

A canção *VIVER DE AMOR* DE TONINHO HORTA E RONALDO BASTOS: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano

Hermínio Carlos de Almeida

RESUMO: Estudo sobre aspectos composicionais e de performance decorrentes da transposição da linguagem popular para a erudita no arranjo musical. A referência analítica é um arranjo, de Hermínio Carlos de Almeida, para trio de oboé, trompa e piano, da canção *Viver de amor*, dos compositores brasileiros Toninho Horta e Ronaldo Bastos. O objetivo geral é ressaltar a legitimidade dessa técnica, não apenas para a exploração de combinações instrumentais inusitadas, mas também como útil instrumento para a expansão desse tipo de repertório. Os procedimentos metodológicos incluem: 1- Contextualização histórica dos compositores, da obra em questão e de suas gravações; 2- Considerações teóricas sobre a prática de arranjo musical; 3- Edição da *leadsheet*¹ de *Viver de Amor*, a partir do manuscrito do compositor; 4- Análise formal, harmônica, melódica e rítmica da composição original; 5- Estudo comparativo entre a versão original e a versão do arranjo camerístico, tendo em vista as práticas composicionais e de performance decorrentes das duas linguagens musicais, popular e erudita.

Palavras-chave: Toninho Horta, música brasileira, arranjo musical, música popular e erudita, performance musical, composição musical.

¹ *Leadsheet* é o termo utilizado para partituras de música popular, onde a melodia é escrita no pentagrama e a harmonia é indicada acima deste, através de cifras.

Toninho Horta and Ronaldo Bastos's song *Viver de Amor*: compositional and performance aspects in an arrangement for oboe, horn and piano trio

ABSTRACT: Study about compositional and performance aspects yielded by the transposition from the popular to erudite musical styles in the trio arrangement for oboe, horn and piano by Hermínio Carlos de Almeida of the song *Viver de Amor* (1980) by Brazilian composers Toninho Horta and Ronaldo Bastos. It discusses the legitimacy of this procedure, its importance to the development of the repertory integrating both erudite and popular musical traits and to the development of the repertory for non conventional instrumentations. It also discusses structural elements of the original version and the idiomatic writing employed in the arrangement. The methodological procedures encompass: 1- Historical context of the composers, the work and its recordings; 2- Theoretical considerations about the practice of musical arrangements; 3- The electronic edition of *Viver de Amor's* leadsheet, based on the author's manuscript; 4- Formal, harmonic, melodic and rhythmic analysis of the original composition; 5- Comparative analysis between the original work and the trio arrangement, with regard to compositional and performance practices akin to the popular and erudite languages.

Keywords: Toninho Horta, Brazilian music, music arrangement, popular and erudite music, music performance, music composition

INTRODUÇÃO

Serão aqui discutidas as particularidades composicionais e de performance decorrentes da transposição da linguagem popular para a erudita, no arranjo musical, tendo como referência analítica um arranjo, de minha autoria, para trio de oboé, trompa e piano, da canção *Viver de amor*, de Toninho Horta e Ronaldo Bastos. O objetivo geral é ressaltar a legitimidade dessa técnica, a riqueza das combinações instrumentais por ela propiciadas e a sua contribuição para expansão desse tipo de repertório.

A exposição assim se divide: 1. Os compositores Toninho Horta e Ronaldo Bastos; 2. A canção *Viver de amor*; 3. A prática do arranjo, 3.1. Definição e história, 3.2. Legitimidade do procedimento, 3.3 O trio de oboé, trompa e piano; 4. Análise de aspectos composicionais e de performance no arranjo de *Viver de amor*, 4.1 Aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos; 4.2 Opções de performance; 5. Considerações finais.

1. OS COMPOSITORES TONINHO HORTA E RONALDO BASTOS

Toninho Horta e Ronaldo Bastos são integrantes do movimento musical mineiro, de meados da década de 60, conhecido como *Clube da Esquina*, que também contou com a participação de Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Marcio Borges, Túlio Mourão, Fernando Brant, Wagner Tiso, entre outros. O nome *Clube da Esquina* não se refere a uma sede, mas surgiu em função do local onde esses músicos se reuniam – a esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, no bairro Santa Teresa, em Belo Horizonte. O movimento passou a ter notoriedade a partir do lançamento, em 1972, do LP *Clube da Esquina*, liderado por Milton Nascimento e Lô Borges.

Toninho Horta, cujo nome de batismo é Antônio Maurício Horta de Melo, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, aos 02 de dezembro de 1948. Compositor, violonista, guitarrista e cantor, realizou suas primeiras gravações a partir de 1969, ao lado de Nivaldo Ornellas, tornando-se mais conhecido após sua participação no disco de Milton Nascimento e Lô Borges, *Clube da Esquina* (EMI-Odeon – 1972). Participou como instrumentista em shows de renomados artistas, como Milton Nascimento, Gal Costa, Nana Caymmi, Joyce, Edu Lobo e Elis Regina. Eleito pela revista britânica *Melody Maker* como um dos dez melhores guitarristas do mundo (quinto, em 1977 e

sétimo, em 1978), lançou seu primeiro disco solo em 1980, *Terra dos Pássaros*, de forma independente, e em 1995, nos Estados Unidos, pela WEA. Em países como Estados Unidos e Japão, construiu uma sólida carreira internacional, levando na bagagem vinte CDs autorais. A partir de 1990, passou a residir em Nova York, atuando em shows e gravações com inúmeros artistas, entre eles: Pat Metheny, George Duke, Sergio Mendes, Manhattan Transfer, Orquestra de Gil Evans, Akiko Yano, Flora Purim, Astrud Gilberto, Joe Pass, Naná Vasconcelos, Paquito de Rivera, Aírto Moreira, Wayne Shorter e Eliane Elias. Seu trabalho se aproxima muito da música erudita. Vale lembrar algumas de suas realizações: em 1986, organizou o *Seminário Brasileiro de Música Instrumental*, em Ouro Preto (MG), patrocinado pela Universidade Federal de Ouro Preto e pelo então Ministério Brasileiro de Educação e Cultura; em 1989, fez a direção musical do projeto *Planeta Terra*, em concerto realizado com a Orquestra Sinfônica Jovem de Campinas, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, apresentado para uma platéia de 50 mil pessoas; em outubro de 2004, atuou em concerto junto à Orquestra Sinfônica de Sergipe, regida pelo maestro Gladson Carvalho, a convite do Governo do Estado e da Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe, em comemoração aos 149 anos da capital; em 1995, foi o criador do *Livrão da Música Brasileira*, um compêndio com 400 registros dos trabalhos de importantes compositores brasileiros, projeto patrocinado pela Secretaria de Cultura de Minas Gerais e pela Universidade Federal de Ouro Preto, finalizado em 2000.

Ronaldo Bastos Ribeiro, nascido em Niterói, Rio de Janeiro, aos 21 de janeiro de 1948, iniciou sua carreira artística compondo, em parceria com Milton Nascimento, a canção *Três pontas*, e em seguida: *Fé cega*, *faca amolada* e *Nada será como antes*. Formou-se em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na década de setenta. É membro da diretoria da União Brasileira de Compositores (UBC) e também do conselho editorial de *Pauta*, revista especializada, publicada por essa entidade. Em 1994, criou o selo Dubas Música.

2. A CANÇÃO VIVER DE AMOR

Viver de amor, música de Toninho Horta e letra de Ronaldo Bastos, foi composta em 1980, e gravada por Toninho Horta nos discos *Terra dos Pássaros* (selo independente, 1980) e *Durango Kid – II* (Big World Music, 1995). Essa canção, até

onde se sabe, foi também registrada em outras cinco gravações: no LP *Geraes*, de Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1976); no LP *The Sun is Out*, de Flora Purim e Airto Moreira (Concord, 1987); no CD *Brazilian Duos*, de Luciana Souza (Sunnyside, 2001); no CD *Postcard from Brazil*, de Rudi Berger (Good News Records, 2001) e no CD *Toque de Minas*, do Trio Toque de Minas, (selo independente, 2002; gravado através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte).

Ao comentar sobre o estilo composicional de Toninho Horta em uma outra canção, SEVERIANO (1999. p.209) diz que ". . .*Beijo partido* tipifica o estilo do compositor, com sua linha melódica aparentemente simples e a harmonia sofisticada", o que pode sugerir que há uma maior exigência do instrumentista acompanhador do que do cantor. Não parece ser o caso: *Beijo partido*, assim como *Viver de amor* e diversas outras canções de Toninho Horta são sofisticadas não só do ponto de vista harmônico, como também do ponto de vista melódico, apresentando um contorno repleto de saltos e alterações pouco comuns no cancionário popular.

De fato, considerando a primeira frase de *Viver de Amor* (Ex.1), observa-se a seguinte seqüência de intervalos: quarta diminuta, quinta diminuta, quarta justa, quinta justa, sexta maior e sétima menor. Trata-se de uma linha não apenas muito entrecortada de saltos descendentes e ascendentes, mas que também incorpora intervalos como a quarta e quinta diminutas, acarretando dificuldades para a maioria dos cantores.



Ex.1 – Saltos e intervalos na primeira frase da canção *Viver de amor*, configurando o contorno melódico sofisticado, característico do estilo composicional de Toninho Horta.

O ritmo da melodia e o ritmo prosódico da letra, em uma canção, geralmente têm uma relação direta, que evidencia a qualidade do compositor e pode determinar seu êxito. Em geral, o ritmo da melodia é determinado pelo ritmo falado de seus versos, embora, na música popular especialmente, isto nem sempre acontece, mesmo em canções consideradas obras-primas. Existe mais de um tipo de metrificação ou versificação, embora os meios atuais ainda se inspirem no mesmo sistema utilizado na antiguidade clássica, que considerava a alternância entre sílabas longas e

sílabas breves. A sílaba longa, considerada como unidade de tempo, costuma ser representada pelo sinal / _ /, enquanto a sílaba breve, que correspondia à metade da longa, pelo sinal / U /. Com o passar do tempo, a *duração* (alternância entre longas e breves) foi substituída pelo critério de *intensidade* (alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas). No português, utilizamos o sistema silábico-acental, que consiste na contagem de sílabas métricas, ou seja, conta-se o número de sílabas dos versos e, em seguida, verifica-se quais as sílabas fortes, tônicas ou acentuadas de cada verso. Segundo GOLDSTEIN (1999. p.23): “É preciso deixar fluir a música do verso, sem atentar ao sentido lógico dele, enquanto se contam as sílabas poéticas”.

Tendo com base o referencial acima, observa-se que Toninho Horta, mesmo com a sofisticação de seus contornos melódicos, procurou manter a relação de correspondência entre as acentuações da melodia e da letra na canção *Viver de amor*. À esquerda, a letra da canção e à direita, a sua respectiva divisão em sílabas poéticas, cujas acentuações principais estão marcadas com sublinhado.

Viver de Amor

Quem quis me ferir, ficou assim	Quem / quis / me / fe / <u>rir</u> , / fi / cou / a / <u>ssim</u> 9
Não aprendeu perdoar	Não / a / pren / <u>deu</u> / per / do / <u>ar</u> 7
Morrer de amor até o fim	Mo / rrer / de / a / <u>mor</u> / a / té / o / <u>fim</u> 9
Não brinque de esconder	Não / brin / que / de es / con / <u>der</u> 6
Não fica bem	Não / fi / ca / <u>bem</u> 4
Você mentir depois de jurar	Vo / cê / men / tir / de / pois / de / ju / <u>rar</u> 9
Desperdiçar o tempo de tentar morder	Des / per / di / <u>çar</u> / o / tem / po / de / ten / tar / mor / <u>der</u> 12
E provar do amor e não largar	E / pro / var / do a / <u>mor</u> / e / não / lar / <u>gar</u> 9
Pra tentar conhecer	Pra / ten / tar / co / nhe / <u>cer</u> 6
Quem olha pra mim, me vê feliz	Quem / o / lha / pra / <u>mim</u> , / me / vê / fe / <u>liz</u> 9
Não sabe o que é duvidar	Não / sa / be o / <u>que é</u> / du / vi / <u>dar</u> 7
Viver de amor até o fim	Vi / ver / de / a / <u>mor</u> / a / té / o / <u>fim</u> 9
Não quero mais chorar	Não / que / ro / mais / cho / <u>rar</u> 6
Sem perceber	Sem / per / ce / <u>ber</u> 4
Jogar a vida inteira no ar	Jo / gar / a / vi / da in / tei / ra / no / <u>ar</u> 9
Saber de cor viver do jeito que se quer	Sa / ber / de / <u>cor</u> / vi / ver / do / jei / to / que / se / <u>quer</u> 12
E morrer de amor e não ligar	E / mo / rrer / de a / <u>mor</u> / e / não / li / <u>gar</u> 9
Pra tentar esquecer	Pra / ten / tar / es / que / <u>cer</u> 6

A letra é dividida em duas estrofes com a mesma estrutura, contendo nove versos cada, correspondendo, na partitura original, à barra de repetição do compasso 17. Os versos de cada estrofe também contêm a mesma divisão de sílabas poéticas: o primeiro verso da primeira estrofe tem nove sílabas poéticas, exatamente como o

primeiro verso da segunda estrofe, e assim por diante. Essa correspondência entre os versos das duas estrofes é igualmente mantida na rítmica que os serve (Ex.2).

4/4

Quem quis me fe - rir, fi - cou as - sim Não a-pren - deu per - do - ar
 Quem o - lha pra mim, me vê fe - liz Não sa-be'o que'é du - vi - dar

7/8

Mor - rer de a - mor a - té o fim Não brin - que de'es - con - der
 Vi - ver de a - mor a - té o fim Não que - ro mais cho - rar

Não fi - ca bem Vo - cê mentir de - pois de ju - rar Des - per - di - çar o
 Sem per - ce - ber Jo - gar a vi - da'in - tei - ra no ar Sa - ber de cor vi -

tem - po de ten - tar mor - der E pro - var do'a - mor e não lar - gar Pra ten - tar con - he - cer
 ver do jei - to que se quer Emor - rer de'a mor e não li - gar Pra ten - tar es - que - cer

Ex.2 – Correspondência entre as sílabas poéticas e a rítmica da canção *Viver de amor*.

3. A PRÁTICA DO ARRANJO

3.1 Definição e história

Segundo HOUAISS (2001. p.296), o termo arranjo significa “adaptação de uma melodia ou composição a outra estrutura de harmonia, de textura ou de timbre”. Do ponto de vista conceitual, um dos primeiros a refletir sobre o procedimento musical de arranjar e suas diversas nuances foi Franz Liszt (1811-1886)². De acordo com

² Franz Liszt é considerado como um dos maiores transcritores da história da música, uma vez que produziu cerca de quatrocentas adaptações de obras originais. Uma edição das obras completas de Liszt, iniciada em 1987 pela Editio Musica Budapest, deverá incluir pelo menos 359 transcrições em 24 volumes da Série II, designada *Free Arrangements and Transcriptions for Piano Solo*.

SLONIMSKY (1989, p.352) para Liszt, o arranjo literal, ou poema transcrito era *Übertragung* (transferência), enquanto uma transferência mais idiomática era *Bearbeitung* (recriação). Um arranjo livre era uma *transcrição* e quando esta tinha um maior grau de liberdade, era uma *fantasia*. A fantasia, por sua vez, podia ser expandida em *fantasia livre* ou *fantasia romântica*. As fantasias livres, menos restritas, eram chamadas *reminiscências*. Havia, também, as *ilustrações*, que eram alusões temáticas recorrentes, e finalmente, as *paráfrases*, que reuniam todas as características das demais.

Considerando as definições de Liszt, o arranjo aqui em apreço pode ser enquadrado como *Bearbeitung* (recriação) ou mesmo, como uma transcrição, se tomarmos como medida as liberdades utilizadas pelo arranjador. Mas prefiro aqui, estender ao termo arranjo a mesma definição dada por BARBEITAS (2000, p.89), para a transcrição, a saber:

“... processo que muda o meio fônico originalmente estabelecido para uma dada composição. Ou seja, não estamos considerando outras acepções da palavra transcrição que, em música, indicam desde a passagem para a notação moderna de obras escritas em notações antigas, até o registro, no papel, de músicas ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo”.

O arranjo é uma prática bem presente na história da música, não só no meio popular, onde é habitual, mas também no erudito. Não raro, os compositores fazem releituras de suas próprias obras, ou de outros autores, ou ainda, de temas folclóricos. Por exemplo, os três *Concertos para Oboé*, de J. S. Bach, foram compostos a partir de releituras de suas cantatas e concertos para cravo e órgão. As *Danças Folclóricas Romanas*, de Bela Bartók, compostas originalmente para orquestra de câmara, receberam, logo após a sua estréia, duas versões do próprio compositor: uma para orquestra de salão, outra para piano solo. Já a *Rapsódia sobre um Tema de Paganini*, de Rachmaninoff, foi inspirada no último dos *Caprichos* para violino solo do célebre violinista italiano, obra que já havia sido objeto de releituras por Liszt, Schumann e Brahms. No Brasil, Villa-Lobos baseou significativa parte de sua obra em releituras de temas folclóricos de nosso país.

Em uma rápida exposição, podemos assim traçar o desenvolvimento do arranjo na história da música.

Prática sistematizada na música ocidental a partir do século XIV, certamente teve sua origem na pré-história, quando da tentativa de imitar os sons da natureza

através da voz, das flautas primitivas e dos instrumentos de percussão. Na Renascença, a transcrição da música vocal foi a principal fonte do repertório instrumental. No Barroco, a diferenciação da música vocal e da instrumental, que desencadeou uma recíproca influência entre a voz e instrumentos como o violino, a flauta e o teclado, aliada ao desenvolvimento da harmonia, das técnicas de performance e de repertórios compostos por instrumentistas virtuosos no século XVII, passa a demandar arranjadores capacitados para suprir essa nova necessidade. No Classicismo, o pensamento predominantemente racionalista, aliado ao desenvolvimento e estabilidade dos idiomas instrumentais, leva a uma diminuição da importância dos arranjos. No Romantismo, com a ascensão da classe média, eles voltam a ter importância, verificando-se a expansão e popularização dessa prática, diretamente ligada à democratização da ópera e dos concertos sinfônicos e em especial por meio das reduções orquestrais para piano. O século XX traz à tona o conflito sobre a legitimidade ou não dos arranjos, não só em decorrência da evolução das pesquisas musicológicas e do desenvolvimento do fazer musical, mas também dos questionamentos contemporâneos dos conceitos de obra e autoria.

As pesquisas musicológicas que inspiraram as edições *urtext* (TETLEY-KARDOS, 1986, p.18) estimularam um purismo que refutava a prática popular de transcrever, defendida especialmente por compositores. Frederick Delius (1862-1934), em 1920, fala sobre a “degeneração da música atual” e sugere que “...´editores´, ´adaptadores´ e ´transcritores´ devem ser condenados tanto quanto os abutres oportunistas. Já passa da hora de sancionarmos uma lei que impeça a boa música de ser violada” (AMIS e ROSE, 1992. p.390-391).

Nas Palestras Elliot Norton, proferidas na Universidade de Harvard no biênio 1949-1950, Paul HINDEMITH comenta:

“ . . . este procedimento artístico tem o mesmo valor que providenciar uma saia e jaquetas vistosas para a Vênus de Milo, ou então, vestir os santos de Reims e Chartres [cidades francesas dos períodos romano e medieval] com casacas, bigodes e cravos na lapela. . . . Se esquecem, entretanto, que um arranjo é artisticamente justificável somente quando seu esforço artístico é maior do que o do compositor”.(HINDEMITH,1952. p.140-141).

Embora não tenha mencionado nomes ou obras, Hindemith parece ter dirigido suas críticas às controvertidas transcrições da primeira metade do século XX, como a versões orquestrais da música de Bach para órgão por Leopold Stokowsky (1882-1977) ou a versão para violoncelo solista e grande orquestra de um concerto barroco

para cravo de Mathias Georg Monn (1717-1750) por Arnold Schoenberg (1874-1951). Hindemith parece não ter compreendido que Schoenberg, provavelmente estava mais interessado em experimentar e praticar suas habilidades de orquestrador do que melhorar uma idéia original, como pode se exemplificar na sua versão para orquestra do *Quinteto para Piano e Cordas Op.25* de Brahms, em que ele experimenta o limite de virtuosidade de vários instrumentos. Nas cordas graves, por exemplo, demanda técnicas solísticas na região aguda e inclui, no último movimento, um inusitado solo de quarteto de contrabaixos acompanhado pelas outras cordas *col legno*.

3.2. Sobre a legitimidade do procedimento

Sobre a legitimidade, ou não, da prática do arranjo, o filósofo italiano Luigi Pareyson faz instigantes considerações. Primeiramente, sobre o fato de que, quando vários artistas tomam como referência uma mesma fonte, ocorre uma comunhão, uma congenialidade, em torno do mesmo ponto de partida, gerando infinitos pontos de vista e infinitas interpretações. A obra não perde a sua unidade, nem tampouco a sua identidade. Isso porque:

“...tanto a escolha de uma mesma fonte, quanto a semelhança dos desenvolvimentos que dela se fizeram, se fundamentam em uma profunda congenialidade, da qual são, ao mesmo tempo, consequência e confirmação, manifestação e corroboração”. (PAREYSON,1993, p. 126.)

Outra observação pareysoniana, que serve de apoio à tese da legitimidade do arranjo é que, uma vez terminada uma obra, esta não mais pertence ao compositor. Embora carregue em si a marca pessoal e histórica de quem a compôs, ela não pode ser encarada simplesmente de um ponto de vista historicista, como se o seu valor se reduzisse a mero registro de seu tempo ou da personalidade que a produziu. Ela é muito mais que isso, pois, se assim não fosse, não romperia a barreira do tempo e não se abriria como possibilidade sempre viva de releituras, derivações e desenvolvimentos.

Uma outra observação do mesmo filósofo, e que pode ser invocada na legitimação do processo do arranjo, é que o novo “autor” adota as regras internas que presidiram

o processo de criação da obra original, transpondo-as para um novo contexto, mas não com o intuito de modificá-las arbitrariamente e sim de acolhê-las e fazer aflorar as possibilidades que nelas já estão contidas. Tanto isso é verdade, que a sua operação só pode ser bem sucedida, se souber respeitar essas regras internas e mantê-las em sua “eficácia operativa”:

“O novo autor pode aproveitar-se das regras, enquanto souber perceber nelas o laço vivo entre problema e solução, tentativa e resultado, processo e forma, e souber assumir a proporção que as liga, como nos modos de fazer, à forma de que foram as possibilidades inventivas e ao estilo de que foram exercício operativo. Somente assim, ele não as observa mas as adota, não as pressupõe mas as reinventa, não as aplica mas as transfere, e elas passam a ser novamente operativas por renascem como se fossem inventadas pela primeira vez; são capazes de promover a invenção, porque preformam uma operosidade que aí encontra o invocado fundamento e a adequada orientação, e conseguem suscitar poesia porque propõem modelos de novas obras”. (PAREYSON, 1993. p. 145.)

Em suma, desde que o arranjador respeite a obra original e não faça simplificações abusivas e tratamentos banalizadores, o arranjo não acarreta nenhuma descaracterização, mas, uma forma válida de releitura, favorecendo a exploração de combinações instrumentais inusitadas e promovendo assim uma significativa expansão de repertório. A propósito, cabe acrescentar o comentário de Umberto Eco (1976. p.40), segundo o qual, toda obra é “... *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”.

3.3 O trio para a formação com oboé, trompa e piano

Por ser uma formação camerística pouco comum, o trio de oboé, trompa e piano não possui repertório abundante e literatura teórica diversificada, como a existente para formações tradicionais – por exemplo, quarteto de cordas e quinteto de sopros.

Cynthia Carr (2001. p.105), professora de trompa e música de câmara da *University of Delaware*, membro do *Del’Arte Wind Quintet* e do *Trio Arundel* (oboé, trompa e piano) comenta que “... em se tratando de música para oboé, trompa e piano, [...] a maioria dos trompistas conhece apenas uma única peça: o Trio, op. 188 em lá menor, de Carl Reinecke”. Isso se deve, em boa parte, ao fato de que, na maioria

das vezes, as composições para essa formação resultam de encomendas específicas de intérpretes a compositores, geralmente não publicadas no mercado editorial da música e, conseqüentemente, de difícil acesso e pouca divulgação.

No Brasil, isso não é diferente. Elaine Freitas, em sua Dissertação de Mestrado – “*As formações não-usuais na música de câmara brasileira pós-1960: timbres, texturas, formas musicais e suas interrelações no desenvolvimento de um repertório específico na música do século XX*” –, realizou um levantamento da produção camerística brasileira composta a partir de 1960, através de obras constantes em acervo ou indicadas em programas de concerto. Os dados foram obtidos na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro); Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade de Campinas (São Paulo); Fonoteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro) e do Serviço de Difusão de Partituras da Universidade de São Paulo (São Paulo); I à XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea e I ao XVIII Panorama da Música Brasileira Atual. Segundo os critérios propostos na pesquisa, foram catalogadas oitenta peças de diversos autores e que constam em anexo da citada dissertação. Nesse catálogo, não aparece nenhuma obra composta para trio de oboé, trompa e piano, possivelmente pelo mesmo motivo citado por Cynthia Carr, quando comenta sobre a encomenda dessas peças diretamente dos intérpretes aos compositores. Aliás, cabe aqui citar quatro obras brasileiras, inéditas para essa formação, que se enquadram nessa realidade: *Trio do Pavão*, de Almeida Prado; *Música para oboé, trompa e piano*, de Estércio Marquez Cunha; *Trio para oboé, trompa e piano*, de Sergio Igor Chnee; *Trio (Goiania, Tanguinho e Desafio)*, de Lúcius Mota.

Um fato que provavelmente contribui para a escassez de composições originais para trio de oboé, trompa e piano é a igual escassez de trios com essa formação. No caso do Brasil, é possível que o Trio Toque de Minas seja o único que está se mantendo em atividade. O fato de também tocarem arranjos de música popular, talvez facilite essa atividade, uma vez que, propicia não só uma diversificação de repertório, como também abre uma maior gama de locais para concertos e apresentações. Até pouco tempo atrás, existia o Trio UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), formado pelos professores Luís Carlos Justi (oboe), Zdenek Svab (trompa) e Estela Caldi (piano). Sobre as atividades deste grupo, comenta Justi: “não fizemos nada de música popular propriamente, embora tenhamos feito alguns concertos didáticos, onde apresentamos pequenos arranjos de músicas folclóricas para as

crianças cantarem junto. Com a aposentadoria da Estela Caldi, o Trio UNIRIO entrou em recesso e não tem atuado.” (Comentário via email ao autor do artigo).

Segundo informações obtidas junto a oboístas brasileiros, há dois projetos de atividades de trios de oboé, trompa e piano para o ano de 2005: o primeiro, formado pelos músicos Luís Carlos Justi (oboé, UNIRIO e Quinteto Villa-Lobos), Philip Doyle (trompa, UFRJ e Quinteto Villa-Lobos) e Max Uriarte (piano, Porto Alegre, RS), e o segundo, por Lúcius Mota (oboé), Joaquim das Dores (trompa) e Helena Schefell (piano), professores do Conservatório de Tatuí (SP). Nesses projetos, os trios pretendem trabalhar com repertório erudito.

4. ANÁLISE DE ASPECTOS COMPOSICIONAIS E DE PERFORMANCE NO ARRANJO DE *VIVER DE AMOR*

4.1 Aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos

Para uma melhor compreensão dos aspectos composicionais da canção *Viver de amor*, as partituras do original e do arranjo encontram-se no Anexo, às p. 34 e 35.

A forma da canção, tal como se apresenta no manuscrito do compositor, guarda tanto características tradicionais, dentro do que se espera em uma canção popular, quanto outras pouco convencionais. Uma das formas mais comuns em música popular é a canção de 32 compassos (GRIDLEY, 1998. p.31-32), formada por quatro seções de 8 compassos cada, segundo o esquema **A A B A**. *Viver de Amor* parece ter sido baseada nesta fórmula tradicional, mas apresenta 34 compassos, que podem ser agrupados em quatro macro-estruturas (ou seções), segundo o seguinte esquema formal:

||: **A** (c.1-8) **B** (c.9-17) :|| **Ponte** (c.18-26) **A'** (c.27-34)

Todas as seções são formadas por períodos contendo duas frases paralelas, ou seja, cujos inícios são iguais (Seção **B** e **Ponte**) ou semelhantes (Seção **A** e Seção **A'**). As Seções **A** e **A'** diferem apenas nas suas segundas frases, podendo-se pensar uma como variação da outra, e, essencialmente, mantêm a mesma harmonia. A Seção **A** e a **Ponte** seguem a quadratura convencional de 8 compassos

cada, enquanto o fraseado de 9 compassos, da Seção **B**, pode ser dividido em duas frases de 4 e 5 compassos, respectivamente. Como a Seção **B** se repete (juntamente com a Seção **A**), isto explica porque a canção *Viver de Amor* tem dois compassos a mais do que a fórmula tradicional.

Do ponto de vista harmônico, Toninho Horta não utiliza a tradicional progressão **II – V**, ou mesmo acordes dominantes, para realizar cadências entre as seções. Predominam largamente os acordes menores e os acordes maiores raramente são usados com função de dominante. Na Seção **A**, aparece apenas um acorde maior ao final (Si bemol com nona e décima primeira aumentada), que pode ser considerado como dominante substituta para o Lá menor da Seção **B**.

Na Seção **A'**, final, a harmonia é a mesma, exceto pelos dois últimos acordes, que são substituídos por um acorde de Mi maior com nona, que aqui soa mais suave, finalizando a canção. Na **Ponte**, excetuando-se o acorde de Si bemol com sétima e décima-primeira aumentada (3º tempo c.21), que é uma repetição da função de dominante substituta para o Lá menor, os acordes maiores não têm a sétima e aparecem em meio a uma linha do baixo (c.21-24), que caminha por graus conjuntos: Si – Si bemol – Lá – Si – Dó – Ré – Dó suspenso.

Na Seção **B**, apenas o acorde de Fá suspenso com sétima e quinta aumentada (c.10) é utilizado como dominante. Em geral, aos acordes maiores são acopladas muitas tensões harmônicas (ou simplesmente tensões)³, mas poucos contêm a sétima menor, característica do acorde de dominante. Pode-se observar que Toninho Horta, herdando uma prática da música erudita ou da música popular mais sofisticada, especialmente do jazz e da bossa-nova, constrói as progressões harmônicas pensando não apenas na melodia, mas também na condução de vozes internas ou do baixo. Isto explica porque, em sua maioria, os acordes maiores com sétima não funcionam como dominante, mas sim como harmonias não funcionais, cujo foco está nas texturas e no contraponto.

O primeiro aspecto a se considerar no arranjo instrumental em questão refere-se à tonalidade de Mi menor, mantida como na canção original, pois é uma tonalidade confortável para o oboé, a trompa e o piano. No caso da trompa, instrumento transpositor, para o qual escreve-se uma quinta justa acima do som real, a tonalidade transcrita para leitura é a de Si menor. Quanto à harmonia empregada no

³ “Tensões harmônicas” é uma corruptela brasileira para o termo em inglês “*harmonic extension*”.

arranjo, as progressões originais foram mantidas na maior parte do tempo, uma vez que, como já observado, a riqueza harmônica é uma das características mais importantes das composições de Toninho Horta.

A introdução do arranjo foi baseada na melodia da ponte do original (c.18-26), anotada como *bridge* no manuscrito (Ex.3), que é dividida em duas frases (c.18-21 e c.22-26), muito semelhantes do ponto de vista melódico, mas harmonizadas por progressões bastante diferentes. De fato, exemplifica-se aqui o recorrente processo de re-harmonização na música popular instrumental, uma característica que Toninho Horta utiliza com ousadia: Lá menor com sétima no lugar de Mi menor com sétima; Si menor com sétima no lugar de Dó menor com sexta; Lá menor com nona no lugar de Si menor com sexta com o baixo em Mi etc. Melodicamente, as duas frases da ponte diferem entre si apenas na oitavação, que ocorre nos terceiros tempos do c.23 e c.26, e no seu final, com as variações rítmico-melódicas dos c.24-26, mantendo em comum o cromatismo descendente Dó₃ – Dó natural – Si. Esse processo de oitavação de trechos escalares, muito freqüente na escrita de Toninho Horta, pode criar intervalos melódicos pouco comuns na música popular cantada, como é o caso da nona menor descendente, no c.19, e da sétima maior ascendente, no c.23.

(BRIDGE)

18 E m7 C m6 E m9 E m6 C m6 B m6/E B^b 7 +11

22 A m7 B m7 C⁹/₆ D⁹/₆ C#m⁷/_{b5} Cm⁷/₄ G#m⁹ G#m⁹ A m⁹ E m⁷

Ex.3 – Melodia da ponte (*bridge*) do original de Toninho Horta, que serviu de base para a introdução do arranjo para oboé, trompa e piano.

Na introdução do arranjo (Ex.4), a divisão em duas partes foi mantida, seguindo a estrutura proposta na composição original. O piano repete a melodia da ponte, com o acréscimo de acordes na mão direita, que explicitam melhor a harmonia proposta pelo compositor, com pequenas modificações que serão comentadas a seguir, e sem obedecer às marcações de *8ª* e *loco*, indicadas na partitura original. As frases do piano são acompanhadas de um baixo simples, pontuado por quiálteras que respondem às quiálteras da própria melodia.

Ex.4 – Introdução do arranjo, baseada na ponte do original, com o acréscimo de acordes na mão direita e baixo na mão esquerda com quiálteras, que respondem às quiálteras da melodia.

As pequenas diferenças na relação entre a introdução do arranjo e a ponte da partitura original, podem ser assim observadas: na primeira frase da introdução (Ex.5), o acorde de Mi menor com nona no c.2 (primeiro tempo) está invertido, para facilitar o movimento descendente Dó-Si na oitava Mi_2 a Mi_1 . A linha do baixo nos compassos 3 e 4, é uma resposta às quiálteras apresentadas nos compassos 1 e 2. Outro detalhe importante, na relação introdução/ponte, é a supressão do acorde de Si bemol com sétima e décima-primeira aumentada no c.4 (equivalente ao c.21 do original de Toninho Horta), para diminuir a movimentação rítmica, intenção buscada para o caráter da introdução.

Ex.5 – Modificações da primeira frase da introdução do arranjo: (1) omissão das marcações de 8ª e *loco*, como na partitura original de Toninho Horta; (2) inversão de Mi menor com nona e (3) supressão do Si bemol com sétima e décima-primeira aumentada.

Na segunda frase (Ex.6), o acorde de Lá menor com sétima (primeiro tempo do c.5) foi invertido, para reforçar a entrada dessa frase através do uso do mesmo baixo da primeira. Também nesse compasso, são omitidas as sétimas nos acordes de Lá

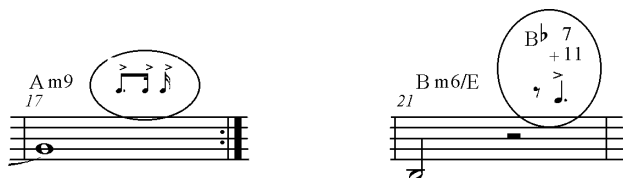
menor e Si menor, ambos com sétima (primeiro e terceiro tempos), que se justificam, no caso do acorde de Lá menor, para enfatizar o intervalo de nona, provocado pela nota Si da melodia, e no caso do acorde de Si menor, como resolução aproveitando a mesma nota Si que vem ligada na melodia. No c.7, há a omissão da quarta no acorde de Dó menor com quarta e sétima (terceiro tempo), que não foi utilizada para não chamar muito a atenção para este acorde e, com isso, deixar soar mais a linha do baixo, que a partir desse ponto fecha a introdução, numa lembrança do movimento de quiálteras apresentado pela melodia da ponte. Finalmente, as antecipações nas metades dos quartos tempo, nos três últimos compassos da ponte original, são mantidas como acordes na mão direita do piano, enquanto que, num jogo rítmico, a mão esquerda antecipa mais ainda as notas Sol sustenido (quarto tempo do c.7) e Lá (segundo tempo do c.8).

Ex.6 – Modificações do original na segunda frase da introdução: (1) supressão de sétimas, (2) inversão do acorde de Lá menor com sétima, (3) omissão da quarta no acorde de Dó menor com quarta e sétima e (4) antecipações.

A indicação do andamento *Lento e Rubato*, na parte do arranjo, não corresponde ao tempo que foi utilizado por Toninho Horta e outros intérpretes nas gravações de *Viver de amor*. De fato, nas gravações disponíveis, o andamento se mantém praticamente o mesmo, todo o tempo. Na introdução do arranjo, o andamento *Lento e Rubato* é utilizado para que o “*A Tempo*” indicado no c.10, soe como um contraste na apresentação do tema pela trompa. As quiálteras, que aparecem nos c.7-9 da introdução, reforçam essa idéia, uma vez que evitam a marcação do segundo e quartos tempos, o que, aliado a uma interpretação mais lírica, pode produzir a sensação de suspensão do tempo.

Nos c.17 e c.21 da partitura original, estão escritos, em tamanho reduzido, duas indicações de ritmos acima do pentagrama (Ex.7). Trata-se de uma deixa rítmica comum na música popular, também chamada de “convenção”, normalmente utilizada

para indicar padrões rítmicos (como *riffs*⁴ ou pontuações para iniciar ou finalizar seções) a serem tocados juntos pelos instrumentos que estiverem fazendo o acompanhamento harmônico (piano, baixo, naipe de metais etc.) ou rítmico (bateria, percussão etc.). sobre uma dada harmonia.



Ex.7 – Convenções rítmicas na *leadsheet* original.

No arranjo, a convenção do c.17 aparece modificada ritmicamente, no terceiro e quarto tempos dos c.26 e 55, ou seja, ao invés do padrão colcheia pontuada e duas semicolcheias, foi utilizado, nesses compassos, o padrão duas colcheias e semínima. Já a convenção do c.21 aparece da mesma forma proposta no original, também no terceiro e quarto tempos, nos c.30; 38 e 59.

Seguindo a forma do original, o tema de *Viver de amor* é dividido em duas partes na instrumentação do arranjo. A primeira parte é apresentada pelo solo da trompa nos c.10-17, e a segunda, pelo solo do oboé, nos c.18-26, que correspondem respectivamente a Seção **A** e a Seção **B** da partitura original.

O solo da trompa (Ex.8), é acompanhado pelo piano, através de uma marcação rítmica de acordes na mão direita, enfatizando a harmonia que, por sua vez, é a mesma apresentada na partitura original, Seção **A**, de Toninho Horta. Essa marcação rítmica do piano destaca o andamento e contrasta com a proposta da introdução do arranjo, onde há uma sensação de suspensão do tempo. O baixo na mão esquerda é exatamente igual ao apresentado nos c.1-8 na partitura original. Aliás, no arranjo, a mão esquerda do piano não executa acordes, numa clara alusão à linha de acompanhamento de um contrabaixo.

⁴ *Riff* é um ostinato melódico curto, geralmente de dois a quatro compassos, servindo de acompanhamento ou de pontuação de solos, realizado por instrumentos, individualmente, ou por naipes do grupo, ou pelo grupo todo em uníssono, ou em texturas homofônicas (BORÉM; SANTOS, 2003. p.72).

The musical score for Ex.8 consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Trombone (Tp.), and Piano (Pn.). The Trombone part is marked 'A Tempo' and 'f', with the label 'tema' above it. The Piano part is marked 'f' and 'parte rítmica contrastante'. The second system continues the same parts, with the Trombone marked 'mf' and the Piano marked 'f'. The bottom of the first system is labeled 'baixo igual ao da parte original'.

Ex.8 – Primeira parte do tema, solo de trompa acompanhado pelo piano.

A primeira parte do tema é dividida em duas frases (c.10-13 e c.14-17), sendo a segunda uma variação da primeira. A passagem de uma frase para a outra, bem como da primeira parte do tema para a segunda, é marcada por escalas realizadas pelo piano nos c.13 e 17 (Ex.9). Observe-se que a escala do c.13 é ascendente e a do c.17 descendente, ambas acompanhando o movimento ascendente e o salto descendente da melodia do tema, nos c.12 e c.17. No c.17, também houve a supressão do acorde de Si bemol maior com nona e décima primeira aumentada. Esse acorde foi substituído por uma escala de Si bemol descendente, com o objetivo de seguir o mesmo padrão proposto no c.13 do arranjo, além do já comentado acompanhamento do movimento descendente do salto da melodia.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tp.), and Piano (Pn.). The score is divided into three measures: 12, 13, and 17. In measure 12, the Trumpet part has an ascending melody labeled 'melodia ascendente' and the Piano accompaniment has an ascending scale labeled 'escala ascendente'. In measure 13, the Trumpet part has a descending scale labeled 'escala descendente' and the Piano accompaniment has a descending scale labeled 'escala descendente'. In measure 17, the Trumpet part has a descending leap labeled 'salto descendente' and the Piano accompaniment has a descending scale labeled 'escala descendente' with a circled note labeled 'supressão de Bb9 +11'.

Ex.9 – Resposta do piano, através de escalas que acompanham o movimento ascendente ou descendente da melodia do tema.

Outro aspecto que também marca o contraste entre a introdução e a apresentação do tema é o fato de o tema estar escrito na região aguda da trompa, que é uma região brilhante e, por conseguinte, soa muito enfaticamente. A intervenção do oboé, nos c.14 a 17, funciona como uma linha secundária, apenas colorindo o tema principal (veja Ex.8).

A segunda parte do tema, que corresponde à Seção **B** da partitura original de Toninho Horta, onde o solo passa para o oboé (Ex.10), é dividida em quatro pequenas frases. A primeira é compreendida de c.18-20; a segunda, de c.20-21; a terceira, de c.22-23 (até o terceiro tempo); a quarta, da anacruse de c.25-26. O acompanhamento da mão direita do piano segue a mesma proposta da primeira parte do arranjo, quando da apresentação do tema, enfatizando também a harmonia através de acordes.

Ritmicamente, nos compassos 18 a 22, observa-se uma variação daquilo que foi proposto na primeira parte (veja Ex.8), retornando ao padrão nos c.23-25. O mesmo acontece com o baixo da mão esquerda, porém com o padrão voltando no c.22.

The musical score for Ex.10 is divided into two systems. The first system (measures 18-22) features the Oboe (Ob.) and Piano (Pn.) parts. The Oboe part consists of two phrases: 'frase 1' (measures 18-20) and 'frase 2' (measures 21-22). The Piano part provides accompaniment, with a section labeled 'variação rítmica' (rhythmic variation) in measures 21-22. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The second system (measures 23-26) features the Oboe and Piano parts. The Oboe part consists of two phrases: 'frase 3' (measures 23-24) and 'frase 4' (measures 25-26). The Piano part provides accompaniment, with a section labeled 'volta padrão rítmico' (return to standard rhythm) in measures 25-26. Dynamics include *f* (forte). The score concludes with a double bar line.

Ex.10 – Segunda parte do tema no arranjo: solo do oboé (quatro frases) acompanhado pelo piano com uma variação rítmica do material da primeira parte do tema.

A harmonia, nessa seção, apresenta também pequenas modificações em relação à harmonia proposta no original de Toninho Horta. A primeira (Ex.11) aparece na inversão do acorde de Si com quarta suspensa no primeiro tempo do compasso 20, onde a sétima (Lá) é colocada no baixo com função de nota de passagem para o Fá sustenido (terceiro tempo). Aqui, há uma focalização na nota Si₂, que vai de c.19 até o quarto tempo do c.20.

Ob. 19

Tp.

Pn.

7ª no baixo

focalização na nota Si

Ex.11 – Modificação harmônica no arranjo: acorde de Si com quarta suspensa (primeiro tempo do c.20) utilizado com a sétima no baixo e foco na nota Si.

No compasso 22, o Dó sustenido do acorde de Dó # maior com sétima e nona bemol, que deveria aparecer na cabeça do terceiro tempo (Ex.12), aparece retardado meio tempo, isto porque, como já comentado, nesse compasso, a linha do baixo retorna ao padrão rítmico proposto na partitura original. Além disso, a nona está alterada: ao invés do Ré natural, aparece o Ré sustenido, ou seja, aparece inicialmente normal e depois abaixada, com o intuito de enfatizar a escala cromática, que já é apresentada no compasso anterior.

Ob. 21

Tp.

Pn.

f

mf

cromáticas

retardo

Ex.12 – Modificação harmônica no arranjo: (1) retardo no baixo do acorde de Dó # maior com sétima e nona bemol e (2) alteração da 9ª, para enfatizar a escala cromática.

As inversões de 5ª e de 3ª, que aparecem nos c.24-25 (Ex.13), são usadas como recurso para a manutenção do padrão rítmico do baixo. No terceiro e quarto tempo do c.26 (EX.13), o piano realiza uma modificação da convenção rítmica proposta no c.17, na partitura original de Toninho Horta (veja Ex.7).

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tp.), and Piano (Pn.). The score is divided into three measures. The Oboe and Trumpet parts are in treble clef, and the Piano part is in bass clef. The Piano part has several annotations: '5ª' (5th inversion) is written below the first two measures, '3ª' (3rd inversion) is written below the third measure, and 'convenção modificada' (modified convention) is written below the third measure. The Piano part also has a 'f' dynamic marking in the first measure. The score is numbered '24' at the beginning of the first measure.

Ex.13 – Modificação harmônica no arranjo (inversões) e modificação da convenção da *leadsheet*.

A trompa, nos c.20-25, realiza uma parte secundária, apenas colorindo o tema principal (veja Ex.10), assim como o ocorrido anteriormente nos c.14-17, na parte do oboé (veja Ex.8).

Além de servir de material para introdução do arranjo, a **Ponte** apresentada na partitura original, nos c.18-26 (Cf. Ex.3), reaparece no arranjo nos c.27-30 (Ex.14). A diferença em relação ao original é que, nesse ponto, só é tocada a primeira frase da ponte, com a convenção rítmica da partitura original. Uma vez que a harmonia da ponte é semelhante à da primeira frase do tema (Cf. Ex.8), exceto pelo acorde da convenção (segunda metade do terceiro tempo do c.30 do arranjo), o acompanhamento do piano foi mantido exatamente igual ao da primeira frase do tema, apenas acrescido da convenção. Ainda em relação à **Ponte**, nesse ponto do arranjo, ela acaba ficando semelhante em tamanho à proposta original, pelo fato de estar marcada uma barra de repetição entre os c.27-30.

Ob. f

Tp. p f

Pn. f convenção rítmica

Ex.14 – Reapresentação da **Ponte** (só a primeira frase), acrescida da convenção rítmica.

A variação da primeira parte do tema, no arranjo (c.31-46), funciona como um improviso, procedimento típico na música popular, especialmente no jazz, onde os instrumentistas se revezam executando solos, baseados na harmonia e na forma do tema principal. No arranjo, está dividido em duas partes: a primeira, um solo de piano em oito compassos (c.31-38); a segunda, a reapresentação da primeira parte do tema pelo oboé, também em oito compassos (c.39-46).

O solo do piano (Ex.15) faz referência a três elementos da primeira parte do tema: as quatro notas mais agudas dos acordes do c.31 são tiradas das notas da melodia do c.10; o baixo, nos c.31-32, é o mesmo apresentado no tema (c.10-11); e o baixo, no c.37, é tirado da melodia principal (c.16). A harmonia do original é mantida, inclusive com o acorde de Si bemol com nona e décima-primeira aumentada, que na apresentação anterior foi substituído por um trecho escalar sem acorde (c.17).

Pn. notas da melodia

baixo igual ao do tema

Bb9 +11

Pn. notas da melodia

Ex.15 – Solo do piano no arranjo, com referências de elementos da primeira parte do tema.

Na reapresentação da primeira parte do tema (Ex.16), o oboé executa uma linha melódica semelhante à que foi executada pela trompa na apresentação do tema (Cf. Ex.8). A diferença é que, em relação à linha anterior, alguns intervalos na melodia do oboé estão oitavados (c.43-44) e no c.45 há um uníssono de oitavas, tocado pelo oboé, pela trompa e pela mão esquerda do piano. Os três instrumentos também realizam uma convenção rítmica no c.46. A linha da trompa, nos compassos 40 e 44, realiza uma imitação do início do tema apresentado pelo oboé, que se desfaz nos compassos seguintes.

The musical score for Ex.16 is divided into two systems. The first system covers measures 39 to 42. The Oboe part (Ob.) begins at measure 39 with a melodic line marked 'reapresentação do tema' and a dynamic of *f*. The Trumpet part (Tp.) has an 'imitação' annotation at measure 40. The Piano part (Pn.) is marked *mf*. The second system covers measures 43 to 46. The Oboe part has 'intervalos oitavados' annotations at measures 43 and 44. The Trumpet part has an 'imitação' annotation at measure 44 and a 'uníssono em oitavas' annotation at measure 45. The Piano part has a 'uníssono em oitavas' annotation at measure 45. A 'convenção rítmica' annotation is placed above the Oboe part at measure 46.

Ex.16 – Reapresentação da primeira parte do tema no arranjo: oboé, com inversão de intervalos.

Após a reapresentação da primeira parte do tema, a segunda parte também é reapresentada nos c.47-55, de maneira idêntica à sua primeira aparição nos c.18-26. Em seguida, há a reapresentação da **Ponte**, que aqui também está dividida em duas frases. Assim como na introdução do arranjo, não é obedecida a relação de oitavas e *loco* proposta na partitura original de Toninho Horta. A primeira frase (c.56-59) é apresentada exatamente igual à primeira vez no arranjo (c.27-30). A segunda (Ex.17), segue o indicado pela partitura original, tanto harmonicamente, quanto

melodicamente, exceto, como já comentado, pela não execução das indicações de oitava.

Semelhantermente ao que acontece na partitura original do compositor, há uma mudança de harmonia nos dois primeiros compassos da segunda frase da ponte (c.60-61), apesar de, melodicamente, estes compassos serem iguais aos dois primeiros da primeira frase (c.56-57). Mesmo assim, o piano realiza o acompanhamento da segunda frase, seguindo o mesmo padrão rítmico da primeira frase nos dois primeiros compassos, com o intuito de valorizar essa mudança de harmonia. Nos três últimos compassos da segunda frase da ponte, o piano continua obedecendo à harmonia sugerida por Toninho Horta, porém fazendo um jogo de antecipação e retardo entre os acordes da mão direita e o baixo da mão esquerda, ou seja, o acorde de Sol sustenido menor com nona é atacado na metade do último tempo do c.62, mas o baixo continua em Dó, que é do acorde anterior. O baixo só muda para Sol sustenido na segunda metade do segundo tempo do c.63. O baixo passa para Dó, novamente, antecipando o acorde de Lá menor com nona (nesse caso com a terça no baixo), que é atacado no c.63. Então, o acorde passa a ter a nota Sol no baixo (sétima do acorde), para finalmente ter o Lá no baixo (fundamental), no primeiro tempo do c.64. Neste trecho, o baixo se comporta como se tivesse duas vozes, em movimentos cromáticos paralelos distanciados de uma quarta (Dó# - Dó e Sol # - Sol), antes de resolver no Lá. No c.62, a trompa dobra a parte do oboé em oitava, apenas para colorir o final da frase.

The image displays a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tp.), and Piano (Pn.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 60 and 61, with a bracket labeled 'valorização de mudança de harmonia' (emphasis on harmonic change). The second system covers measures 62, 63, and 64, with a bracket labeled 'jogo de antecipação e retardo' (game of anticipation and delay). The piano part is complex, featuring a right hand with chords and a left hand with a bass line. The oboe and trumpet parts are also shown, with the trumpet playing a melodic line in measure 62.

Ex.17 – Segunda frase da ponte no arranjo: valorização de mudança da harmonia e jogo de antecipação e retardo.

O arranjo termina com o mesmo material do original (Ex.18). Desta vez, a primeira parte do tema também fica a cargo da trompa, como no início do arranjo, mas recebe a intervenção do oboé em imitação rítmica (c.66-67). A segunda frase é marcada pelo dobramento da melodia pelo oboé, com o intuito de proporcionar um final mais incisivo para o mesmo. A parte do piano é exatamente igual à exposição no início do arranjo, exceto no último compasso, quando este realiza o acorde de Mi maior com nona, sugerido no original de Toninho Horta, quando finaliza a canção. Nessa última parte do arranjo, o *rallentando* e as fermatas indicadas na partitura original, nos c.31-34, não foram observadas, uma vez que a intenção é um final “a tempo” incisivo.

The image displays a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Trumpet (Tp.), and Piano (Pn.). The score is divided into two systems, each starting with a measure number (65 and 69 respectively).

System 1 (Measures 65-68):

- Ob. (Oboe):** Starts with a whole rest in measure 65. In measure 66, it begins a melodic line. In measure 67, it plays a rhythmic imitation of the trumpet's line, marked "imitação rítmica".
- Tp. (Trumpet):** Plays a melodic line throughout measures 65-68, featuring triplet figures in measures 67 and 68.
- Pn. (Piano):** Provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

System 2 (Measures 69-72):

- Ob. (Oboe):** In measure 69, it plays a melodic line that is a double of the trumpet's line, marked "dobramento da melodia".
- Tp. (Trumpet):** Continues with its melodic line, which is now in harmony with the oboe's doubled melody.
- Pn. (Piano):** Continues with its accompaniment, ending with a final chord in measure 72.

Ex.18 – Final do arranjo com o mesmo material do original, acrescido de imitação rítmica e de dobramento da melodia pelo oboé e sem *rallentando*, objetivando um final em “a tempo incisivo”.

4.2 Opções de performance

As opções de performance por parte do intérprete não são um procedimento típico apenas da cultura contemporânea, mas um processo recorrente ao longo de toda a história da música, seja com base em indicação original do autor, seja contrariando as anotações na parte para realçar elementos estruturais ou de superfície, ou mesmo com a função específica que busque facilitar tecnicamente uma determinada passagem não idiomática.

Esta flexibilidade na realização musical esteve presente em todos os estilos de época, mesmo nos mais restritivos da contribuição do intérprete, como na primeira metade do século XX. Alguns exemplos desta prática incluem o baixo contínuo e ornamentações no Barroco, as cadências dos concertos clássicos e românticos, e as improvisações da música contemporânea.

Na música popular, a liberdade de execução é mais ostensiva, seja pelo fato de nem sempre haver partitura, seja pelo fato de que, as notações de melodia e cifras da harmonia são muitas vezes imprecisas em relação ao original que o compositor e os intérpretes realizaram, ou ainda imprecisas intencionalmente para que cada performance seja diferente e cujo resultado dependa diretamente das decisões dos intérpretes e não do compositor.

Tanto nos processos criativos de arranjar uma composição original, quanto da performance do arranjo, vem à tona a questão da liberdade de expressão. Se o autor do arranjo tem um contato direto com os intérpretes, este processo pode dar oportunidade de se explorar uma gama maior das possibilidades técnicas e interpretativas. O arranjador pode também, pela proximidade com os intérpretes, omitir certas indicações na partitura, como foi o caso do arranjo de *Viver de amor*, escrito especificamente para o *Trio Toque de Minas* e que serão comentados a seguir. Vale ainda lembrar, que essa proximidade com os intérpretes, dá ao arranjador a oportunidade de testar suas propostas e modifica-las se for o caso.

Além disso, quando o intérprete amadurece e tem domínio sobre uma partitura, a própria obra lhe abre um imenso leque de possibilidades, dando a ele autonomia em suas soluções interpretativas (PAREYSON, 1993). Assim, por mais exatas que sejam as indicações da partitura, relativamente à dinâmica, andamento, fraseado etc., o músico sempre terá em sua interpretação pessoal elementos gerados por essa autonomia.

Na interpretação do arranjo da canção *Viver de amor*, gravada pelo *Trio Toque de Minas*, destacam-se algumas opções de performance.

Na introdução, o piano toca lento e com *rubato*, como indicado na partitura do arranjo, e através de sutis *acelerandos* e *retardandos*, procura passar uma sensação de suspensão do tempo. Para facilitar a entrada no *A tempo* do c.10, onde há a indicação de semínima igual colcheia, a solução encontrada foi o pianista seguir a indicação do *batere* do trompista para que o tempo fique bem justo, uma vez que o ritmo da mão esquerda do piano (c.10-11) é idêntico ao da melodia da trompa.

Na quiáltera e na semínima pontuada do c.15, o oboé realiza um pequeno *crescendo* e *decrescendo*, não indicado na partitura, com o objetivo de destacar a melodia em segundo plano, uma vez que, nesse momento, a trompa está tocando uma nota estacionária (semínima pontuada). O piano, no c.20, diminui sutilmente a dinâmica, para que, mesmo com o movimento das colcheias, deixe destacar o *crescendo* e *decrescendo* da trompa. Na parte do oboé, para valorizar as quiálteras nos c.22-23 e c.51-52 e deixar bem clara sua articulação, elas são tocadas bem destacadas e com acento nas ligaduras.

No arranjo, as quiálteras da melodia da ponte (c.27-28; c.56-57 e c.60-61) não são tocadas estritamente no tempo, apesar do acompanhamento bem rítmico do piano. Um atraso nas primeiras notas é compensado por um *acelerando* nas últimas, para que, nos compassos seguintes, a rítmica entre os três instrumentos esteja caminhando junto novamente.

No solo do piano nos c.31-38, não há nenhuma indicação de dinâmica ou tempo que, assim, ficam a critério do executante. Na interpretação do pianista Wagner Sander do *Trio Toque de Minas*, o tempo permaneceu movido, como vinha anteriormente, ao passo que há um pequeno *decrescendo* no c.34, seguido de um *crescendo* até o final, no c.38. Os acentos indicados em todo o solo do piano, não são tão enfaticamente realizados, mas há uma preocupação em tornar bem clara a articulação. Essa mesma atitude acontece logo a seguir, c.39-46, durante o solo do oboé, que é respondido pela trompa. No final da música, no quarto tempo do c.71, a semínima indicada nos três instrumentos é tocada com o valor de uma colcheia, com o objetivo de enfatizar a síncope, que é bem articulada e marcada no último compasso do arranjo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em consonância com os objetivos propostos no início deste artigo, a análise acima buscou explicitar alguns procedimentos composicionais do arranjo da canção *Viver de amor*, de Toninho Horta e Ronaldo Bastos. Tendo em vista tratar-se de um arranjo para trio de oboé, trompa e piano, foram discutidas as peculiaridades da transposição da linguagem popular original para a linguagem camerística, bem como suas possibilidades de performance.

À luz dos conceitos expostos em 3.2., foram defendidas algumas posições básicas com referência ao arranjo e à aproximação das linguagens musicais: 1) os arranjos, por si mesmos, não acarretam uma descaracterização da obra original: esta permanece a mesma, embora aparecendo de novas maneiras; 2) tampouco a transposição de linguagens e o intercâmbio entre os níveis diversos de produção e fruição artística são procedimentos condenáveis, antes, constituem práticas enriquecedoras e oportunas; 3) a única exigência é que se mantenha uma postura de respeito em relação à obra original e de sintonia com as virtualidades nela contidas.

Espera-se que este arranjo, que foi ouvido e aprovado pelo compositor, sirva não só para ampliar e divulgar o repertório para trio de oboé, trompa e piano, mas também como estímulo para iniciativas como esta.

Finalizando, não se trata de desrespeito para com a obra. Pelo contrário, trata-se de reconhecê-la como fonte inesgotável de inspiração e como possibilidade sempre viva de incontáveis releituras, derivações e desenvolvimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, R. C. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível na Internet: <<http://cravoalbin.ibest.com.br/>>. Data de acesso: 06 jul. 2004.

AMIS, John e ROSE, Michael. *Words about music, a treasure of writings*. New York: Paragon House, 1992.

BARBEITAS, F. T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v.1, p.89-97, semestral 2000.

BORÉM, F. Pequena história das transcrições musicais. *Polifonia*, São Paulo, v.2, p.17-30, 1998.

BORÉM, F.; SANTOS, R. Práticas de Performance "Erudito-Populares" no contrabaixo: Técnicas e estilos de arco e *pizzicato* em três obras da MPB. *Música Hodie*. v.3, n.1/2. Goiânia: UFG, 2003. p.59-74.

CARR, C. Music for Oboe, Horn and Piano Trio. *The Double Reed*, Idaho Falls, Idaho, U.S.A., v. 24, n.1, p. 105-114, 2001.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LINGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922p.

ECO, U. *Obra aberta*; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976. 288 p.

FREITAS, E. T. *As formações não-usuais na música de câmara brasileira pós-1960*: timbres, texturas, formas musicais e suas interrelações no desenvolvimento de um repertório específico na música do século XX. 1997. 183 f. (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1999. 80 p.

GRICE, J. Popular styles in Brazilian chamber music: Heitor Villa-Lobos's Quinteto em forma de choros and Oscar Lorenzo Fernández's Invenções Seresteiras. *The Double Reed*, Idaho Falls, Idaho, U.S.A., v. 27, n.1, p. 93-102, 2004.

GRIDLEY, M. C. *Jazz Styles: history and analysis*: Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall Inc., 1987. 446 p.

HINDEMITH, Paul. *A Composer's world, horizons and limitations* Cambridge: Harvard University Press, 1952.

PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993. 326 p.

SEVERIANO, J.; MELLO Z. H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1999. 365 p.

SLONIMSKY, Nicolas. *Lectinary of music*. New York: McGraw-Hill, 1989.

TETLEY-KARDOS, Richard. Piano transcriptions: back for good? *Clavier*. Vol.25, n.2, 1986.

ANEXOS

Anexo A – Fac-simile da partitura original manuscrita

VIVER DE AMOR by Tomaz de MORAES & Romaldo Bastos

Em⁹ C#^b6 Em⁹ Em⁹ C#^b6 Bm⁶
Em⁹ C#^b6 Em⁹ Em⁹ C#^b6 Bm⁶ B⁹
Am⁹ Am⁹ B¹³ B⁷ F#¹³ F#⁷ B^{sus4} B^{sus4} G⁹ F#⁹ Am⁹ G⁹
G#⁷ C#⁷ F#^{sus4} F#⁷ B⁹ B⁹
Am⁹ Am⁹ Am⁹ D.C. Em⁹ C#^b6 Em⁹ Locu
Em⁶ C#^b6 Bm⁶ B⁹ Am⁹ Bm⁷ C⁶ D⁹
C#^b6 C#^b6 G#⁹ G#⁹ Am⁹ Em⁹ Em⁹ C#^b6
Em⁹ Em⁹ C#^b6 Bm⁶ Em⁹ C#^b6
Em⁹ Em⁹ C#^b6 E⁹ RALLENT....

Anexo B – Edição da *leadsheet*

Viver de Amor

Toninho Horta & Ronaldo Bastos

Em7 C m6 Em9 Em6 C m6 B m6/E
 5 Em7 C m6 Em9 Em6 C m6 B m6/E
 9 Am9 Am(#7) B 13 B 7 +5 F# 13 F# 7 +5 B sus4 B sus4 G/F# Am9 GF+
 13 G#m 7 b5 C# 7 b9 F#sus4 3 F#m 7 +5 B 9 6 B 9/Bb 6 Abm7 Abm9 Am9
 (BRIDGE)
 18 *graz* Em7 C m6 Em9 *loco* Em6 C m6 B m6/E Bb 7 +11
 22 Am7 B m7 C 9 6 D 9 6 C#m 7 b5 Cm 7 4 G#m9 G#m9 Am9
 26 Em7 Em7 C m6 Em9 Em6 C m6 B m6/E
 31 Em7 C m6 Em9 Em6 C m6 E9 *Fine*
 RALLENT.

Anexo C – Partitura do arranjo

Viver de amor

Toninho Horta & Ronaldo Bastos
 Arr.: Herminio de Almeida

Lento e Rubato ♩ = 65

Oboé

Lento e Rubato ♩ = 65

Trompa(F)

Lento e Rubato ♩ = 65

Piano

Lento e Rubato ♩ = 65

Pn.

A Tempo ♩ = ♩

Tp.

A Tempo ♩ = ♩

Pn.

A Tempo ♩ = ♩

Ob.

Tp.

Pn.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Oboe and Trompa(F) staves, both marked 'Lento e Rubato' with a tempo of ♩ = 65. The Piano part is also marked 'Lento e Rubato' with ♩ = 65 and starts with a forte (f) dynamic. The second system continues the Piano part with triplets and a fermata. The third system introduces the Trompa (Tp.) part, marked 'A Tempo' with ♩ = ♩ and a forte (f) dynamic. The Piano part continues with a complex rhythmic pattern. The fourth system introduces the Oboe (Ob.) part, marked 'A Tempo' with ♩ = ♩, and includes dynamics of mezzo-forte (mf) and forte (f). The Piano part continues with a similar rhythmic pattern.

2

Ob. ¹⁶

Tp.

Pn. *mf*

Ob. ¹⁹

Tp. *mf*

Pn.

Ob. ²³

Tp. *f*

Pn.

Ob. *f*

Tp. *p* *f*

Pn. *f*

Pn.

Pn.

Ob. *f*

Tp.

Pn. *mf*

4

42

Ob. *f*

Tp. *f*

Pn.

Detailed description: This system covers measures 42, 43, and 44. The Oboe (Ob.) part begins with a whole rest in measure 42, then plays a series of eighth notes with accents in measures 43 and 44. The Trombone (Tp.) part has a whole rest in measure 42 and then plays a series of eighth notes with accents in measures 43 and 44. The Piano (Pn.) part features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, including a triplet in measure 44. Dynamics include *f* for both woodwinds.

45

Ob. *f*

Tp.

Pn. *mf*

Detailed description: This system covers measures 45, 46, 47, and 48. The Oboe (Ob.) part plays eighth notes with accents in measure 45, followed by a quarter rest in measure 46, and then eighth notes in measures 47 and 48. The Trombone (Tp.) part plays eighth notes with accents in measure 45, followed by a quarter rest in measure 46, and then eighth notes in measures 47 and 48. The Piano (Pn.) part features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, including a triplet in measure 48. Dynamics include *f* for the Oboe and *mf* for the Piano.

49

Ob. *f*

Tp. *mf*

Pn.

Detailed description: This system covers measures 49, 50, 51, and 52. The Oboe (Ob.) part plays eighth notes with accents in measure 49, followed by a quarter rest in measure 50, and then eighth notes with triplets in measures 51 and 52. The Trombone (Tp.) part plays eighth notes with accents in measure 49, followed by a quarter rest in measure 50, and then eighth notes with triplets in measures 51 and 52. The Piano (Pn.) part features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, including a triplet in measure 52. Dynamics include *f* for the Oboe and *mf* for the Trombone.

5

Ob. *f*

Tp. *f*

Pn. *f*

Ob. *p* *f*

Tp. *p* *f*

Pn. *f*

Ob. *f*

Tp.

Pn. *f*

6

65

Ob.

Tp.

Pn.

69

Ob.

Tp.

Pn.