

## **Arranjos vocais de Gene Puerling: uma análise dos recursos musicais empregados**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Paulo Roberto Prado Constantino*  
*UNESP Marília – pconst@bol.com.br*

**Resumo:** Analisa os recursos empregados por Gene Puerling (1929-2008) para a concepção de seus arranjos vocais, que ocupam posição proeminente na literatura da música vocal. A análise de sua obra é feita com o auxílio de autores como Callahan (2000), Sebesky (1984) e Ades (1966). A abordagem inovadora de Puerling junto aos grupos Hi-los e The Singers Unlimited influenciaria as gerações seguintes de arranjadores e grupos vocais, convertendo-o em um dos pilares do arranjo vocal de música popular na segunda metade do século XX.

**Palavras-chave:** Arranjo vocal. Gene Puerling. Análise musical. Música popular.

### **Gene Puerling's Vocal Arrangements: An Analysis of the Musical Resources Employed**

**Abstract:** Analyzes the resources employed by Gene Puerling (1929-2008) to create of their vocal arrangements, which occupy a prominent position in the canon of vocal music. The analysis of his works is done with authors like Callahan (2000), Sebesky (1984) and Ades (1966). Their innovative approach with the groups The Hi-los and The Singers Unlimited influence of the following generations arrangers and vocal groups, converting it into one of the pillars of the vocal arrangement of popular music in the second half of the twentieth century.

**Keywords:** Vocal arrangement. Gene Puerling. Musical analysis. Popular music.

### **1. Introdução**

Este trabalho tem por objetivo demonstrar parte dos recursos comumente empregados pelo arranjador e cantor Gene Puerling [1929-2008] em suas obras concebidas para o grupo *The Singers Unlimited* [1971-1980]. Este texto, pioneiro em língua portuguesa, justifica-se pelo propósito de situar Puerling em seu lugar na literatura do arranjo vocal de música popular, dada a influência que viria a exercer nos anos seguintes.

Eugene Thomas Puerling nasceu em Milwaukee, Wisconsin, em 1929. Tendo formado alguns grupos menores durante sua passagem pelo equivalente americano ao ensino médio, nos anos de 1950 ele reuniria o grupo Hi-Los, um quarteto masculino que atravessaria as duas décadas seguintes com uma carreira sólida e reconhecida pelo público e crítica nos Estados Unidos. No auge de sua popularidade, o Hi-los apresentava-se regularmente na televisão americana no show de Rosemary Clooney, o que lhe proporcionava grande visibilidade nacional, além de ocasionalmente acompanhar solistas famosos como Peggy Lee, Nat King Cole e Frank Sinatra.

No final da década de 1960, uma parcela significativa dos arranjadores norte americanos e europeus, ao conceber seus arranjos vocais, estava fortemente ligada aos recursos e técnicas identificados com o *doo-wop*, *girl groups*, *R&B* ou *rock*. Os arranjadores envolvidos com o *jazz* empregavam as técnicas de harmonização em bloco (GUEST: 1996, 142 e ADES: 1966, 223), também conhecidas como *solí* (ALMADA: 2000, 133), oriundas do tratamento instrumental dados às *big bands* dos Estados Unidos ainda nas primeiras décadas do século, ou um hibridismo destas com os recursos composicionais da música de concerto (SWINGLE: 1997), baseado em regras da harmonia e do contraponto como as encontradas nos tratados de Schoenberg (2001a e 2001b), por exemplo.

Gene Puerling destacou-se neste cenário por conseguir obter arranjos vocais consistentes, com variedade de texturas musicais e fluidez das linhas melódicas, por meio de uma adaptação mais livre da condução de vozes nas partes, obtendo diferentes resultados sonoros que ampliariam os limites da abordagem do arranjo vocal.

Seu último e definitivo grupo, The Singers Unlimited, nasceu em 1969 com o propósito de gravar *jingles* para agências de publicidade nos Estados Unidos. De acordo com o escritor e crítico musical James Gavin (2005, sn.), a *demo* da canção *Fool On The Hill* (1972) era um cartão de visitas para estas agências, quando acabou descoberta pelo famoso pianista Oscar Peterson, que os levou para sua primeira gravação em formato *longplay* em um estúdio na Alemanha.

Trabalhando com o engenheiro Hans Georg Brunner-Schwer no estúdio em Villingen, Puerling se beneficiaria das recentes tecnologias de gravação em múltiplas pistas, o que lhe permitiria operar inúmeros *overdubs* em seus arranjos<sup>1</sup>.

O grupo, de fato, possuía apenas quatro integrantes, mas que agora poderiam ser transformados em oito, dezesseis ou vinte linhas vocais. A formação dos *Singers Unlimited*, que contava com os cantores Don Shelton, Len Dresslar e a cantora Bonnie Hermann, além do próprio Puerling, gravou regularmente no período entre 1971 e 1981, cerca de quinze *lps* e outros *singles*. Incluem-se neste catálogo quatro álbuns dedicados exclusivamente aos arranjos em formato *acapella*. Seus colaboradores nas peças vocais acompanhadas por uma seção instrumental foram igualmente importantes, contando com nomes como Oscar Peterson, Art Van Damme, Roger Kellaway ou Robert Farnon.

Em seus arranjos para os *Singers Unlimited*, Puerling teve a oportunidade de revisitar o cancionário americano, além de obras destacadas que iam de Tom Jobim às produções dos Beatles e outras gravações relativamente recentes do período. Seu flerte com o *rock* e as canções da moda estava presente, o que constata-se pelo fato de ter regravado alguns

dos *hits* da época, como *We've Only Just Begun*, *Try To Remember* ou *You've Got a Friend*, além de um número considerável de canções dos Beatles, como as onipresentes *Yesterday*, *Eleanor Rigby* e *Here There and Everywhere*.

Feitas as primeiras considerações, passaremos a uma breve análise dos dispositivos e técnicas empregadas por Gene Puerling em seus arranjos, nas próximas linhas.

## 2. Desenvolvimento

Se tomarmos por verdade que o interesse do ouvinte pelo material musical disposto no arranjo vocal depende, em um nível fundamental, do equilíbrio entre *repetição* e *variação* para estabelecer *contrastos*, é preciso reconhecer como criar tal equilíbrio. Segundo Schoenberg, o excesso de repetição é aborrecido se não se explora sua vantagem: a ênfase (1991, 146).

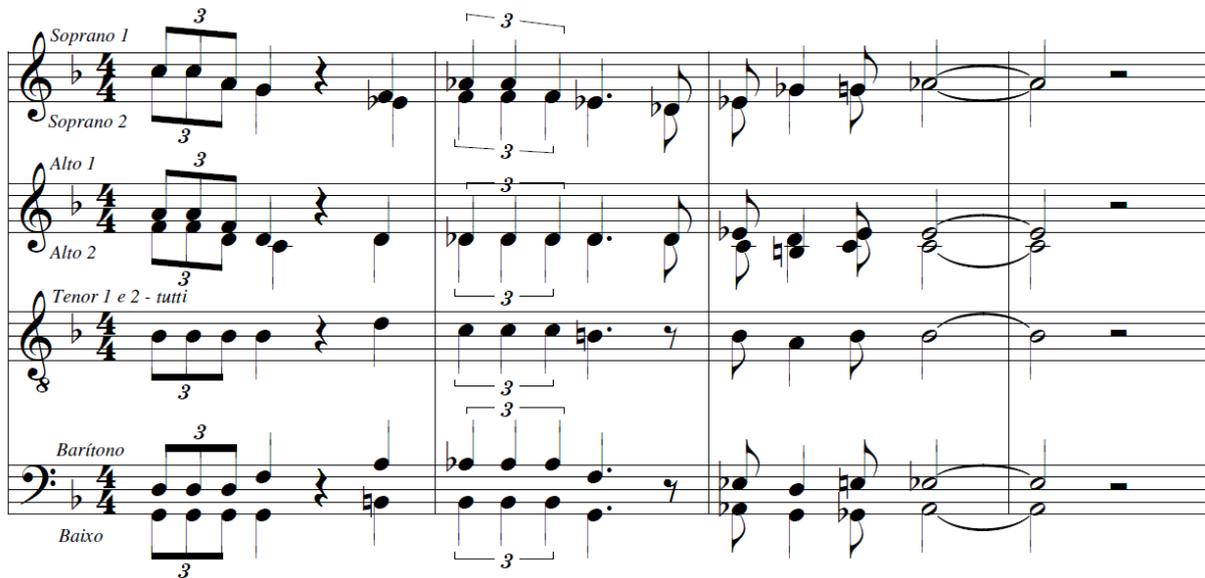
Em termos gerais, a criação de contrastes e a ênfase sobre determinado material musical envolve a disposição de um ou mais desses termos: excitação rítmica, mudança no nível de tensão harmônica, diferença de texturas, mudança no registro ou apresentação de novos timbres (SEBESKY: 1984, 04), entre outros dispositivos.

Segue-se uma breve discussão sobre alguns dos procedimentos que promovem *variedade* e *interesse* nos arranjos de Gene Puerling. A referência da duração dos eventos nas peças, tomada das gravações disponíveis, aparecerão no texto entre colchetes para facilitar a consulta.

### 2.1 Emprego das técnicas em bloco em posição espalhada

Especialmente nas passagens de maior intensidade dramática ou nos momentos de clímax da canção, Puerling lança mão de uma disposição mais livre das vozes em bloco, em relação às técnicas sistematizadas mais tradicionalmente como posição espalhada ou *spread* (PEASE & PULLIG: 2001, 125).

Seu tratamento aproxima-se mais das técnicas lineares<sup>2</sup>, tal como sistematizadas por Dobbins (1986) a partir dos cursos e anotações de Herb Pomeroy e outros estudiosos da composição no *jazz*, onde as resultantes harmônicas advêm de linhas mais fluidas:



Exemplo 1: Autumn in New York (1974) de Vernon Duke. Arranjo de Gene Puerling (1975).

Como se nota, não há preocupação com o cruzamento de vozes ou saltos intervalares muito amplos dentro de uma mesma linha melódica. Resoluções sobre a intensidade adequada ou o equilíbrio entre as vozes, como neste exemplo, eram normalmente anotadas na partitura.

## 2.2 Elaboração das dinâmicas na condução das vozes

O emprego das dinâmicas na concepção e elaboração do arranjo está relacionado à separação dos planos de escuta, possibilitando ao arranjador destacar possíveis focos em nossa percepção. (SEBESKY: 1984, 04).

A elaboração da intensidade entre partes vocais no arranjo é fator importante na concepção de Gene Puerling para uma adequada condução de vozes. Alterar o equilíbrio sonoro contribui decisivamente no efeito obtido da harmonização, especialmente no caso de vozes superiores sobre uma melodia principal, também denominada *lead*. Em sua obra, a alternância das dinâmicas entre as vozes procura garantir:

a) A predominância da melodia principal, sobretudo quando ela não se apresenta na voz mais aguda, e as demais vozes soam em bloco (com a mesma divisão rítmica). Neste trecho, por exemplo, é possível ouvir o *lead*, mais forte, sobre todo o restante do bloco harmônico, mesmo nos momentos onde a dissonância é apresentada com ênfase:



Exemplo 2: Here, There and Everywhere (1972) de Lennon e McCartney.  
Arranjo de Gene Puerling. Transcrito pelo autor. [2:01-2:27]

b) A valorização de uma linha melódica em voz inferior, em relação à melodia principal, mesmo que em períodos breves. O exemplo a seguir é bastante singelo, mas ilustrativo, pois os quatro primeiros compassos do tenor, em forma coral tradicional, são valorizados quanto à intensidade, para nos quatro compassos seguintes a voz da soprano reassumir o protagonismo:

Tenor predomina sobre as outras vozes



Exemplo 3: Joy To The World (1972), hino tradicional com letra de Isaac Watts, arranjo de Gene Puerling.  
Transcrito pelo autor [0:01-0:10]

Esta alternância da linha melódica principal em diferentes vozes é uma maneira de manter o interesse do ouvinte, pela constante alteração dos timbres e da tessitura da linha melódica principal. Associada às mudanças de dinâmicas ou de tonalidade, potencializa seus recursos para criar contrastes. (CALLAHAN: 2000,114).

Puerling, ao crescer uma voz superior à melodia principal, normalmente evitava que esta linha imediatamente consecutiva estabelecesse relação de segunda menor ou trítone com o *lead*. Todavia, em algumas situações, pode ser interessante o obscurecimento da melodia, em favor do destaque de um bloco harmônico mais homogêneo, como efeito em determinadas passagens.

### 2.3 Transformações graduais na textura

Transformações graduais na textura<sup>3</sup> são concebidas por Puerling pelo acréscimo ou supressão gradual de uma ou mais vozes, que acabam partindo ou encontrando-se em uma única linha melódica, em uníssono. Seu emprego põe em destaque a percepção de uma gradação da densidade harmônica, além de enriquecer com variedade timbrística as seções da peça.

Analisando como exemplo os arranjos concebidos para quatro vozes mistas, a adição de elementos pode partir de uma ou mais vozes em uníssono, desdobrando-se em duas, três ou quatro linhas melódicas distintas, evoluindo para a textura homofônica:



Exemplo 4: More I Can Not Wish You (1972) de Frank Loesser, arranjo de Gene Puerling. Transcrito pelo autor. [0:01-0:21]

A supressão de elementos parte do princípio inverso: uma harmonia de quatro partes pode ser diluída em apenas uma relação intervalar, e por fim, em uníssono. Gene Puerling normalmente utiliza o procedimento para rarefazer a harmonia de um trecho texturalmente denso, depois da ocorrência de muitos eventos harmônicos simultâneos.

#### 2.4 Adicionar instrumentos para reforçar ou elaborar a harmonia

Em formações vocais reduzidas, uma possibilidade para o enriquecimento da harmonia é o emprego de instrumentos musicais, que possuam timbres não muito contrastantes com a voz humana ou que possam ser mixados com mais facilidade aos vocais em uma gravação. Principalmente nas texturas harmônicas em bloco, tendem a ser sutis as pequenas variações timbrísticas, e o ouvido aceita a resultante como uma estrutura viável sob a perspectiva harmônica.

Conforme apontado por Sharon e Bell (2012), Callahan (2000) ou nas adaptações vocais de Ward Swingle (1997) de obras variadas, as possibilidades são muitas. No exemplo abaixo, dispondo de mais uma voz instrumental, além das quatro presentes nos vocais em formato SATB<sup>4</sup>, Gene Puerling pode alcançar as estruturas superiores dos acordes com tranquilidade, a saber, as extensões de 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> ou 13<sup>a</sup>. Podemos citar como exemplo mais comum a utilização do contrabaixo ou teclado, executando a voz mais grave de uma frase:



The image shows a musical score for the song 'We've Only Just Begun'. It features two systems of staves. The first system starts at measure 8 and includes a vocal line for 'Vozes SATB' and a bass line for 'Contrabaixo'. The vocal line consists of a melody with some chords, while the bass line provides a harmonic foundation with sustained notes and some movement. The second system starts at measure 12 and continues the vocal and bass parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemplo 5: We've Only Just Begun (1973), canção de Roger Nichols e Paul Williams, arranjo de Gene Puerling, extraído da partitura original (1977). [1:50-2:03]

#### 2.5 Modulações entre seções

Modulações entre seções são um recurso comumente explorado na música vocal *acapella*, como uma maneira de emergir um maior número de possibilidades harmônicas, o que é desejável, principalmente em peças longas ou muito repetitivas (CALLAHAN: 2000,

107). Puerling modulava em diferentes seções para obter variedade harmônica e timbrística, em peças curtas ou em arranjos de maior duração.

Dependendo do efeito desejado, experimentava modulações mais ou menos súbitas, do ponto de vista formal<sup>5</sup>. Ao organizar a modulação definitiva de um trecho, ele normalmente considerava:

a) A gradação de contraste apropriada para a seção. São recorrentes as modulações por terça menor ascendente ou descendente, que oferecem forte contraste entre seções, por exemplo. Este padrão e outros alternativos podem ser ouvidos em seus arranjos para *Fool On The Hill* (1972), *Killing Me Softly With This Song* (1974), *Emily* (1972), *Anything Goes* (1980), *Ah Bleak & Chill The Wintry Wind* (1972), *Deck The Halls* (1972), para citar alguns exemplos de suas obras *acapella*;

b) O acréscimo de notas necessárias para o efeito desejado (notas de passagem, cromatismos, suspensões, resoluções), de modo semelhante ao tratamento demonstrado por Ades (1966, 147) ou Levine (1995, 303);

c) Transformações na textura musical, apoiando o efeito da modulação, alternando uníssonos e passagens homofônicas ou polifônicas;

d) O acréscimo de tempos adicionais, alterando a fórmula original de compasso e intensificando o efeito dramático da modulação.

### 3. Considerações Finais

Apresentar os recursos técnicos empregados por Gene Puerling na elaboração de seus arranjos vocais segue como um objetivo desejável para outras análises mais extensas, pois os reflexos de sua obra podem ser ouvidos em grupos diversos como os Beach Boys, BR6, Take 6, The Real Group, Aquarius, New Swingle Singers, Manhattan Transfers, ou nos arranjos de Clare Fischer, Jonathan Rathbone, Phil Mattson e Raimundo Bittencourt. Tantas possíveis considerações acerca de sua obra ficam impossibilitadas pelo fôlego curto do presente texto.

Dada a escassez de fontes específicas sobre arranjo vocal na música popular, e mais propriamente sobre a obra de Puerling, as dificuldades para a composição do presente estudo foram redobradas. O que se pode sintetizar, além do justificado interesse histórico e didático que seus arranjos despertam, é a variedade do material musical empregado, o que lhe ajudou a consolidar um arsenal de truques musicais para garantir o interesse do ouvinte, especialmente nas formações *acapella*. Curiosamente, em sua jornada de mais de cinquenta anos de produção ininterrupta, Gene Puerling não desbravaria o terreno da percussão vocal ou



da imitação de instrumentos musicais pelas vozes humanas, fartamente explorados pelos arranjadores nas décadas seguintes ao *The Singers Unlimited*, preferindo lidar com os elementos melódicos, timbrísticos, harmônicos e rítmicos, dispondo-os criativamente em sua obra.

### Referências:

- ADES, Hawley. *Choral Arranging*. 2.ed. Delaware: Shawnee Press Inc., 1966.
- AH, BLEAK & CHILL THE WINTRY WIND. Alfred Burt (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP. Christmas.
- ANYTHING GOES. Cole Porter (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1980. LP. Acapella III.
- CALLAHAN, Anna. *The Collegiate Acapella Arranging Manual*. Milwaukee: Hal Leonard & Contemporary Acapella Publishing, 2000.
- DECK THE HALLS. Trad., séc. XIX. The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP. Christmas.
- DOBBINS, Bill. *Jazz Arranging and Composing: a linear approach*. Rottenburg: Advance Music, 1986.
- EMILY. Johnny Mandel e Johnny Mercer (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP. Acapella.
- FELT, Randy. *Rearmonization Techniques*. Boston: Berklee Press, 2002.
- FOOL ON THE HILL. John Lennon e Paul McCartney (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP.
- GAVIN, James. *In tune*. New York City: 2005. Disponível em: <<http://jamesgavin.com/page199/page35/page35.html>>. Acesso em 02 mar. 2014.
- GUEST, Ian. *Arranjo – método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- HERE, THERE AND EVERYWHERE. John Lennon e Paul McCartney (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP. Acapella.
- JOY TO THE WORLD. Tradicional, com letra de Isaac Watts (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP. Christmas.
- KILLING ME SOFTLY WITH THIS SONG. Charles Fox e Norman Gimbel (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1974. LP. Acapella II.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995.
- MORE I CAN NOT WISH YOU. Frank Loesser (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1972. LP. Acapella.
- OLIVEIRA, Joel B. *Arranjo linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*. Campinas, 2004. 136f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.
- PEASE, Ted & PULLIG, Ken. *Modern Jazz Voicings*. Boston: Berklee Press, 2001.
- PUERLING, Gene. *The Gene Puerling Sound*. Delaware: Shawnee Press Inc., 1975. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *The Sound of The Singers Unlimited*. Delaware: Shawnee Press Inc., 1977. Partitura.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.
- SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Revised Ed. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 1984.



SHARON, Deke; BELL, Dylan. *A Capella Arranging*. Milwaukee: Hal Leonard Books, 2012.  
SWINGLE, Ward. *Swingle Singing*. USA & Canada: Shawnee Press Inc., 1997.  
WE'VE ONLY JUST BEGUN. Roger Nichols e Paul Williams (compositor). The Singers Unlimited (intérprete, vocais). Alemanha: MPS, 1973. LP. Four of Us.

## Notas

---

<sup>1</sup> Em uma época onde o *Protools* ou o *Autotune* ainda não eram ferramentas disponíveis, as gravações do *Singers Unlimited* primavam pela qualidade acima da média, em relação aos demais grupos vocais do momento. Além da gravação em formato multitrack disponível em seu estúdio, a contribuição fundamental do engenheiro Brunner-Schwer foi oferecer ao *mix* um tipo de reverberação e de ambiência que ajudava a suportar a música acapella de Puerling em suas passagens com notas mais longas ou nas pausas, preenchendo com uma espécie de resíduo sonoro os momentos entre frases. Esse tipo de sonoridade seria o equivalente ao *wall of sound* de Phil Spector para uma seção vocal, no sentido de encorpar e reforçar os timbres e a ambiência das gravações.

<sup>2</sup> Sobre as técnicas lineares de arranjo, recomenda-se a leitura da excelente dissertação de mestrado de Oliveira (2004).

<sup>3</sup> Textura pode ser reconhecida, de modo simplificado, como a disposição dos acontecimentos musicais em um espaço de tempo e em função de aspectos como a intensidade e o timbre, que lhe modificam os resultados sonoros obtidos.

<sup>4</sup> Abreviatura oriunda da língua inglesa, comumente empregada nas partituras vocais para designar as quatro vozes mistas em naipes: *soprano, alto, tenor e bass*.

<sup>5</sup> Informações adicionais sobre o emprego da modulação podem ser obtidas de modo sintético em Ades (1966, 147) e Felt (2002, 34).