fundamental concepts of a very important musical practice in the current Brazilian choral music. The results will also be used in an extensive discussion in the dissertation: “Brazilian Choral Arranging: a case study and methodology proposal”.

Key words: Arranging – Brazilian choral arranging

Definições de Arranjo

Nesta etapa da dissertação “Arranjo Coral Brasileiro: estudos de caso e propostas metodológicas” procuramos as definições para *Arranjo*, um conceito que será usado e discutido durante toda a dissertação. Na edição mais recente do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a palavra arranjo se aplica à qualquer peça musical que se baseia ou incorpora algum material pré-existente. Desta forma peças litúrgicas baseadas em um *cantus firmus*, variações sobre temas ou paródias, envolvem algum tipo de arranjo. Há também uma definição usual: o arranjo seria uma mudança do meio da composição original, uma elaboração ou simplificação, mas que em ambos os casos algum nível de recomposição está normalmente envolvida. (Boyd, 2000)¹

Dentro de uma preocupação estética, encontramos no *Grove* o relato de uma possível distinção entre um arranjo puramente prático (no qual há um pequeno ou nenhum envolvimento artístico do arranjador), de um arranjo mais criativo no qual a composição foi filtrada através da imaginação do arranjador. Esta possível distinção faz parte de um “dilema estético” instigante:

Poucas áreas da atividade musical envolvem o julgamento estético (e até mesmo ético) dos músicos tanto quanto a prática dos arranjos. (...) Seria fora da realidade propor que arranjos devessem ser julgados sem referência com o original, mas é talvez somente considerando o arranjo e o original como duas versões diferentes da mesma peça que uma solução do dilema estético que eles muitas vezes criam será encontrada. (Boyd, 2000)²

Samuel Adler no livro *The Study of Orchestration*, começa a esclarecer essas práticas musicais através de uma *divisão de funções*:

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro.

Arranjo envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia – ou mesmo parte de uma - para a qual o arranjador tem que fornecer uma harmonia, contracantos, e muitas vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração (Adler, 1989. p.512)³

¹ BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. New York: Groves Dictionaries Inc. 2000. vol. 2. p.65-70

² “Few areas of musical activity involve the aesthetic (and even the ethical) judgment of the musician as much as the practice of arrangement. (...) It would be unrealistic to propose that arrangements should be judged without reference to the original, but it is perhaps only by regarding the arrangement and the original as two different versions of the same piece, that a solution to the aesthetic dilemma they so often create will be found” (op.cit. p.70)

³ “Transcriptions is a transference of a previously composed work from one musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for which the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm before thinking about orchestration” (Adler, 1989. p.512)

As duas definições de Adler, a meu ver, são fundamentais para começarmos a entender o processo criativo do músico que trabalha com uma obra pré-existente. Há uma evidente separação entre esses dois processos frisando que a palavra Arranjo deveria ser usada para um processo mais criativo, recomposicional. Ou seja, se aceitarmos a sugestão do *New Grove* e compararmos o original e a obra derivada do original, já temos uma certa divisão de conceitos que abre um bom caminho para a resolução do “dilema estético” assinalado anteriormente. A confusão não se dá na importância dos dois processos (Transcrição e Arranjo), mas sim numa distinção que até hoje não se vê com freqüência. Sem essas definições, como poderíamos analisar os arranjos? São questões fundamentais que direcionam o trabalho do músico que se situa naquela que Leme (2000) chama de *práticas de fronteira*: as práticas que se situam entre a obra original e a obra *derivada*, ou seja, a obra retrabalhada nos processos de transcrição ou arranjo.

Um dos pontos que particularmente nos interessou na dissertação “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro - 1929 a 1935” (Aragão, 2001), foi a distinção entre a prática do arranjo na música erudita e na música popular. Aragão expõe que o arranjo na música erudita parte da partitura, denominada pelo autor como uma “instância de representação do original”. Ou seja, o arranjador tem em suas mãos uma *guia* fiel dos elementos que “podem ser considerados como constituintes do original de uma obra clássica, tais como alturas, ritmos, dinâmicas ou indicações de expressividade. Pois bem, é a partir destes elementos que poderá ser elaborado um arranjo de uma obra clássica” (Aragão, 2001, p. 16). Com isso entende-se que os exemplos citados no *New Grove* (adaptações para outros instrumentos, simplificações, etc.) e também que uma parcela de arranjos sejam considerados, pela definição de Adler, transcrições.

Na música popular, Aragão expõe que o reconhecimento de uma “instância de representação do original” é muito difícil simplesmente porque, na prática, não há a partitura e nem uma “definição exata acerca de quais os elementos que constituem o ‘original’ de uma peça, e nem parece ser essa uma questão tão relevante quanto na música clássica.” (ibid, pg.17). Para fins de registro de direito autoral, sabemos que o que certifica o *original* da música popular é um documento contendo *letra + melodia*, mas este não é uma partitura que se tenha à mão para trabalhar. Com uma visão absolutamente prática, Aragão conclui que a ausência desse documento original ou, como o autor prefere, um “original virtual”, tornou o arranjo uma prática fundamental para a veiculação das composições, quer ele fos-

se escrito por arranjadores e gerando uma partitura ou com músicos tocando na hora um arranjo improvisado. Desta forma temos uma compreensão da prática do arranjo como “a forma de estruturação de uma obra popular” (Aragão, 2001. p.24).

As questões colocadas por Aragão não excluem as definições expostas e só ajudam a compreender melhor o processo de trabalho do arranjador vocal. É importante que tenhamos esta compreensão da ausência da partitura original e a importância deste primeiro arranjo, que veicula as canções, porque na grande maioria dos casos é a partir deste primeiro arranjo, desta veiculação da composição no mercado de consumo, que o arranjador para coros e grupos vocais vai conhecer a canção e vai iniciar um novo processo de recomposição.

O papel do arranjador vocal

Mas como se dá, na prática, este processo? Onde se localizaria o arranjador vocal e a partitura deste arranjo numa seqüência de ações que vão do compositor ao ouvinte? Para responder estas perguntas proponho uma análise dos hábitos do trabalho do arranjador. Mesmo que não tenhamos estudos sistemáticos que comprovem, alguns depoimentos de colegas arranjadores e a prática da escrita são suficientes para pelo menos levantar hipóteses. Vamos aos fatos: o I e II Curso de Grupos Vocais promovido pela produtora cultural *Rio a Cappella*⁴, (Janeiro de 2002 e junho de 2004) reuniu 6 arranjadores que produziram para o evento doze arranjos vocais inéditos. Além da preparação e apresentação destes arranjos, o curso contava com palestras dos arranjadores intituladas: *o arranjador e sua obra*. Foi interessante notar que todos os arranjadores citavam na palestra ou nos ensaios, uma *gravação* de referência. Zeca Rodrigues, um dos arranjadores convidados, expôs que ouvir várias versões (gravações) da mesma música antes de fazer o arranjo é um hábito. Analisando as práticas, verificamos que a partitura da composição original tem também um papel secundário no trabalho do arranjador vocal. É de praxe que o arranjador vocal num primeiro estágio do trabalho *tire a música*, ou seja, transcreva as informações contidas numa gravação. Mesmo com a popularização dos *songbooks*, a escuta da música vem antes da partitura. É claro que o ato de *tirar a música* implica numa *leitura pessoal* da gravação. O que é pertinente para um arranjador pode não ser para outro e isto é um aspecto positivo do processo. A liberdade de trabalho dos arranjadores faz com que se tenha a expectativa

⁴ não há uma publicação sobre este evento mas várias informações podem ser obtidas em www.rioacappella.com.br

de que diferentes *leituras* de uma gravação aliadas ao processo criativo possam gerar resultados extremamente diferentes da mesma música.

Em decorrência disso, obviamente um arranjador tem muito mais liberdade que um intérprete de música erudita com uma partitura. É bastante comum que um arranjador rearmonize a canção, trabalhe com uma nova disposição das diferentes partes da música e até crie outras, faça variações da melodia original, crie contracantos, elabore uma nova estrutura de acompanhamento rítmico, enfim, nesta liberdade é que reside a *poiesis*⁵ do arranjo vocal. Vejamos com mais clareza este processo de produção musical através de uma perspectiva linear.

Esquemas de Delalande e Nattiez

Para definir o papel do arranjador vocal e da partitura do arranjo vamos inicialmente considerar o esquema proposto por François Delalande (1991) sobre os atos de produção e recepção da música escrita. O esquema (Fig.1) coloca em jogo “três tipos de sujeitos (compositor, intérprete, ouvinte) e dois tipos de objetos (partitura, objeto sonoro)”:

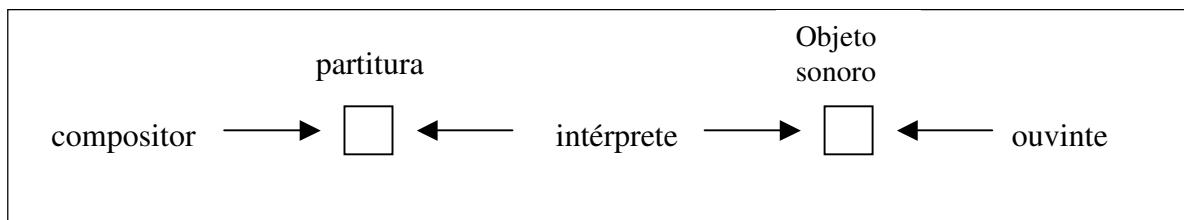


Fig. 1

As setas para a direita representam os procedimentos de produção, e aquelas dirigidas para a esquerda, os procedimentos de recepção. (...) Nota-se que o que se denomina interpretação se compõe em dois tipos de procedimentos: a recepção da partitura (leitura, análise, interpretação no sentido hermenêutico) e a produção do objeto sonoro (execução). (Delalande, 1991)⁶

Esta linha de produção é perfeitamente aplicada ao processo composicional de música erudita, onde se tem o que Aragão (2001) chama de “instância de representação original”, ou seja, a partitura. Este esquema é originado de uma proposta de Nattiez, onde os “proce-

⁵ Termo amplamente empregado na semiologia musical a partir da análise tripartite proposta por Molino na década de setenta e discutido em diversos artigos tal como: “O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy”, Nattiez (2002).

⁶ “où les flèches dirigées vers la droite figurent des conduites de production et celles vers la gauche des conduites de réception. (...) On notera que ce qu'on appelle l'interprétation se décompose en deux types de conduits, la réception de la partition (lecture, analyse, interprétation au sens herméneutique), et la production de l'objet sonore (exécution). Delalande, F. Faut-il transcrire la musique écrite? Analyse musical - 3º trimestre 1991. p.13

dimentos de produção” do esquema de Delalande (setas para a direita), correspondem ao *processo poiético*⁷ e a recepção (setas para a esquerda) corresponde ao *processo estésico*. Nattiez expõe a ambigüidade do conceito de obra ao questionar “onde termina a *poiética* e onde começa a *estésica*” mas admite que se “concebemos que a obra só está completamente produzida no momento em que é tocada, a *poiética* se prolonga até o final da execução”. (Nattiez, 1987 p.100 apud Delalande, 1991)

Esta declaração de Nattiez abre um importante precedente: se considerarmos que a “obra só está completamente produzida no momento que é tocada” então o conceito de obra se ramifica pelas diversas formas em que ela for executada, incluindo as transcrições e os arranjos, e a *poiesis* se estende até o final do processo - por exemplo, até a interpretação do arranjo vocal - e a *estesis* do ouvinte.

Se colocarmos o arranjo coral de música popular dentro do esquema proposto por Delalande teríamos um alongamento da linha de produção e recepção da música. A primeira partitura, escrita pelo compositor, muitas vezes não existe, mas consideramos que no caso da música popular este “original virtual” é um primeiro objeto sonoro. É através deste objeto sonoro (um gravação caseira ou uma apresentação da canção) que o primeiro arranjador terá o primeiro processo *estésico*, ao ouvir a música, e *poiético*, ao criar o arranjo:

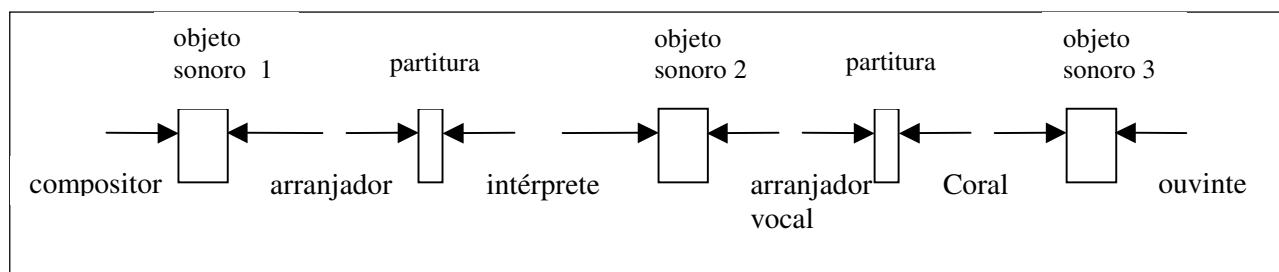


Fig. 2

Para analisarmos o papel do arranjador vocal, o que temos que considerar na grande maioria dos casos é uma primeira interpretação da música que, neste caso, é o objeto sonoro 2. Como verificamos através dos depoimentos, este segundo objeto sonoro é uma gravação comercializada pela indústria fonográfica. Muitas vezes esta gravação traz informações musicais tão marcantes através do primeiro arranjo e da primeira interpretação que, por

⁷ Tanto o processo poiético quanto o processo estésico também são abordados na análise semiótica de Molino. A análise poiética abrange os processos de criação, de produção musical. A análise estésica estuda os processos de recepção da música. A análise neutra do objeto (partitura ou objeto sonoro) completa as três dimensões da análise simbólica.

escolha do arranjador vocal, pode influenciar (positivamente) no processo de criação do arranjo.

A partir deste objeto sonoro o arranjador cria o arranjo, tendo ou não acesso à partitura da música. É o quarto *processo poiético*, sendo o primeiro o do compositor, o segundo do arranjador e o terceiro do intérprete. O resultado do *processo poiético* do arranjador vocal é a partitura do arranjo.

A partir da interpretação do arranjo vocal, em um concerto ou ouvindo um CD, o ouvinte fecha esta seqüência de atos de produção e recepção da música. É importante ressaltar que esta é apenas uma das possibilidades considerando a música vocal. As relações entre os sujeitos (compositores, arranjadores e intérpretes) e objetos (partituras e objetos sonoros) acontecem de diversas formas e outros diagramas podem ser propostos.

Delalande mostra um esquema relacionado à música escrita. Por mais que estejamos trabalhando com música popular, acreditamos que se trata de uma referência importante pois o ponto de partida é o mesmo: uma observação das práticas musicais. A observação aprofundada da prática do arranjo coral é o fio condutor deste trabalho. Voltando aos objetivos gerais do trabalho, estudos como este servem para uma conscientização dessas práticas e um embasamento para a proposta de uma disciplina de arranjo vocal.

Referências Bibliográficas:

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration 2*. New York: ed. W.W. Norton and Company, 1989.
- ARAGÃO, Paulo. Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935). 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- BOYD, Malcolm. *Arrangement*. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. New York: Groves Dictionaries Inc. 2000. vol. 2. p.65-70.
- DELALANDE, François. *Faut-il transcrire la musique écrite? Analyse musical*, Paris, p13-18 / 3º trimestre 1991
- LEME, Beatriz Campello Paes. Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- MOLINO, J. *O Facto Musical* In: Seixo, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, s. d.

NATTIEZ, J. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Debates, Rio de Janeiro:CLA/Uni-RIO, v.6, p.7-39, 2002.

_____. Musicologie générale et sémiologie, Christian Pourgeois, ed. Paris - 1987