

SAMUEL KERR E SEUS ARRANJOS DE
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Marco Antônio da Silva Ramos¹
Paulo Frederico de Andrade Teixeira²

RESUMO

Este artigo apresenta de maneira sintetizada partes de nossa dissertação de mestrado “Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos”. Levantaremos alguns pontos relevantes da biografia de Samuel Kerr e elencaremos os quatorze procedimentos de criação musical mais utilizados em seus arranjos.

Palavras-Chave: Samuel Kerr, Arranjo Coral, Arranjo de Música Brasileira, Repertório Coral Brasileiro.

¹ Professor Titular de Regência Coral da Universidade de São Paulo e coordenador do *Comunicantus* Laboratório Coral do Dept. de Música da USP.

² Mestre em Artes e Doutorando em música pela ECA-USP, professor da Universidade de São Carlos e da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo.

SAMUEL KERR Y SUS ARREGLOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

*Marco Antônio da Silva Ramos
Paulo Frederico de Andrade Teixeira*

RESUMEN

Este artículo presenta de manera sintetizada, partes de nuestra disertación de maestría "Samuel Kerr: un recorte analítico para el desempeño de sus arreglos". Presentaremos algunos de los puntos relevantes de la biografía de Samuel Kerr y vamos a enumerar los catorce procedimientos de creación musical más utilizados en sus arreglos.

Palabras Clave: *Samuel Kerr, Arreglo Coral, Arreglo de Música Brasileira, Repertorio Coral Brasileiro*

**SAMUEL KERR AND HIS ARRANGEMENTS OF
BRAZILIA
N POPULAR MUSIC**

*Marco Antônio da Silva Ramos
Paulo Frederico de Andrade Teixeira*

ABSTRACT

This paper synthesized the parts of our master thesis "Samuel Kerr: an analytical clipping to performance of his arrangements". We will present some relevant points of Samuel Kerr biography and we will list the fourteen most used musical creation procedures in his arrangements.

Key Words: Samuel Kerr, Coral Arrangement, Brazilian Music Arrangement, Brazilian Choral Repertoire

SAMUEL KERR E SEUS ARRANJOS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA



Paulo Frederico de Andrade Teixeira



Marco Antônio da Silva Ramos

Samuel Kerr

Importante regente, educador musical e arranjador brasileiro, Samuel Kerr teve sua carreira toda realizada em São Paulo. Iniciou seus estudos musicais de piano em 1949 e de órgão em 1955, ocupando até 1960 o cargo de Organista da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo. A partir de 1957, frequentou os Seminários de Música da Pró-Arte, tendo como professores Hans Graf³ (piano), Roberto Schnorrenberg⁴ (Harmonia, História e Coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella⁵ (solfejo). Bacharel em Composição e Regência pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, título obtido em 1978 e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP em 2000. Interessante

³ Pianista Austríaco, casado com a também pianista brasileira Carmen Adnet, ambos professores da Academia de música de Viena ⁴ Importante maestro de carreira reconhecida no Brasil, discípulo de Hans-Joachim Koellreutter ⁵ Aluno de Hans-Joachim Koellreutter, importante músico, professor e arranjador paulista.

perceber que antes mesmo de obter o título da graduação em música, Samuel Kerr já era professor universitário.

Mudança de pensamento sobre o repertório.

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

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

Um episódio marcante contribuiu para uma mudança de pensamento sobre o trabalho do regente. Enquanto ensaiava com os calouros do coral as “Toadas de Maracatu” de Ernest Mahle, percebeu que o coro não conseguia afinar e desesperado pediu ao coro que cantasse do jeito que eles quisessem. Nesse instante, aconteceu um som que desencadearia a quebra do paradigma vigente em seu trabalho até então, segundo as palavras do próprio Samuel Kerr:

Eveio um som deslumbrante, inesquecível, que indicava que a maneira como eu queria que eles cantassem não era a maneira deles, mas que eles tinham uma maneira que eu não conhecia. Você não pode querer impor à sua maneira,

mas deve tentar saber como é que eles cantam. (CORAL DA UNIÃO, 1994, pg.4)

Segundo Kerr, essa descoberta de que os coralistas tinham uma maneira de cantar e que ele estava impedindo que aparecesse, por impor outra, foi um marco em sua carreira. Para a apresentação das "Toadas de Maracatu", realizada no Festival de Ouro Preto, o coro entrava no palco com estandartes de Maracatu e instrumentos de percussão. A quebra de paradigma do repertório tradicional europeu e da "maneira europeia de cantar", trouxe uma oportunidade de explorar outras possibilidades de cantar como coro, através de elementos como atuação cênica, mistura de instrumentos de percussão, cenários próprios para os espetáculos e principalmente uma pesquisa de repertório que ocorresse de dentro do coro (e sua comunidade) para o fora.

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

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

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

Procedimentos mais recorrentes nos arranjos

Encontrando os procedimentos de criação musical mais recorrentes no conjunto de arranjos, entendemos que os mesmos servem de ferramentas criativas do arranjador e que uma vez identificadas permitem ao interprete uma

leitura de caráter amplo e, ao mesmo, tempo descer aos necessários detalhes. Elencaremos agora os quatorze procedimentos oferecendo exemplos da presença das constâncias referidas. Tais procedimentos expressam o pensamento artístico e também pedagógico de Samuel

Kerr:

1. As Introduções (44% dos arranjos)

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

2. Os finais (21,5% dos arranjos)

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

3. Melodia principal distribuída entre os naipes (59% dos arranjos)

Na maioria de seus arranjos, Kerr opta por não deixar a melodia o tempo todo com um só naipe, mas sim distribuí-la entre as vozes de maneira mais confortável do ponto de vista vocal.

4. Preencher os espaços vazios (75% dos arranjos)

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

5. Pergunta e Resposta (48% dos arranjos)

Também recorrente na construção dos arranjos de Samuel Kerr é o procedimento de pergunta e resposta entre os naipes. Observamos este procedimento entre os diversos naipes, como vozes masculinas e femininas, vozes agudas e graves.

6. Melodia acompanhada (65,5% dos arranjos)

A exposição da melodia em um dos naipes e a utilização dos demais naipes como acompanhadores também é um procedimento recorrente nos arranjos que pudemos analisar.

7. Homofonia (65,5% dos arranjos)

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

8. Alternância de procedimentos na condução do arranjo (62% dos arranjos)

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

9. Procedimentos imitativos (43% dos arranjos)

Com a finalidade de preencher os espaços vazios com elementos da própria melodia, encontramos em muitos arranjos o procedimento de imitar um fragmento melódico em naipes não detentores da melodia principal. A imitação pode ser real ou tonal, nas regiões de cada naipe.

10. Utilização de fragmentos da melodia principal nas vozes secundárias (52% dos arranjos)

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

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

11. Os uníssonos (47% dos arranjos)

Em muitos arranjos de Samuel Kerr percebemos a presença de momentos em uníssonos. Na maioria das vezes, o uníssonos é oitavado entre as vozes masculinas e femininas. A utilização desse procedimento está na maioria dos casos associada a um momento específico do texto em que o arranjador decide enfatizar.

12. Utilização de fonemas onomatopeias. (54% dos arranjos)

Outro procedimento muito presente nos arranjos de Samuel Kerr é a utilização de fonemas sem necessariamente um significado, mas que colaborem sonoramente com a construção do arranjo

13. Liberdade ao intérprete (22% dos arranjos)

Em alguns de seus arranjos, Samuel Kerr divide a responsabilidade de construção com o interprete ao permitir que ocorram experiências e indicar possibilidades sem determinar exatamente a maneira que deve ser realizado o trecho. São arranjos abertos à interferência do regente e do coro que são grafados com notação tradicional e também com uma notação não tradicional que visa indicar graficamente os a sonoridade sugerida.

14. Duas ou mais canções no mesmo arranjo ou Quodlibet (6,5% dos arranjos)

Um procedimento criativo utilizado por Kerr em alguns arranjos é a utilização de duas ou mais melodias combinadas ou em sequência. No caso de elas estarem

Editorial Universitaria UCCuyo

combinadas, o procedimento se torna um Quodlibet com canções populares, isto é, juntar no mesmo arranjo duas canções distintas buscando uma maneira para que elas funcionem ao mesmo tempo.

Conclusão

Constatamos que os diferentes processos de análise e tabulação utilizados no decorrer deste trabalho permitiram a identificação e confirmação em termos numéricos das constâncias de procedimentos composicionais utilizados por Samuel Kerr em seus arranjos. Delas se depreende o extremo valor pedagógico do conjunto, que se manifesta e foi evidenciado em nossa dissertação ao longo de praticamente todas as análises nas quais identificamos desde a reflexão sobre o repertório como ferramenta de manutenção da memória dos coros, até o pensamento horizontal expresso no cuidado com a condução individual das vozes. Embora não tenha feito parte dos objetivos iniciais, esperamos que este trabalho possa contribuir, ao fim e ao cabo, para a divulgação e utilização educativa dos arranjos analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÂMARA DE CASTRO, Marcos. 1994. Coral da União, São Paulo, Gráfica UCBEU, ano I, n.5, agosto/setembro, P.3-5 (Parte I)
- KERR, S. 2000. A História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo – Uma fisionomia possível. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo.
- KERR, S. Carta Canto Coral. In: FIGUEIREDO, C. A... [et al]; organização Eduardo
- LAKSCHEVITZ. 2006. Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro:Centro de Estudos de Música Coral, p.199-238.
- SOUZA, S. M. S. 2003. O Arranjo como educação musical em coro amador. 2003. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo.

