

UMA PROPOSTA EDUCACIONAL: PRODUÇÃO DE ARRANJOS PARA CONJUNTO DE GUITARRAS ELÉTRICAS

CORDEIRO, Josimar José¹

GEKAS, Paulo Demetre²

RESUMO: O trabalho aqui apresentado teve por objetivo ampliar o acervo de obras para conjunto de guitarras elétricas, visando atender a demanda por repertório adequado às disciplinas de grupos instrumentais do curso de bacharelado em Música da UNIVALI. A metodologia de trabalho previu atividades de arranjo e editoração, tendo por suporte os autores Pereira (2011) e Guest (1996). Como principal resultado, foram produzidos três arranjos para conjunto de guitarras elétricas, observando uma escrita idiomática na qual se explorou recursos tradicionalmente empregados para este tipo de formação.

PALAVRAS-CHAVE: Arranjo. Música instrumental brasileira. Repertório para conjunto de guitarras elétricas.

Abstract: The work herein intends to increase the archive of workpapers for electric guitar ensembles aiming to address demands for a repertoire suited to instrumental group disciplines of UNIVALI's School of Music – Bachelor Degree. The working methodology has included arrangement and editing activities based on Pereira (2011) and Guest (1996). As main result, three arrangements for electric guitar ensembles were produced following an idiomatic writing in which resources traditionally applied to such formation were noted.

KEYWORDS: Arrangement. Brazilian instrumental music. Repertoire to electric guitar ensemble

¹ UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí. Graduado em Licenciatura em Música UNIVALI, especializando em Educação Musical. *josimaracordeom@gmail.com*

² UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí. Graduado em Licenciatura em Música UDESC, Mestre em Educação e Cultura UDESC. *paulogekas@univali.br*

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada tratou da elaboração de arranjos em partitura de três obras para conjunto de guitarras elétricas³. A problemática da pesquisa se concentrou na questão de como traduzir os principais elementos de obras originais através da produção de arranjos em partitura direcionados à formação de conjunto de guitarras elétricas.

Verifica-se atualmente uma escassez de obras do gênero, no caso, música instrumental brasileira, para conjunto de guitarras elétricas. Outra questão é o fato de que grande parte do repertório empregado no ensino da guitarra elétrica encontra-se registrada em formato *lead sheet*, que em muitos casos apresentam informações insuficientes para a realização imediata da composição, inviabilizando muitas questões de ordem didática. O formato *lead sheet* ainda é mais limitador em se tratando de um conjunto de guitarras elétricas, uma vez que não registra elementos como: padrões de acompanhamento, contracantos e digitações, por exemplo. Desta forma foram produzidos arranjos direcionados para conjunto de guitarras elétricas, observando uma escrita específica, explorando recursos tradicionalmente empregados para este agrupamento.

As ações deste trabalho foram realizadas em duas fases. Na primeira fase foram reelaboradas e formatadas as partituras. As atividades de reelaboração, ou arranjo, contemplaram ações de redução, composição, adaptação e transcrição, tendo por suporte teórico os autores Pereira (2011) e Guest (1996). Os procedimentos de grafia musical observaram os padrões internacionais de escrita musical. Na segunda fase foram realizadas a editoração e revisão final.

2 PRÁTICAS DE ARRANJO

O foco desta pesquisa concentrou-se em atividades de arranjo ou reelaboração musical, envolvendo ações de redução, composição, adaptação e transcrição. Segundo Pereira (2011), constata-se que em muitas definições sobre este assunto verifica-se que estas atividades se encontram entrelaçadas, mas que

³ Neste trabalho fez-se a opção de denominar a formação a qual se destinam as obras aqui reelaboradas de: conjunto de guitarras elétricas, ao invés do também empregado quarteto ou quinteto de guitarras, por acharmos mais conveniente à instrumentação disponível e por estar de acordo com uma nomenclatura já em uso.

tanto na teoria quanto na prática podem ser observadas características distintas entre elas, de ordem teórica e prática.

Segundo Guest (1996), a produção de arranjos implica na realização de uma série de procedimentos que podem englobar atividades como criação, adaptação, redução e transcrição de obras.

De maneira mais específica, e para fins deste trabalho, entende-se que o conceito de redução define grande parte das atividades de arranjo aqui realizadas. Como o termo sugere, redução consiste na atividade de sintetizar elementos de uma formação musical maior para uma formação menor ou ainda para um único instrumento. Segundo Pereira (2012), encontram-se poucas definições sobre redução na literatura específica, sendo que muitas vezes o termo encontra-se atrelado a conceitos sobre transcrição e arranjo.

Com relação aos principais procedimentos acerca do processo de redução, os autores Vieira e Ray (2007) afirmam que o principal é destacar os pontos mais importantes da obra e que antes do trabalho de síntese deve-se proceder ao de análise: “[...] Procura-se na redução dar ênfase aos pontos mais importantes da obra, necessitando para tal uma análise musical antes do trabalho reducional” (Vieira; Ray, s/n).

Outro aspecto a ser observado na redução é a fidelidade para com a obra original, o que exige do arranjador conhecimentos técnicos dos instrumentos para o qual está se reduzindo, viabilizando assim a execução da obra. Segundo Pereira:

[...] redução é uma prática de reelaboração que busca o desafio de ser o mais fiel possível à partitura original e que demanda conhecimentos técnicos do instrumento ou dos instrumentos com os quais se irá trabalhar, no sentido de que a obra seja executável do ponto de vista técnico quanto interpretativo. (PEREIRA, 2011, p. 125).

Pereira (2011) acrescenta ainda que: “na medida do possível, as reduções buscam manter os aspectos estruturais como forma, ritmo, melodia, harmonia e altura preservados” (*Ibidem*, p. 174).

Um outro procedimento de arranjo empregado neste trabalho foi a adaptação. Este, segundo Pereira (2011), pode ser entendido de duas maneiras. A primeira quando envolve mudança de linguagem, consiste em mudanças na obra, como formatos e códigos, passando-se de um formato para outro, como nos exemplos de obras literárias que acabam tendo versões em filmes, peças de teatro e musicais. Segundo Pereira: “Diversos exemplos de adaptações do teatro musical para o

cinema podem ser citadas, como: *Hair, Chicago*, por exemplo” (Pereira, 2011, p. 218).

Uma segunda maneira de adaptação se dá em forma de arranjo e apresenta mudanças na parte estrutural, mas não envolve mudanças de linguagem, é feita para adequar a obra a determinados instrumentos, determinado público, contexto ou gênero musical. Como, por exemplo, uma mudança de levada rítmica, timbre ou uma pequena alteração na forma (Pereira, 2011).

3 A IMPORTÂNCIA DA ESCRITA PARA CONJUNTO DE GUITARRAS ELÉTRICAS

A produção de arranjos serve aos mais variados propósitos, sejam estes educacionais ou artísticos. Para propósitos educacionais, a produção de repertório de música de câmara é um dos mais importantes, pois trata do fazer musical em grupo, atividade fundamental para o desenvolvimento de habilidades essenciais ao futuro profissional. Dentre as obras para música de câmara se destacam historicamente os quartetos, peças destinadas, na maioria das vezes, a grupos de instrumentos da mesma família, como cordas e sopros. A realização de composições, arranjos e transcrições envolvendo este repertório auxiliam na adequação e manutenção desta prática secular, relacionadas a procedimentos de ensino-aprendizagem.

Atualmente grande parte do repertório utilizado para o ensino da guitarra elétrica apresenta-se registrado em formato *lead sheet*, formato este que na maioria das vezes não apresenta conteúdo e informações suficientes para uma coerente e aprofundada interpretação das obras musicais. Isso se dá pelo fato de que a escrita simplificada deste formato, que na maioria das vezes representa em partitura apenas as linhas gerais de uma composição como melodia, letras e cifras, omitindo outras informações fundamentais para a execução tais como: digitação, dedilhado, dinâmicas, articulação e padrões de acompanhamento, por exemplo. (Domingos, Gekas: 2013).

Outra questão a ser ainda destacada é o fato de que obras para conjunto de guitarras elétricas constituem-se em um dos formatos mais utilizados nas aulas de repertório da disciplina grupos musicais do curso de bacharelado em guitarra da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). Este formato possibilita um trabalho em

grupo diferenciado, focado em aspectos fundamentais para o desenvolvimento de habilidades como leitura musical, técnica, interpretação e improvisação.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Definiu-se como amostra de pesquisa o acervo do compositor e orientador desta pesquisa: Paulo Gekas⁴. As atividades aqui realizadas podem ser entendidas como reelaboração de obras através da produção de arranjos direcionados a formação de conjunto de guitarras elétricas. Contemplaram ações de redução, composição, adaptação e transcrição, tendo por suporte teórico os autores Pereira (2011) e Guest (1996). Na primeira etapa da pesquisa foram realizadas atividades de reelaboração e formatação de três obras. Os procedimentos de grafia musical observaram os padrões internacionais de escrita musical. Na segunda etapa procedeu-se a editoração e revisão final. Foi utilizado para esta tarefa o *software* de editoração musical *Sibelius 7.1*.

5 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

A primeira obra a ser reelaborada foi *Pararum*⁵, a partir de sua versão para orquestra em grade composta por: violino, flauta, sax alto, sax tenor, trompete, trombone, guitarra, violão, piano, contrabaixo e bateria. A partir desta grade realizou-se uma redução/adaptação para conjunto de guitarras elétricas.

Pararum tem estrutura: ABCBABCB, em andamento *vivace* e compasso quaternário, apresenta padrões rítmicos característicos do baião, principalmente na célula rítmica notada por duas semínimas pontuadas seguidas de uma semínima, ou de forma reduzida, por duas colcheias pontuadas e uma colcheia.

Em uma primeira redução foram transcritos os principais elementos: melodia principal, contrapontos e acompanhamento, formatando uma nova grade para um conjunto de cinco guitarras elétricas, buscando um equilíbrio entre a manutenção das características originais e as necessárias adaptações.

⁴As composições do acervo musical que serviram de referência para o desenvolvimento desta pesquisa apresentam características da diversidade musical brasileira e suas interfaces, composto de obras que refletem concepções estilísticas referenciadas em gêneros de música popular como o baião, samba, ijexá, chacarera, *rock* e *jazz*. Este acervo foi objeto de pesquisa realizada pelo mesmo autor desta em anos anteriores e resultou na criação de um livro com obras para variadas formações (DOMINGOS; GEKAS, 2013).

⁵Todas as três composições arranjadas neste trabalho são de autoria de Paulo Gekas.

Na seção A (compasso 3 ao 18) destacam-se os seguintes procedimentos: a) transcrição da flauta (melodia principal) para a guitarra 1, esta melodia foi transposta uma oitava abaixo da original; b) transcrição da guitarra 1 e trompete para a guitarra dois, o contracanto do trompete foi transposto uma oitava abaixo (compasso 13 ao 15); c) criação⁶ de “linha percussiva” para a guitarra 3, basicamente um *ostinato* de semicolcheias, repetindo a mesma nota (fá sustenido) durante quase toda a seção; d) transcrição do violão (acompanhamento) para a guitarra 4; e) transcrição da linha do baixo para a guitarra 5, a melodia foi transposta uma oitava acima em respeito a extensão, alguns elementos foram modificados, buscando uma melhor adequação do contraponto. Na figura a seguir o segmento inicial da grade para conjunto de guitarras:

Figura 1: segmento inicial da transcrição para o conjunto de guitarras

Pararum

Paulo Gekas

A

Vivace (♩ = 141)

Fonte: O autor.

A criação da acima denominada “linha percussiva”, executada pela guitarra 3, buscou sintetizar os elementos da obra original escritos para bateria, caracterizados principalmente por notas curtas e padrões repetitivos. O efeito percussivo foi intensificado com o uso da técnica *palm mute*⁷.

⁶O emprego do termo “criação” aqui e nas próximas linhas tem o propósito de estabelecer uma diferenciação com a atividade de transcrição, uma vez que tratou-se da criação de um elemento novo, que não existia na obra original.

⁷Recurso técnico aplicado à guitarra elétrica que consiste em pressionar parte da palma da mão direita do guitarrista no limite entre as cordas da guitarra e o cavalete, o que permite amplificar o ruído do atrito resultante do contato entre a palheta e a corda, além de produzir um efeito parecido ao *pizzicato* obtido no violino ou violoncelo.

Na repetição da seção A (compasso 19 ao 34) foram alternados entre as guitarras os que aqui denominamos elementos principais: melodia principal, contrapontos e acompanhamento, o que possibilitou agregar ao arranjo diversidade de timbres e recursos interpretativos. Este procedimento, aqui denominado de transições, produziu uma mudança na textura, agregada a redução, uma vez que a obra original não apresenta este recurso. Outro aspecto que justificou o uso destas transições é o aspecto didático resultante, uma vez que em uma única música os intérpretes poderão vivenciar e desenvolver procedimentos interpretativos relacionados a esta diversidade de elementos. A tabela abaixo exemplifica estas transições:

Tabela 1: Transições dos principais elementos.

Instrumentos	Seção A	Repetição da Seção A
Guitarra 1	melodia principal	acompanhamento
Guitarra 2	Contracanto	melodia principal
Guitarra 3	linha percussiva	linha percussiva
Guitarra 4	acompanhamento	contracanto
Guitarra 5	linha do baixo	linha do baixo

Fonte: O autor.

Na seção B (compasso 35 ao 42), assim como nas demais seções da redução, seguiu-se com as transcrições dos principais elementos, reproduzindo-se, de maneira geral, os mesmos procedimentos até aqui descritos. Na seção C (compasso 43 ao 58) destacam-se a criação de um novo padrão de acompanhamento notado na guitarra 1, tendo por referência a levada de afro-cubano notada na pauta da bateria da obra original. Buscou-se mimetizar as relações de graves e agudos desta através da distribuição das vozes do acorde, conforme exemplificado na figura a seguir:

Figura 3: Criação de levada afro-cubano para guitarra. À esquerda levada afro-cubano para a bateria, à direita levada afro-cubano para a guitarra 1.



Fonte: O autor.

Ainda na seção C (compasso 51 ao 58) foi criada uma outra levada, igualmente notada na pauta da guitarra 1. Desta vez a referência foi o padrão rítmico característico do baião.

A última seção antes da repetição integral da peça é a seção de improvisação (compasso 69 ao 85), que tem como base a estrutura harmônica da seção A. Nesta seção há indicações em partitura para que todos improvisem, iniciando com o instrumentista da guitarra 2 e seguindo com os demais a cada *chorus*. O músico que não estiver improvisando a linha melódica executa a linha ou indicação notada em sua pauta: *comp*⁸.

O segundo arranjo a ser reelaborado neste trabalho foi a obra para quarteto jazz *Para as meninas*. Trata-se de um samba, registrado em compasso 2/4, em tonalidade de lá menor e estrutura AABCBA. Apresenta em sua formação: flauta, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria. Esta composição valoriza a melodia acompanhada. Na flauta a melodia principal, na guitarra *chord melody* e acompanhamento, baixo e bateria apresentam *grooves* com levadas de samba e ijexá. Na flauta está registrada a melodia principal com a inserção também de uma sessão para improviso.

Dentro dessa realidade buscou-se aproveitar o máximo de conteúdo deste arranjo em uma adaptação para três guitarras. A linha da melodia, originalmente escrita para flauta, foi adaptada para a guitarra 1, uma oitava abaixo observando a tessitura do instrumento. A guitarra 2 alternou entre as levadas de Partido Alto, Samba e Ijexá em substituição a linha original para bateria. A guitarra 3 assumiu a linha do contrabaixo, transportada uma oitava acima. Alguns elementos rítmicos de acompanhamento da bateria foram adaptados nas linhas das guitarras dois e três que se revezam no acompanhamento do arranjo, nas figuras a seguir seguem exemplos de levadas criadas para acompanhamento:



Fonte: O autor.

⁸Abreviação do termo em inglês *accompanying*, que neste caso indica a improvisação do acompanhamento.

O arranjo de *Lefkada*, terceira peça a ser trabalhada, foi originalmente composta para sax, piano, baixo e bateria (quarteto jazz). Trata-se de uma música poli-modal, modos dó (dórico e eólio) em estrutura AABAC e gênero híbrido ijexá-rock. Para esta adaptação para conjunto de quatro guitarras, a melodia ficou com a guitarra 1 e 2, executada em oitavas. A guitarra 3 fez a parte que anteriormente foi tocada pelo piano com alterações em sua parte rítmica, dando-lhe mais preenchimento. A guitarra 4 reproduziu o contrabaixo uma oitava acima, com a inserção de uma levada diferenciada na primeira seção.

6 RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui apresentada tratou da produção de repertório adequado à disciplina grupos musicais do bacharelado em Música, opção guitarra, da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). No trabalho de reelaboração musical realizado, foram produzidos arranjos de gêneros de fundamental importância para o estudo da música popular brasileira como baião, samba e ijexá, que ainda são raros para a formação de conjunto de guitarras.

Assim sendo, como resultado principal deste trabalho foram produzidos três arranjos: *Pararum*, *Para as meninas* e *Lefkada*, direcionados para conjunto de guitarras elétricas, observando uma escrita específica, que explorou recursos tradicionalmente empregados para este tipo de formação como: padrões de acompanhamento, contracantos e digitações.

Para os trabalhos de redução e adaptação realizou-se uma prévia análise dos elementos mais significativos das obras, buscando manter uma fidelidade com as obras originais. Destacaram-se nestes procedimentos a criação do que aqui denominamos “linha percussiva” e de levadas, em que se buscou traduzir o caráter dos elementos originalmente escritos para a bateria. Outro aspecto em destaque é o procedimento que aqui denominamos “transição dos elementos principais”, o que possibilitou agregar ao arranjo diversidade timbrística e recursos interpretativos. O emprego deste recurso e como resultado final do arranjo, cada parte se constituiu de uma variedade de elementos. Acredita-se que esta configuração contribui tanto para o incremento da forma do arranjo como para a um maior contato e interação entre os intérpretes e em suas relações com os conteúdos do arranjo.

A redução da peça *Pararum* produzida durante essa pesquisa já foi experimentada no primeiro semestre de 2014 pelos grupos instrumentais do bacharelado em Música. Os resultados didáticos obtidos durante o experimento aprovaram positivamente os resultados da pesquisa. Entre os principais destacam-se: otimização de tempo para realização da peça, ampliação de repertório de música instrumental brasileira, que possibilitou uma experiência diferenciada para esta formação, em especial atividades de leitura à primeira vista e discussões sobre sinalizações específicas para o instrumento.

Nesse trabalho observou-se ainda a necessidade de se produzir versões destes arranjos em tablatura, que consideramos uma ferramenta importante para um melhor entendimento do texto musical. Assim sendo, pretende-se dar continuidade a este trabalho, visando a transcrição destas obras para tablatura, a produção de mais dois arranjos e a criação de um livro com essas partituras.

REFERÊNCIAS

DOMINGOS, Marcos Venicius; GEKAS, Paulo Demetre. **Criação de um livro de partituras com obras para violão solo, quarteto instrumental e orquestra.**

Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2048>>. Acesso em 10 out. 2013.

GUEST. Ian. **Arranjo**: método prático. ed. 6. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 1v e 2v.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical.** São Paulo: 2011. Numero de páginas (302). Tese (Doutorado em Musicologia). Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes.

VIEIRA, Gabriel; RAY, Sônia. **Ensino coletivo de violão**: técnicas de arranjo para o desenvolvimento pedagógico. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_e/Ensino%20coletivo%20de%20violao%20tecnicas%20de%20arranjo%20Gabriel.pdf>.

Acesso em: 10 out. 2013.