

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Ciro Aranha Gomes

**CORRENTES EM CONVERGÊNCIA: A COMPOSIÇÃO DE CICLOS DE
CANÇÕES EM DIÁLOGOS ESPAÇO-TEMPORAIS**

Porto Alegre

2021

CIRO ARANHA GOMES

CORRENTES EM CONVERGÊNCIA:
A COMPOSIÇÃO DE CICLOS DE CANÇÕES EM DIÁLOGOS ESPAÇO-
TEMPORAIS

Projeto de Graduação em Música
Popular apresentada ao
Departamento de Música do
Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito
parcial para a obtenção do título
de Bacharel em Música.

Orientador:

Prof. Dr. Felipe Kirst Adami

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Gomes, Ciro Aranha
Correntes em convergência: a composição de ciclos
de canções em diálogos espaço-temporais / Ciro Aranha
Gomes. -- 2021.
113 f.
Orientador: Felipe Kirst Adami.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2021.

1. Composição. 2. Canção. 3. Fusão. 4. Híbridismo.
I. Adami, Felipe Kirst, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos meu pais (Ivan Pedro de Oliveira Gomes e Maria Teresa Mattos Aranha), irmão (Gustavo Aranha Gomes), familiares e à minha companheira Betina Iser, que tanto me apoiaram desde o início do curso de graduação e ao longo da escrita deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Felipe Kirst Adami, pelas sugestões, orientações e experiências que enriqueceram as composições e as reflexões acerca delas.

Aos demais professores e colegas de diferentes habilitações e instituições pela intensa troca de ideias e ensinamentos ao longo desta trajetória, em especial às colegas Larissa Camargo e Helena Losada, que participaram de gravações das canções discutidas no trabalho.

Por fim, à toda a equipe da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial do Instituto de Artes, pela viabilização do curso de música.

“(...) This will be our reply to violence: to make music more intensely, more beautifully, more devotedly than ever before. (...)”

Leonard Bernstein

RESUMO

Os esforços para fortalecer o contato entre tradições musicais historicamente vistas como separadas (em especial as habitualmente chamadas música erudita e música popular) se mostram cada vez mais presentes nos séculos XX e XXI. A recepção da cultura musical popular nas instituições de ensino tem sido uma das responsáveis por aproximar as duas vertentes. Diante dessa riqueza de visões oferecidas atualmente, propõe-se uma pesquisa dos procedimentos composicionais vigentes em diferentes períodos históricos e pontos geográficos, bem como sua aplicação na escrita de um repertório em que as técnicas convergem, gerando um estilo híbrido entre música de concerto e música popular. A partir da seleção de poemas de Luís de Camões (1524 – 1580) e João da Cruz e Sousa (1861 – 1898) e da composição de dois ciclos de canções com os textos escolhidos, são discutidos os processos utilizados e seus efeitos nas composições, exemplificando possíveis estratégias composicionais a partir desse hibridismo.

Palavras-chave: composição, canção, fusão, hibridismo.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 1. DA INSPIRAÇÃO À CRIAÇÃO: REFERÊNCIAS E PROCESSOS CRIATIVOS NA COMPOSIÇÃO DE DOIS CICLOS DE CANÇÕES..... | 11 |
| 2. RESULTADOS EM PERSPECTIVA: ANÁLISE MUSICAL E DE PROCESSOS CRIATIVOS DOS CICLOS DE CANÇÕES..... | 14 |
| 2.1. PRIMEIRO CICLO: <i>SUÍTE CANTANTE, SOBRE QUATRO SONETOS DE LUÍS DE CAMÕES, PARA VOZ, CONTRABAIXO E PIANO.....</i> | 15 |
| 2.1.1. <i>Sete Anos de Pastor Jacob Servia.....</i> | 18 |
| 2.1.2. <i>Amor, co' a Esperança Já Perdida.....</i> | 24 |
| 2.1.3. <i>Alma Minha Gentil, que te Partiste.....</i> | 32 |
| 2.1.4. <i>Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando.....</i> | 38 |
| 2.2. SEGUNDO CICLO: <i>O CANTO DO CISNE NEGRO: CANÇÕES SOBRE POEMAS DE JOÃO DA CRUZ E SOUSA, PARA VOZ, CONTRABAIXO E PIANO.....</i> | 42 |
| 2.2.1. <i>Ausência Misteriosa.....</i> | 44 |
| 2.2.2. <i>Sonho Branco.....</i> | 50 |
| 2.2.3. <i>Piedade.....</i> | 58 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 65 |
| REFERÊNCIAS..... | 68 |
| ANEXO A – Partituras dos ciclos..... | 71 |
| ANEXO B – Gravação parcial das canções..... | 112 |
| ANEXO C – Áudio dos ciclos integrais a partir de arquivo em formato MIDI..... | 113 |

INTRODUÇÃO

A divisão histórica entre música erudita e popular, encontra cada vez mais dificuldades em se sustentar (BARRETO, 2012). Ao longo do século XX, alguns compositores como Béla Bartók (1881-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) pesquisaram os folclores nacionais e regionais e incorporaram na sua linguagem elementos extraídos de práticas musicais até então pouco presentes nas salas de concerto. Nos Estados Unidos, o compositor George Gershwin (1898-1937) também foi um dos responsáveis pela incorporação da influência da música popular, no caso o *blues* e o *jazz*, no repertório sinfônico, como nas obras *Rhapsody In Blue* e *An American In Paris*, e na ópera *Porgy and Bess*.

Atualmente, verifica-se uma maior presença da música popular dentro das instituições de ensino da área, em especial nas universidades. A criação da habilitação Música Popular no bacharelado em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) permitiu que estudantes e artistas que se dedicam a essa vertente recebessem uma formação que contempla suas necessidades específicas (PRESSER, 2013). A aparente divisão entre os programas na verdade funcionou como um estímulo à derrubada de barreiras entre os dois estilos, visto que o intercâmbio entre os diferentes docentes e discentes propiciou uma eficiente troca de conhecimentos.

A diversidade de repertórios explorada ao longo da graduação, bem como o convívio com diferentes artistas, propiciou a escrita de um trabalho capaz de ilustrar a formação recebida ao longo do curso: a riqueza de visões e técnicas aprendidas levou à composição de peças cujas referências divergem em datas e localizações geográficas, mas convergem para uma escrita em que universos musicais diferentes se apresentam simultaneamente e sistematicamente. Dessa forma, o objetivo principal deste trabalho é, além de compor peças que expressem artisticamente diversas tradições e pontos de vista sobre música, descrever o processo pelo qual ele se tornou possível, buscando pontos de concordância e complementariedade entre as duas visões, e propiciando a sua coexistência em um mesmo repertório.

O processo se justifica por estimular que se amplie a percepção de uma vertente sobre a outra, promovendo um estreitamento desse contato. O aporte de

diferentes pontos de vista não só enriquece as tradições musicais (DEZEMBRO e BORELLI, 2018), mas também pode despertar o interesse da sociedade para manifestações culturais diferentes. Dessa forma, a aproximação entre as correntes, além de consequência da formação multifacetada proporcionada pelo curso, é também um caminho para a ampliação do interesse de públicos de perfis diversos pela música, seja como área de estudo, seja como apreciação.

Para a criação dessas peças, foi necessário pesquisar procedimentos composicionais utilizados ao longo de diferentes períodos, os quais serão discutidos ao longo do trabalho. Além do estudo de compositores que representam essas variadas tradições, também foi importante pesquisar o trabalho de autores que já incorporaram na sua escrita influências de vertentes diversas. Somado a esse material, foram coletados textos literários para serem musicados. A escolha, na maioria das vezes, se deu de acordo com o que se considerou adequado às escolhas musicais prévias, e tiveram como principais critérios a temática e o período histórico-cultural no qual o poeta escreveu. As análises dos resultados obtidos até o momento foram, sobretudo, sob o ponto de vista da harmonia funcional, orquestração escolhida, texturas resultantes e relação entre os parâmetros anteriores e o texto. Em alguns pontos também se discute a escrita da linha melódica e dos elementos rítmico-harmônicos como ilustração do discurso verbal.

Convém ainda acrescentar que o influxo de diferentes ideias ao longo da graduação e da escrita das peças ocorreu em diferentes níveis. Além das disciplinas cursadas, soma-se ainda a experiência como aluno do Conservatório Pablo Komlós/Escola de Música da OSPA, bem como a participação na Ospa Jovem e em diferentes festivais. Somada a isso, a colaboração em recitais de meio de curso e de graduação de colegas de diversas habilitações na universidade permitiu ampliar a visão sobre distintas tradições musicais. Todas essas experiências também contribuíram para a descoberta do interesse na associação da música a outras manifestações artísticas, como o balé e a ópera. A influência disso estimulou a pesquisa e a resultante composição de peças que dialogam com a literatura. Por fim, vale ainda citar a importância do estudo dos diferentes fazeres musicais no Brasil, em especial no século XX, fornecidos por diferentes disciplinas da habilitação em Música Popular.

Na primeira seção deste projeto, serão abordados os principais processos criativos empregados, expondo as motivações para a escrita, bem como o repertório e as técnicas composicionais utilizadas como referência. A seguir, na segunda seção, se debaterá sobre a ideia de ciclos de canções e como isto resultou na criação dos ciclos apresentados neste trabalho. Na sequência, serão apresentadas análises mais detalhadas das composições, e, por fim, as considerações finais.

1. DA INSPIRAÇÃO À CRIAÇÃO: REFERÊNCIAS E PROCESSOS CRIATIVOS NA COMPOSIÇÃO E DE DOIS CICLOS DE CANÇÕES

A proposta desse trabalho, através de uma série de análises e composições, é estimular o diálogo entre diferentes vertentes e técnicas conhecidas e aprendidas ao longo do curso de graduação. Os estudos de história da música, análise, harmonia e contraponto contribuíram para o conhecimento e o aprendizado de técnicas mais tradicionais de estruturação de peças, escolha de acordes e condução de vozes. Outras disciplinas, entre elas as que tratam de arranjos, instrumentação e orquestração, assim como as cujo enfoque é a percepção musical, também propiciaram o contato com outros repertórios e maneiras de compor, bem como outros pontos de vista sobre os parâmetros harmônicos, rítmicos e melódicos.

Por um lado, o desenvolvimento de técnicas e a afinidade descoberta em relação ao repertório dos séculos XVII, XVIII e XIX aproximou o trabalho das ideias do neoclassicismo do século XX, corrente composicional que resgatava o uso dessas técnicas e o aplicava junto aos pensamentos contemporâneos sobre harmonia e ritmo. Alguns reconhecidos compositores escreveram obras que podem ser ligadas a essa ideia (GRIFFITHS, 1988), como a sinfonia n. 1 em ré menor de Sergei Prokofiev (1891-1953), o balé *Pulcinella* de Igor Stravinski (1882-1971), e o *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith (1895-1963).

Por outro lado, foram reveladas diversas dualidades ao longo do processo de escrita deste trabalho, como a influência da linguagem harmônica da música popular, em particular do jazz e da bossa nova, que se somou às estruturas binárias típicas da música da Era do Baixo Contínuo (em torno de 1600-1750). O uso do contrabaixo em meio à tradicional formação de piano e voz também gera ambiguidade: o instrumento alterna momentos em que seu papel se aproxima de uma segunda voz com outros em que é usado como linha de sustentação rítmico-harmônica. Há também uma intenção cosmopolita ao propor diálogos com a literatura clássica portuguesa, a literatura simbolista brasileira, e as tradições musicais da música de concerto da Europa Central nos séculos referidos anteriormente.

Entende-se que a ideia de fazer uma música com influência europeia não enfraquece a identidade nacional, visto que diversas culturas se constroem nas civilizações através de diálogos. A carreira de Cláudio Santoro (1919-1989), por

exemplo, conforme discutido por Salgado (2010), revela um compositor capaz de incorporar elementos nacionais e cosmopolitas em sua variada produção artística. O mesmo trabalho cita ainda a parceria formada entre o compositor e o poeta Vinícius de Moraes (1913-1980) quando se encontraram em Paris no final dos anos 1950, e relaciona a estética obtida nesse trabalho conjunto com o que viria a se tornar anos mais tarde a bossa nova, movimento que tem o mesmo poeta como um de seus principais letristas, principalmente em suas colaborações com Tom Jobim (1927-1994). Este último, por sua vez, é lembrado sobretudo por famosas canções que obtiveram grande sucesso internacional, como *Garota de Ipanema* e *Corcovado*, mas, além de ter sido importante arranjador, compôs também para orquestra sinfônica, como em sua *Sinfonia da Alvorada* (cf. ROSADO, 2008).

Nesse sentido, alguns outros compositores brasileiros do século XX tiveram obras celebradas não só na tradição musical popular, mas também nas salas de concertos e recitais, como Radamés Gnattali (1906-1988). Também cabe relembrar a importância de outros artistas do início do século XX no Brasil que tiveram suas obras registradas em partituras e alcançaram notoriedade também dentro dos centros voltados à música de concerto (cf. VERZONI, 2011). Entre eles, podem ser citados Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Patápio Silva (1880-1907), que além de compositor é lembrado como flautista virtuoso (OLIVEIRA, 2007).

Na segunda metade do século XX, o compositor francês Claude Bolling (1930 -) escreveu a peça *Suite for flute and Jazz Piano Trio*, escrita em sete movimentos para flauta transversal, piano, contrabaixo e bateria, propondo não só a fusão musical entre a tradição erudita e popular em elementos de organização de alturas e durações, mas também dos instrumentos utilizados. O aporte de elementos das duas correntes também foi um dos componentes que marcaram o movimento do *Third Stream Jazz*, termo proposto, segundo a Encyclopedia Britannica (2020), por Gunther Schuller (1925-2015) em 1957, o qual tem como um de seus principais representantes o grupo *Modern Jazz Quartet*.

Outra tentativa interessante de fusionar elementos do jazz e da música de concerto é a obra *Songs and Sonnets from Shakespeare* (2001), do pianista inglês Sir. George Shearing (1919-2011), autor do famoso tema *Lullaby of Birdland*. Ele escreveu, a partir de textos do poeta britânico, uma peça em sete movimentos para

coro, contrabaixo e piano. A técnica utilizada no contrabaixo, e em especial as células rítmicas utilizadas, apontam para a influência do estilo estadunidense, enquanto o uso do coro SCTB e dos sonetos de Shakespeare revelam a influência da tradição musical europeia.

Em síntese, inúmeros compositores durante o século XX utilizaram elementos relacionados à música popular nos seus processos de criação de música de concerto, bem como elementos relacionadas à música de concerto nos seus processos de criação de música popular. Em alguns casos é praticamente impossível classificar suas composições dentro de uma corrente específica, e é possível classificá-las como obras híbridas. O diálogo entre as diferentes tradições permitiu a elaboração de peças em que as duas correntes dialogam, originando novas possibilidades expressivas e artísticas.

2. RESULTADOS EM PERSPECTIVA: ANÁLISE MUSICAL E DE PROCESSOS CRIATIVOS DOS CICLOS DE CANÇÕES

O agrupamento de canções é uma prática presente em diferentes tradições musicais, tanto em localização geográfica quanto em período histórico. Porém, no início do século XIX existiu uma grande produção de ciclos de canções na região germânica, com destaque para compositores como Franz Schubert (1797 – 1828) e o casal Robert (1810 - 1856) e Clara Schumann (1819 - 1896). Bingham (2011) discute os motivos sociais e culturais que levaram à consolidação desse gênero musical, o que estabeleceu o *lied* alemão como um forte paradigma composicional em canção.

A ideia, entretanto, de apresentar poemas musicados dentro de uma mesma coleção, foi explorada também por compositores franceses posteriores (cf. RICHTER, 2012), como Claude Debussy (1862 – 1918) e Maurice Ravel (1875 - 1937). A eles, é possível ainda acrescentar Henri Duparc (1848 - 1933) e Reynaldo Hahn (1874 - 1947) como exemplos de artistas que exploraram a literatura simbolista e a composição de canções a partir de poemas de Charles-Pierre Baudelaire (1821 - 1867), Arthur Rimbaud (1854 - 1891) e Paul Verlaine (1844 - 1896), sendo este último autor de obra musicada também por Gabriel Fauré (1845-1924) (HEYN e SILVESTRE, 2021).

Pereira (2007) cita, além de diversos compositores europeus do século XIX, alguns exemplos de produção de ciclos no Brasil. Sua pesquisa revela a existência de uma produção musical no gênero na carreira de Villa-Lobos a partir de obras como as *Canções Típicas Brasileiras* e as *14 Serestas*. Nesse caso, já é possível detectar a influência da música folclórica e popular. Outros compositores brasileiros citados são Helza Camêu (1903 – 1995), Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993) e Ronaldo Miranda (1948 -).

A ideia de apresentar como uma peça única uma sequência de canções levanta a questão de que a formação de um grupo de composições em uma determinada ordem para a constituição de um álbum ou de uma *performance* pode se relacionar à criação de um ciclo de canções. Assim, diversas obras da música popular podem ser encaradas de maneira similar, como o disco *The Wall*, de 1979, do grupo britânico de *rock* Pink Floyd. Nesse contexto, é mais comum o uso do termo álbum

conceitual para designar uma produção cujas composições compartilham um tratamento que as unifica. Outro exemplo é o disco *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968), gravado por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé, além dos poetas Capinam e Torquato Neto e do maestro Rogério Duprat. A obra é mencionada como o primeiro álbum conceitual da música brasileira na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2019).

Com base nessas reflexões, foram criados dois ciclos de canções com base na obra de Luís de Camões (1524 – 1580) e de João da Cruz e Sousa (1861 – 1898). As decisões sobre o tratamento dos parâmetros musicais remetem também ao estilo do autor do texto de cada canção. A seguir, serão descritas mais detalhadamente as propostas para cada um dos ciclos, bem como analisadas as escolhas musicais feitas para cada peça que os compõe. A importância dos poemas para isso justifica a apresentação integral no início da subseção sobre a canção que o utiliza.¹

2.1. PRIMEIRO CICLO: *SUÍTE CANTANTE, SOBRE QUATRO SONETOS DE LUÍS DE CAMÕES*², PARA VOZ, CONTRABAIXO E PIANO

A primeira peça apresentada neste trabalho recebeu o título de “*Suíte Cantante, sobre quatro sonetos de Luís de Camões*”. A composição recebeu influências de diversos elementos musicais dos séculos XVII e XVIII, tanto em parâmetros harmônicos quanto em características de forma e estrutura. Muitas de suas inspirações vieram da música de câmara e orquestral de compositores como W. A. Mozart (1756 – 1791) e F. J. Haydn (1732 – 1809), um dos motivos pelo qual foram escolhidos textos com características análogas: embora não sejam

¹ Todos os poemas utilizados nas composições estão disponíveis na página <http://www.dominiopublico.gov.br>. O referido portal disponibiliza um amplo acesso a obras literárias, artísticas e científicas já em domínio público, ou cuja divulgação foi devidamente autorizada.

² Luís de Camões é um dos principais nomes da literatura renascentista, junto ao espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) e ao britânico William Shakespeare (1564-1616). Segundo Macedo (2010), “A sua poesia insere-se na tradição ocidental que inclui Dante, Petrarca e, em termos mais amplos, o neoplatonismo renascentista, porque toda a linguagem é feita de passados e não de futuros. A profunda originalidade de Camões manifesta-se nos sutis deslocamentos semânticos que impôs a essa tradição, modulando a linguagem do passado para significar uma nova visão do mundo para a qual ainda não havia linguagem feita.”.

contemporâneos, tanto o poeta quanto os músicos compartilham o uso de estruturas bem definidas.

O uso de ritmos de dança motivou a decisão de chamar a música de suíte, e muito do referencial teórico para a escrita dos movimentos foram influenciados pela participação em projetos de Música Antiga na universidade. As suítes foram estruturas composicionais bastante exploradas nos séculos de referência. Tarling (2001) argumenta ser impossível evitar a dança quando se toca música barroca. A autora segue defendendo que tipos de movimentos de dança aparecem nas músicas mesmo quando não recebem o respectivo nome. A tradição de se escrevê-los em sequência, precedidos por um movimento mais livre, o prelúdio, integrou-se ao repertório do violino durante o século XVII. Diversas peças com esse formato foram escritas entre 1600 e 1750, notadamente as suítes para diferentes instrumentos solo de J. S. Bach (1685 – 1750), bem como suas *partitas* e suítes orquestrais. É comum que o início seja um prelúdio (sem forma fixa) ou uma abertura francesa (um início pomposo com notas pontuadas, seguido por uma seção rápida com polifonia imitativa, com ou sem retorno ao ritmo da seção inicial). Na peça apresentada aqui, foi tomada a decisão de omitir esse movimento, visto que sua natureza é essencialmente instrumental. No lugar disso, foi mantida a ideia de uma sucessão de movimentos com andamentos do tipo lento-rápido-lento-rápido, o que remete à tradição da *sonata da camera* italiana, outra estrutura composicional bastante explorada no período.

Logo na pastoral inicial (com o soneto “*Sete Anos de Pastor Jacob Servia*”, dança de caráter doce em compasso composto com célula rítmica pontuada (colcheia pontuada – semicolcheia – colcheia), é possível notar a macroestrutura que será adotada ao longo de toda a peça: a forma binária, tradicional nos movimentos das suítes do período.

O movimento seguinte é uma valsa (com o soneto “*Amor, co’a Esperança Já Perdida*”), cuja fórmula de compasso ternária gera alguma similaridade com o minueto, dança bastante popular no século XVIII executada em um andamento mais rápido no século anterior. Esta última foi também bastante usada como terceiro movimento em sinfonias, com a inclusão de uma seção contrastante – o trio. Posteriormente, as valsas se tornaram bastante comuns nos trabalhos de compositores como Piotr Ilich Tchaikovski (1840-1893), Giuseppe Verdi (1813-

1901) e Johann Strauss II (1825-1899). A estrutura de contraste entre as duas seções adotada nesta canção é derivada dos minuetos-trios.

O terceiro movimento é uma sarabanda (“*Alma Minha Gentil, que te Partiste*”), outra dança que teve seu andamento reduzido na passagem do tempo. Aqui ela aparece na sua forma lenta, comum nas suítes de J. S. Bach e contemporâneos. São características também da sarabanda desse período o compasso ternário e o apoio no segundo tempo. No ciclo, esse movimento inclui ainda uma seção com improvisação instrumental, elemento comum na prática musical popular.

O movimento final é uma giga (“*Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando*”), dança apresentada aqui sob influência da sua forma francesa (*gigue*) e que se caracteriza pela sua vivacidade e presença de ritmos pontuados em compasso composto. A finalização com esses dois movimentos também remete à *sonata da camera* (ALLSOP, 1998, *apud* TARLING, 2001).

O contraste fornecido pelas diferentes danças, andamentos e afetos/tonalidades é equilibrado pela coesão fornecida pelo uso de um mesmo motivo rítmico-melódico ao longo dos movimentos. Sua ilustração e seus desdobramentos serão apresentados à medida que forem discutidas com maior detalhamento cada uma das partes. Outro elemento que unifica a obra é o uso da tonalidade do movimento final (sol maior) como principal, a partir do qual são exploradas tonalidades relacionadas: o primeiro movimento está em ré maior (cuja tônica é dominante de sol maior), o segundo está em seu homônimo sol menor, e o terceiro; em sua relativa mi menor.

A presença de um texto cantado é um elemento estranho ao pensamento da sonata, e até mesmo da suíte. Porém, a confluência entre essas diversas vertentes resultou em uma peça que tenta unir elementos importantes na música dos séculos XVII e XVIII: a tradição francesa da dança, o enfoque instrumental da sonata italiana e a representação do texto em música, preocupação compartilhada por compositores como Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Outra influência presente é a da música popular cantada associada a ritmos de dança. Além da produção musical com base no folclore produzida por Villa-Lobos e no samba por Tom Jobim, é possível citar outros exemplos, como as danças típicas da região do Rio da Prata, o frevo pernambucano e o baião, que alcançou popularidade nacional nas composições cantadas de Luiz Gonzaga (1912 – 1989).

2.1.1. *Sete Anos de Pastor Jacob Servia*

Sete Anos de Pastor Jacob Servia

Soneto de Luís de Camões

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não servia ao pai, servia a ela,
e a ela só por prémio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
passava, contentando se com vê-la;
porém o pai, usando de cautela,
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
lhe fora assi negada a sua pastora,
como se a não tivera merecida;

começa de servir outros sete anos,
dizendo: - Mais servira, se não fora
para tão longo amor tão curta a vida.

A motivação inicial para a escrita da peça se deu a partir do contato com peças contendo temáticas pastoris, típicas no século XVIII e presentes na obra de compositores como G. F. Händel e Joseph Haydn. Esse aspecto motivou a escolha do compasso composto (12/8) e das figuras rítmicas, em especial a célula colcheia pontuada-semicolcheia-colcheia, reconhecido como ritmo siciliano. A influência de conceitos ligados à música do século XVIII também se deu na escolha da tonalidade de RÉM.

A tonalidade é descrita por Johann Mattheson (1681 – 1764) da seguinte forma: “a sétima tonalidade, ré maior, é por natureza algo penetrante e teimosa; é a

mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras; se, porém, na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violino sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça a esta dura tonalidade.” Vários autores refletiram sobre os afetos das tonalidades, e é possível afirmar que de modo geral a tonalidade de ré maior é reconhecida como uma tonalidade alegre (GATTI, 1997). Todo o panorama desenhado também influenciou a escolha do texto: um soneto de autoria do poeta português Luís de Camões. A busca por um material com características ligadas a movimentos artísticos clássicos/neoclássicos inspirou a seleção do texto, cuja temática pastoril também foi um critério de escolha.

A peça é dividida em introdução (início a c. 5), parte A (c. 6 a 9), interlúdio instrumental (c. 10), parte A repetida (c. 11 a 14), novo interlúdio (c. 15 e 16), parte B (c. 17 a 25) e finalização (c. 25 até o fim), com material repetido quase literalmente da introdução. O quadro abaixo (quadro 1) permite visualizar a estrutura da música.

| Partes | Compassos |
|----------------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 5 |
| Parte A | 6 a 9 |
| Primeiro interlúdio | 10 |
| Parte A' | 11 a 14 |
| Segundo interlúdio | 15 e 16 |
| Parte B | 17 a 25 |
| Coda | 25 a 30 |

Quadro 1: estrutura da peça "*Sete Anos de Pastor Jacob Servia*".

A introdução apresenta na melodia (executada ao contrabaixo) elementos rítmicos e melódicos que servirão de base para a melodia vocal da parte A. A harmonia é apresentada pelo piano em textura coral com ornamentação, além de uma linha grave com colcheias pontuadas gerando um polirritmo 2x3. O ritmo harmônico é lento, contendo um ou dois acordes por compasso, e os acordes atuam com função de reafirmar a tônica de ré maior (figura 1) ³.

³ As partituras disponibilizadas contêm as cifras dos acordes utilizados, tornando mais claro o pensamento harmônico para a análise e para possíveis alterações e/ou arranjos futuros.

Adagio Pastoral

The image shows a piano accompaniment for a piece titled "Adagio Pastoral" in 12/8 time. It consists of two systems of music. The first system contains two measures. The first measure features a D7M(9) chord in the right hand and a bass line with eighth notes. The second measure features an A7(13) chord in the right hand and a similar bass line. The second system contains three measures. The first measure has a D7M(9) chord, the second has a G7M(9,13) chord, and the third has an A7(13) chord. The bass line continues with eighth notes throughout.

Figura 1: harmonia na introdução de "Sete Anos de Pastor Jacob Servia".

Ao final dos quatro primeiros compassos, foi adicionada uma *codetta* que prepara uma cadência plagal para o início da melodia com texto. O uso da cadência plagal se deu com a intenção de adicionar uma nova reafirmação da tônica, visto sua simbologia religiosa (essa sonoridade foi amplamente utilizada ao final de corais de música sacra com o texto “Amém”). A adição desse material também foi motivada pelo estudo do tema do primeiro movimento da *Sonata para Piano* nº 11, em Lá Maior, K. 311 de Mozart, em que a quadratura é extrapolada pela adição de material novo (figura 2).

TEMA.
Andante grazioso.

The image shows the piano accompaniment for the theme of the first movement of Mozart's Sonata for Piano No. 11 in D major, K. 311. It is marked "TEMA. Andante grazioso." and is in 3/8 time. The score consists of three systems. The first system is marked "p" and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is also marked "p" and continues the melodic and bass lines. The third system has a red box highlighting a section where the right hand has a melodic line and the left hand has a bass line. The bass line in the red box is more complex, with some chords and eighth notes.

Figura 2: tema do primeiro movimento da *Sonata para Piano* nº 11, em Lá Maior, K. 311 de Mozart, em que a parte B apresenta 2 compassos a mais que a quadratura esperada de oito compassos. Fonte: Breitkopf & Härtel (1878).

Quando a voz entra, ela assume o papel de melodia principal, enquanto o contrabaixo tem função de segunda voz, sustentando notas do acorde e intervindo em pontos de repouso da primeira voz. A primeira resolução da dominante (c. 7-8) se dá no vi grau em uma cadência de engano, permitindo a continuação do discurso e se relacionando ao trecho do texto “mas não servia ao pai” pela criação de contraste e expectativa. O retorno à tônica ocorre através do uso de um acorde de empréstimo modal (bVII) no compasso 9, o qual funciona como subdominante do relativo (napolitano de Bm), e mediante cromática da dominante da tonalidade, para o qual se direciona, seguindo então para o I grau.

Após um interlúdio instrumental curto (figura 3), a parte A é repetida com o mesmo material, mas com novo texto e contrabaixo em *pizzicato*. A figuração rítmica do piano também se altera, com arpejamentos na mão esquerda (figura 4).

Figura 3: compasso 10 da peça “Sete Anos de Pastor Jacob Servia”, com um interlúdio instrumental.

Figura 4: comparativo entre as figurações do piano em A (a) e A' (b).

A sonoridade atingida pelas alterações de timbre, bem como pela inserção de novas regiões harmônicas no interlúdio (mediante cromática superior e subV7), renovam o interesse em direção à repetição variada de A (seção A'). Cabe ressaltar que os ritmos recorrentes da mão esquerda do piano e do contrabaixo em A' se relacionam ao texto através da imagem da personagem repetindo obstinadamente sua rotina, narrado nos versos “Os dias, na esperança de um só dia, passava, contentando se com vê-la (...)”. Ao final da seção, o acorde A7(13) é resolvido com movimento do baixo meio tom acima (Bb), e o trítono (dó#-sol) é resolvido em ré-fá, terça maior e quinta justa de Bb (figura 5).

a)

b)

Figura 5: comparativo entre as resoluções do acorde A7(13) ao final de A (a) e A' (b).

A chegada a esse acorde (bVI - mediante cromática inferior) marca o início de um segundo interlúdio. Nele, é proposta a modulação ao V grau. As estruturas musicais de referência nos séculos XVII e XVIII também influenciaram a organização binária dessa canção. O acorde Bb7M nesse ponto tem, portanto, função de subdominante da dominante (LáM), e pode ser interpretado como o acorde napolitano (bII) da nova tonalidade. O uso desse acorde costuma estar relacionado a um reforço de tensão, visto sua origem no drama (ópera napolitana). Essa sonoridade, apesar de suas origens, é amplamente utilizada em canções populares brasileiras do século XX (Freitas, 2014). Seu emprego nesse momento na peça “*Sete Anos de Pastor Jacob Servia*” cria uma sonoridade de maior tensão e expectativa, e

ocupa um momento na narrativa textual entre a exposição do conflito e seu desenrolar. O acorde seguinte - E7(13) – leva à parte B da peça, que corresponde às duas últimas estrofes do soneto.

Nessa parte, há outra mudança na textura pianística (figura 6): a mão direita apresenta figurações em graus conjuntos e ritmos rápidos, enquanto a mão esquerda apresenta figuras em bloco e ritmos lentos.

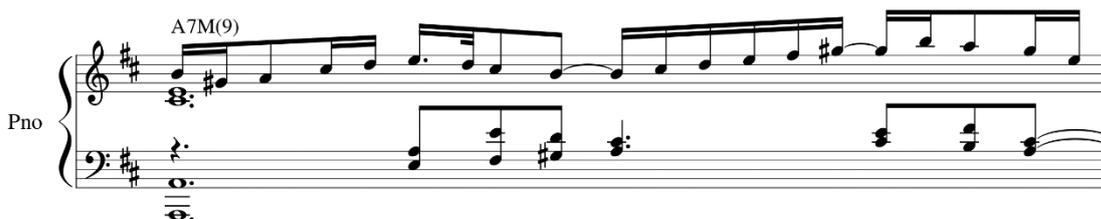


Figura 6: figuração característica do piano da seção B.

O registro intermediário é preenchido pelo contrabaixo com notas longas. O ritmo harmônico diminui bastante, com a ocorrência de acordes que duram dois compassos. Entretanto, a movimentação da melodia da voz através de um número maior de células rítmico-melódicas, embora derivadas de materiais já apresentados, além da movimentação da linha médio-aguda do piano, gera um maior contraste em relação às seções anteriores. A temática do poema também muda - após a introdução das personagens e do conflito, a narrativa avança, e a maior movimentação rítmica do piano ajuda a ilustrar essa mudança de discurso.

A harmonia da seção (B) repete o movimento tônica – dominante – tônica relativa. A cadência de engano neste ponto é acompanhada pela última estrofe do texto, e a chegada a um acorde menor (F#m) acompanha uma mudança na narrativa do texto (“... começa de servir outros sete anos...”). Esse acorde é usado também como ii grau de RÉM na volta à tonalidade principal da peça, seguida pela reapresentação do material da introdução, agora como coda.

2.1.2. *Amor, co' a Esperança Já Perdida*

Amor, co a Esperança Já Perdida

Soneto de Luís de Camões

Amor, co a esperança já perdida,
teu soberano templo visitei;
por sinal do naufrágio que passei,
em lugar dos vestidos, pus a vida.

Que queres mais de mim, que destruída
me tens a glória toda que alcancei?
Não cuides de forçar me, que não sei
tornar a entrar onde não há saída.

Vês aqui alma, vida e esperança,
despojos doces de meu bem passado,
enquanto quis aquela que eu adoro:

nelas podes tomar de mim vingança;
e se inda não estás de mim vingado,
contenta te com as lágrimas que choro.

A tonalidade desta canção (sol menor) contrasta com a anterior (“*Sete Anos de Pastor Jacob Servia*”, em ré maior). Além disso, o andamento é mais rápido. Do ponto de vista formal e rítmico, a peça, apesar de ser uma valsa - ritmo também utilizado em canções populares brasileiras e no jazz, como em *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim, e *My Favorite Things*, de Richard Rodgers (1902–1979) e Oscar Hammerstein II (1895–1960) - tem algumas características comuns aos minuetos, também em função da escolha de revisitar o repertório dos séculos XVII e XVIII. A temática amorosa do texto também foi influenciada pelo período, visto que algumas árias e duetos marcantes do repertório operístico de Mozart tratam dessa temática

(como a ária *Voi Che Sapete*, da ópera *As Bodas de Fígaro* e o dueto *La Ci Darem La Mano*, da obra *Don Giovanni*).

A música segue a seguinte estrutura: introdução – seção A (primeira estrofe) – seção A' (segunda estrofe) – seção B (terceira e quarta estrofes) – coda, conforme ilustrado no quadro 2.

| Partes | Compassos |
|-------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 8 |
| Parte A | 9 a 24 |
| Parte A' | 25 a 40 |
| Parte B | 41 a 69 |
| Coda | 69 a 77 |

Quadro 2: Estrutura da canção "*Amor, co'a Esperança Já Perdida*".

O motivo inicial com os graus⁴ 3, 4 e 3 origina o tema da introdução, na qual a harmonia define a tonalidade. O contrabaixo ocupa seu registro agudo, em função do trânsito da mão esquerda da parte de piano, que assume a função de baixo, enquanto a mão direita completa os acordes. Na parte A com a entrada da voz (compasso 9), o piano está escrito de forma a gerar um polirritmo entre a mão esquerda (que se aproxima de uma divisão binária em 6/8) e a direita (que reforça os tempos 2 e 3 de semínima do compasso ternário), com o contrabaixo marcando os tempos fortes com fundamentais e passando a executar as notas com *pizzicato*. O material melódico da introdução foi utilizado para a linha da voz na parte A, e seus impulsos rítmicos são inspirados nos baixos dos primeiros compassos do terceiro movimento da sinfonia nº 40, em Sol menor, K. 550, de Mozart (figura 7).

⁴ Ao longo do trabalho serão adotados numerais arábicos para designar graus melódicos e numerais romanos para graus harmônicos.

MENUETTO.
Allegretto.

Oboi.
Clarineti in B.
Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Corni in G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Figura 7: compassos iniciais do terceiro movimento da sinfonia n. 40 em sol menor K. 550 de W. A. Mozart, com destaque para as figuras rítmicas dos baixos. Fonte: *Breitkof & Härtel* (1880).

Em um primeiro momento, a parte de piano não possuía uma movimentação melódica e ritmicamente satisfatória. A utilização de uma maior movimentação com notas do acorde e de aproximação, bem como a distribuição rítmica menos previsível, foi usada com a finalidade de tornar a passagem mais movimentada (figura 8).

a)

Contrabaixo

Piano

Gm7 D7(b9) Gm7 F7(13)

b)

Contrabaixo

Piano

Gm7 D7(b9) Gm7 F7(13)

Figura 8: trecho da introdução da canção em versão anterior (a), em comparação às figurações da versão atual (b).

O direcionamento harmônico da primeira parte de A (compassos 9 a 24) sofreu influência do texto, de forma que o primeiro verso (“esperança já perdida”) leva à dominante (figura 9) e o segundo verso leva a um retorno à tônica (“visitei”).

a)

Vo.

Cb.

Pno

di - da

Eb7M(9) D7(b9)

b)

Vo.

Cb.

Pno

tem - plo vi - si - tei

D7(b9, b13) Gm7

Figura 9: comparativos entre os finais de versos na parte A, nos compassos 12-13 (a) e 16-17 (b), em que há uma correspondência entre a frase textual e o discurso melódico-harmônico.

A distribuição de quatro compassos por verso segue até o final da estrofe, em que acontece uma hemíola (figura 10), figura típica de cadências em tempos ternários no repertório da Era do Baixo Contínuo. A cadência também envolve um acorde de sexta napolitana, característico do mesmo período histórico.

The musical score for Figure 10 consists of three staves. The top staff is for the Voice (Vo.), the middle for the Contrabass (Cb.), and the bottom for the Piano (Pno.). The music is in 6/8 time and ends with a hemiola. The lyrics are 'gar dos ves - ti - dos pus a vi - - da Que'. The piano accompaniment includes chords: Dadd9, C#m7(b5), Ab7M/C, D7(b9), and Gm7.

Figura 10: final da primeira apresentação de A com uma hemíola e acorde napolitano na cadência.

A parte A é repetida (compassos 25 a 40) com ligeiras alterações na melodia vocal para se adequar ao novo texto, na seção A'. Outro elemento novo na repetição é uma figuração nova nos dois instrumentos: a mão esquerda do piano realiza arpejamentos de três colcheias (com a última prolongada), enquanto a mão direita preenche com blocos de notas na segunda metade do compasso, sugerindo uma divisão binária composta em 6/8 (figura 11). O contrabaixo, dessa vez, enfatiza o segundo e o terceiro tempos de semínima, reforçando a divisão ternária. Da forma como está escrito, o ritmo remete a estilos populares como o *chamamé* e a *chacarera*, comuns na região platina. O procedimento se relaciona com a proposta de criar elementos híbridos.

25

Vo. que - res mais de mim que des - tru - í - da

Cb.

Pno. Gm7 Bb7M(13) Eb7M(9) D7(b9)

Figura 11: segunda apresentação de A, em que a métrica explorada pelo contrabaixo e o piano sugerem uma alusão a ritmos platinos.

O uso de figuras rítmicas que remetem à música platina não foi um fator presente na primeira versão da peça. Ao longo do processo de criação, essas células foram incorporadas com o objetivo de criar interesse rítmico na obra, bem como de expor a influência das referências da música popular. Na figura 12, é possível verificar a ausência dessas células em uma versão anterior da mesma música. Nesse momento, a parte de piano ocupava apenas o registro médio-agudo e explorava apenas as figuras rítmicas da valsa.

25

Vo. que - res mais de mim que des - tru - í - da

Cb.

Pno. Gm7 Bb7M(13) Eb7M(9) D7(b9)

Figura 12: primeiros compassos da seção A' em uma versão anterior da música.

É importante também destacar a escrita de uma linha mais fluida melodicamente na parte da mão esquerda do piano em relação à versão anterior. O aumento de sua movimentação nos finais das frases da voz foi uma necessidade estética para tornar mais interessante o repouso da voz, ligando através dos

instrumentos os diferentes versos do texto. Foram utilizados como recursos principalmente desenhos de escala que levam para a nota da cabeça do compasso seguinte. Outros recursos utilizados para criar diversidade foi o aproveitamento do material melódico da voz, dobrado pelo piano no compasso 21 e variado no compasso 37. No compasso seguinte, optou-se por repetir a célula com adequação à harmonia do compasso.

Convém também destacar os arpejamentos escolhidos para a parte de piano do mesmo trecho em A'. No compasso 25 é apresentado um padrão de distribuição das alturas que é então explorado com transposições e mudanças de sentido. As escolhas foram feitas para que o trecho ganhasse uma coerência interna, ao mesmo tempo em que transformações renovassem o interesse no movimento.

Na parte B (do compasso 41 com anacruse até o 69), é oferecido um contraste harmônico com a ida à relativa maior (si bemol) seguida do retorno a Solm. O ritmo harmônico é mais lento, com os acordes durando quase sempre quatro compassos. A harmonia é mais simplificada, com encadeamentos harmônicos mais previsíveis (Sib: I-ii-V-I e Solm: i-VII-VI-V). O ritmo segue baseado na valsa, porém é feita uma distribuição rítmica diferente, com o piano sugerindo o tempo 3 de semínima como tempo forte, e contrabaixo e melodia com apoio na cabeça do compasso. Essa ideia foi inspirada no terceiro movimento sinfonia nº 92 em sol maior ("*Oxford*") Hob.I: 92 de Haydn (figura 13). Nesse trecho da canção, o contrabaixo se movimenta um pouco mais, preenchendo os três tempos de semínima e repetindo as células (figura 14), em contraste com a parte A, em que o contrabaixo toca apenas fundamentais e notas de aproximação.

Trio.

Figura 13: trio do terceiro movimento da sinfonia nº 92, em sol maior ("Oxford") Hob.I:92, de F. J. Haydn. Fonte: *Edition Peters* (1874).

41

Vo. Vês a - qui al - ma vi - da'es - pe -

Cb. Cm(add9)

Pno

Figura 14: início de B, com contraste rítmico em relação a A.

A chegada em tom maior no início da seção B é acompanhada de versos do texto em que palavras como “esperança” predominam. A melodia vocal é baseada em notas mais longas, e contém dois compassos de pausa entre as duas estrofes, momento em que a parte de mão esquerda de piano realiza um contracanto baseado na escala. A seguir, a harmonia volta à tônica (sol menor). O texto cantado nesse

retorno fala em vingança, lágrimas e choro, retomando sentimentos descritos nos versos iniciais. A última estrofe leva à reafirmação da tônica e à reprise da introdução (figura 15), com materiais distribuídos de forma diferente: a melodia está na parte de mão esquerda do piano, e a linha originalmente escrita para a mão esquerda do piano está na parte de contrabaixo, em seu registro grave. Além da troca dos materiais, as regiões também são alteradas, soando em oitavas mais graves. A cadência final se dá em sol maior (terça de Picardia), um recurso utilizado por alguns compositores do período referenciado, em especial os mais antigos, como J. S. Bach.

Figura 15: compassos finais da canção, com a retomada do material introdutório em nova orquestração.

2.1.3. *Alma Minha Gentil, que te Partiste*

Alma minha gentil, que te partiste

Soneto de Luís de Camões

Alma minha gentil, que te partiste

tão cedo desta vida descontente,

repousa lá no Céu eternamente,

e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,

memória desta vida se consente,

não te esqueças daquele amor ardente

que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer te
Alguma causa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,

roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou

Seguindo a estrutura lento-rápido-lento-rápido definida para o ciclo, esta canção tem andamento lento. O texto escolhido apresenta drama intenso e temática melancólica e de sofrimento, o que está de acordo com as características rítmicas e harmônicas planejadas para a música. Sua divisão estrutural está organizada conforme quadro a seguir (quadro 3).

| Partes | Compassos |
|-------------------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 4 |
| Parte A | 5 a 19 |
| Interlúdio improvisado | 19 a 27 |
| Parte B | 27 a 35 |
| Coda | 35 a 38 |

Quadro 3: estrutura de "*Alma Minha Gentil, que Te Partiste*".

O motivo melódico inicial é derivado dos utilizados nas outras canções, dessa vez com os graus melódicos 3-2-3 (figura 16).



Figura 16: comparativo da célula rítmico-melódica inicial das melodias de “*Sete Anos de Pastor Jacob Servia*” (a), “*Amor, co’a Esperança Já Perdida*” (b) e “*Alma Minha Gentil, que te Partiste*” (c).

Na introdução e em grande parte da peça, as notas da melodia do contrabaixo e dos acordes do piano duram mais no segundo tempo do compasso do que no primeiro, sugerindo o apoio rítmico característico da sarabanda. O mesmo material inicial é utilizado na melodia vocal (figura 17), mantendo na acentuação do texto a ênfase no segundo tempo típica da sarabanda, e a seguir apresentando movimento ascendente por graus conjuntos. A influência para essa escolha veio do texto, como forma de ilustrar a partida da personagem como uma subida. O uso da tensão de 13ª menor no compasso 6 também ajuda a marcar o desconforto gerado pela situação do texto. Recursos semelhantes aparecem nos compassos 7-8, em que na palavra “repousa” há uma descida por grau conjunto a uma consonância perfeita, seguido de uma escala ascendente até a nota mais aguda utilizada até então, que é acompanhada pela palavra “Céu”.

5

Vo. Al - ma mi nha gen - til que te par - tis - te tão ce - dodes - ta

Cb. pizz.

Pno. Em7 B7(♭13) Em7 B7(♭13) Em7 B7(♭13) Em7 E7(♭13)

7

Vo. vi - da des - con - ten - te re - pou - sa lá no Céu e - ter - na -

Cb.

Pno. Am7 E7(♭13) Am7 E7(♭13) Am7 E7(♭13) Am7 B7(♭13)

Figura 17: primeira entrada da voz, ilustrando algumas escolhas melódicas relacionados ao material da introdução e ao texto.

No compasso 11, a ideia inicial era de chegar à relativa maior (sol maior). O texto (“sempre triste”), entretanto, causaria estranheza harmonizado com uma resolução em tonalidade maior. Pensando nisso, a cadência nesse ponto leva a um acorde menor (figura 18).

10

Vo. ter - ra sem - pre tris - te

Cb.

Pno. *mp* D(6,9) C#° D7(b13) Gm7

Figura 18: finalização da primeira entrada da voz.

Após, ocorre a repetição do material rítmico e harmônico dos compassos 5 a 11, mas a melodia sofre algumas alterações para a adequação do novo texto. Dessa vez, porém, o final da estrofe (“mais puro viste”) foi harmonizado com um acorde maior, visto que a cadência soa de acordo com o sentido das palavras (figura 19).

18

Vo. meus tão pu - ro vis - te

Cb.

Pno. D(6,9) C#° D7(13) G7M

Figura 19: cadência final de A no trecho referente à segunda estrofe do poema, em acorde maior para melhor adequação ao texto.

Entre os compassos 5 e 20, o contrabaixo acompanha as mudanças de acorde com pouco movimento e notas tocadas em pizzicato no registro grave. Dessa forma, mantém-se a sonoridade pesada desejada para a peça.

Antes do retorno da voz, há um trecho em que se convida à improvisação, apesar da existência de uma parte escrita, sugerida caso o intérprete assim prefira. Neste interlúdio, a harmonia explorada utiliza acordes de empréstimo modal e

algumas sonoridades de medianas cromáticas (figura 20). As novas regiões harmônicas atingidas se relacionam ao texto de forma a ilustrar a grande variedade e alternância de sentimentos distintos que o narrador evoca com suas memórias e sensações.

19 Improvisação

Cb. $\text{G}7\text{M}$ $\text{D}7(\#\text{11})$ $\text{G}(6,9)$ $\text{B}\flat 7\text{M}$ $\text{E}\flat\text{m}7$

Pno.

Figura 20: primeira parte do trecho instrumental improvisado, demonstrando as medianas cromáticas na harmonia.

Na parte B o piano é utilizado em registro médio-agudo, apresentando contramelodias com intervalos de quartas nas vozes mais agudas, e o contrabaixo, com arco, dobra os baixos do piano uma oitava abaixo. A estrutura musical da terceira estrofe dura 4 compassos (c. 27-30). Novamente a volta ao acorde de sol maior (e sucessiva repetição da harmonia dos quatro compassos na estrofe seguinte) não soaria de acordo o texto (“perder te”), e a cadência acontece em sol menor no compasso 31. Além dessa alteração, neste compasso há uma diferença na melodia em relação ao seu análogo (compasso 27): a subida e o salto para uma nota no registro agudo foi escrita para se adequar ao texto (“Roga a Deus”), conforme ilustrado na figura 21.

a)

E se vi - res que po - desme - re - cer - te

b)

Ro - ga'a Deus que teus a - nos en - cur - tou

Figura 21: comparativo entre a linha melódica da voz nos compassos 27 (a) e 31 (b), destacando a subida melódica no trecho "Roga a Deus (...)".

Com exceção da cadência, a qual conduz de volta a tonalidade de Mi menor, o restante da harmonia e melodia utilizadas nos compassos 27 a 30 se repete, com pequenas diferenças na melodia vocal exigidas pela prosódia e alterações na contramelodia do contrabaixo para gerar variedade. A cadência ao final da última estrofe e o retorno à tônica menor encerraria a estrutura binária. Porém, como forma de equilíbrio geral da peça, foi escrita uma coda de quatro compassos (c. 35 a 38), a mesma duração da introdução. O primeiro material utilizado é o mesmo da introdução, porém aos poucos as notas vão se tornando cada vez mais longas, sugerindo um relaxamento gradual. A anacruse dó-re que antecede o mi do compasso 37 utiliza a escala menor natural, criando uma sonoridade solene que remete à música modal renascentista. Essa passagem gera uma ambientação de ritual fúnebre que finaliza a peça (figura 22).

The image shows a musical score for the final measures of a piece, measures 36-38. It consists of two staves: a double bass line (Cb.) and a piano accompaniment (Pno.). The piano part includes chords Em7, B7(b13), and Em7. The bass line has a melodic line with a long note in measure 37.

Figura 22: compassos finais da canção.

2.1.4. *Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando*

Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando

Soneto de Luís de Camões

Quando o Sol encoberto vai mostrando

ao mundo a luz quieta e duvidosa,

ao longo de uma praia deleitosa,
vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi, os cabelos concertando;
ali, co a mão na face tão ferrosa;
aqui, falando alegre, ali cuidosa;
agora estando queda, agora andando.

Aqui esteve sentada, ali me viu,
erguendo aqueles olhos tão isentos;
aqui movida um pouco, ali segura;

Aqui se entristeceu, ali se riu;
enfim, nestes cansados pensamentos
passo esta vida vã, que sempre dura.

A decisão de incluir uma giga no grupo de canções com textos de Luís de Camões se deu novamente devido à sua adequação à ideia central de reviver estruturas musicais e procedimentos de composição dos séculos XVII e XVIII. A dança, de andamento rápido em compasso composto e ritmo de colcheias pontuadas foi usada como modelo para diversos movimentos de suítes, muitas vezes finalizando a obra, como nas suítes para violoncelo solo de J. S. Bach. Vale ressaltar que, embora as células utilizadas na canção sejam similares à forma francesa da dança (*gigue*), a escolha por manter o nome giga não se deu para remeter à forma italiana, mas como proposta de um termo mais próximo da língua portuguesa, como uma tradução do termo francês.

O texto foi selecionado após uma pesquisa entre outros sonetos do mesmo autor. A intenção era encontrar uma obra com temática que pudesse ser relacionada à dança. A escolha por esse poema se deu pela alternância rápida de imagens citadas ao longo do texto, o que está de acordo com o andamento pretendido para a música.

Para que a canção guardasse relação com as anteriores, o motivo melódico que utilizava os graus melódicos 3-4-3 análogo a uma bordadura superior foi reaproveitado com uma alteração: a inversão do modelo levou a um motivo similar usando o segundo grau melódico no lugar do quarto (figura 23).



Figura 23: célula rítmico-melódica característica de “*Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando*”.

Além do motivo rítmico-melódico, a estrutura escolhida para sustentar a obra foi a binária-contínua. A estrutura da peça está exposta no quadro a seguir (quadro 4).

| Partes | Compassos |
|-------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 8 |
| Parte A | 9 a 24 |
| Parte A' | 25 a 40 |
| Parte B | 41 a 72 |
| Coda | 73 a 84 |

Quadro 4: estrutura da canção “*Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando*”.

Nos quatro primeiros compassos, o contrabaixo está escrito em seu registro mais grave para distanciá-lo bastante do piano e evitar batimentos. Também por isso a articulação dessas fundamentais é mais curta, priorizando sua função rítmica e harmônica. Nos compassos 7 e 8, seu papel se torna especialmente melódico, encerrando a introdução e direcionando à entrada da voz com o texto.

A primeira frase do texto sugere o amanhecer, e a melodia vocal utilizada para acompanhar essa imagem é de uma escala ascendente. A linha criada foi utilizada como modelo para o verso seguinte, em uma proporção predominante

durante a peça de quatro compassos por verso. O trajeto harmônico dessa parte A (c. 9 a 24) transita por regiões da tonalidade da música (sol maior) até a chegada à sua dominante (ré maior). Nos próximos 16 compassos, a parte A é repetida com algumas alterações para adequação da melodia vocal ao texto. A harmonia e a textura são mantidas, com o contrabaixo realizando contramelodias e o piano com atividade rítmico-melódica intensa a partir da movimentação das quatro vozes, predominante ao longo da peça.

A seção B (compassos 41 a 72), tem como ferramentas de contraste o ritmo harmônico e a textura. Além de partir da dominante, os acordes duram mais tempo, são encadeados por ciclos de quintas, e a movimentação das vozes do piano é mais restrita, criando um maior relaxamento (figura 24).

Figura 24: parte de piano dos compassos iniciais da parte b.

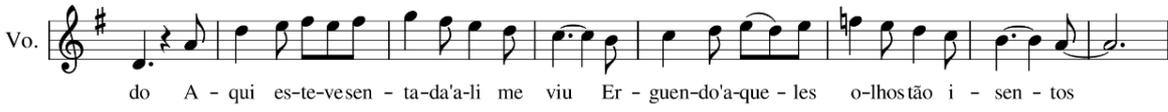
A mudança dos acordes é acompanhada por mudanças nas imagens das lembranças do narrador. Um ponto a destacar são os compassos 54 e 55, em que a descrição da personagem⁵ rindo é acompanhada por uma resolução do acorde com a melodia indo para a terça maior.

No compasso 56, com a volta à tônica, a parte designada como B se encerra. O texto restante não pôde ser adaptado como repetição literal da parte B, o que motivou a escolha por um interlúdio instrumental com o contrabaixo, nos compassos 57 a 64, substituindo a melodia vocal dos compassos iniciais do trecho entre os compassos 41 e 48 (figura 25). A volta do texto, na segunda metade de B segue similar à sua forma anterior. A decisão pelo interlúdio está também de acordo com

⁵ Neste soneto, o narrador descreve lembranças envolvendo uma outra pessoa, aqui apontada como uma personagem da narrativa.

uma mudança de enfoque do texto literário: após o discurso finalizado no compasso 55, sua retomada parece sugerir um novo assunto, de uma forma que encaminha a mensagem à sua conclusão (“Enfim...”).

a)



Vo. do A - qui es-te-ve sen - ta-da'a-li me viu Er - guen-do'a-que - les o-lhostão i - sen - tos

b)



Cb.

Figura 25: comparativo entre a melodia inicial da voz de B (a) e o interlúdio instrumental da mesma seção (b).

A finalização da peça se dá com o contrabaixo assumindo novamente papel melódico protagonista. A harmonia é resgatada da introdução (compassos 1 a 8), e uma finalização é incluída, com aproveitamento do primeiro compasso de A (compasso 9) e inclusão de uma cadência plagal, remetendo à sua função conclusiva (como o “Amém” em corais religiosos).

2.2. SEGUNDO CICLO: *O CANTO DO CISNE NEGRO: CANÇÕES SOBRE POEMAS DE JOÃO DA CRUZ E SOUSA, PARA VOZ, CONTRABAIXO E PIANO*⁶

No segundo ciclo, buscou-se uma ampliação dos recursos harmônicos utilizados no primeiro. Ao contrário da escolha feita antes, em que a ideia musical ditou a escolha do autor dos textos, o objetivo dessa vez foi direcionar os olhares para a obra de João da Cruz e Souza, reconhecido como um dos precursores do simbolismo no Brasil e comparável às grandes referências do estilo, como Baudelaire (*cf.* BASTIDE, 1943). Tal estética literária motivou uma busca por

⁶ João da Cruz e Sousa (1861-1898) é uma importante figura na literatura brasileira do século XIX. Segundo Cesco (2011), “É consensual que Cruz e Sousa é a figura mais importante do nosso Simbolismo.”. Seu estilo também influenciou gerações posteriores, como aponta Righi (2006): “Como Cruz e Sousa é uma parte da história literária brasileira, é certo e natural que tenha sido influenciado pelo seu próprio passado e que tenha deixado um legado às gerações vindouras. Assim, atribuímos ao poeta francês e simbolista Charles Beaudelaire a maior fonte de inspiração do poeta catarinense, enquanto que o Modernismo brasileiro carrega a marca de ter tido Cruz e Sousa como um de seus precursores mais representativos.”.

sonoridades diferentes da explorada no ciclo anterior. A justificativa para isso é o fato de a literatura simbolista ter como algumas de suas características a indefinição e a subjetividade (FELIPE e GUERRA, 2012). Assim, de forma excepcional dentro do processo vigente neste trabalho, alguns níveis de certos parâmetros musicais, em especial a harmonia e a melodia, foram definidos previamente pela escolha do autor dos poemas. Os textos selecionados foram: “*Ausência Misteriosa*”, da obra *Farois*; “*Sonho Branco*”, da obra *Broqueis*, e “*Piedade*”, da obra *Últimos Sonetos*.

A escolha do autor do texto se deu pela motivação de revisitar a obra de um importante poeta brasileiro, cujas condições socioeconômicas podem ter sido razões pelas quais seu trabalho não obteve maior difusão. João da Cruz e Sousa foi um escritor negro natural de Desterro (atualmente Florianópolis), em Santa Catarina. O nome do ciclo faz alusão ao codinome com o qual o poeta é também referido: Cisne Negro. A organização formal-harmônica desse ciclo também remete a estruturas da música de séculos anteriores, sobretudo as sonatas dos séculos XVIII e XIX. A divisão em três movimentos, com o movimento central baseado no IV grau da tonalidade principal é típica dos gêneros camerísticos do período. O tratamento harmônico dado às canções desse ciclo dificultam o estabelecimento de um plano tonal restritivo, visto que existem muitas tonicizações, empréstimos modais e ambiguidades harmônicas. Por outro lado, é possível detectar determinadas notas e acordes desempenhando posições hierárquicas de maior destaque nas diferentes canções. Dessa forma, é possível estabelecer uma analogia entre os três movimentos da sonata clássica e este ciclo de canções: “*Ausência Misteriosa*” se encerra em um acorde de fá maior; “*Sonho Branco*” destaca a fundamental sib, e “*Piedade*” evidencia a nota fá, sendo tratada como *finalis* do modo lídio.

Conforme será detalhado a seguir, o ciclo recebeu influências de compositores contemporâneos a Cruz e Sousa, como Claude Debussy, além de compositores brasileiros do século XX, como Tom Jobim. Entre as técnicas exploradas estão a harmonia quartal, os *clusters*, a polirritmia e o modalismo, além de um uso ainda mais pronunciado de extensões nos acordes em relação ao ciclo anterior.

A primeira canção teve bastante influência dos ritmos do maracatu, distribuídos entre as mãos da parte de piano. O contrabaixo é explorado em uma ampla tessitura, com importante papel melódico. A indefinição gerada pelo uso de

alguns acordes com disposição quartal e empréstimos modais também é evidenciada no poema através de expressões como “secretas e sutis melancolias”.

A segunda canção apresenta um polirritmo 3x4 e figuração rítmica similar ao baião. A escolha dos acordes se afasta um pouco da harmonia funcional, com uso de acordes de estrutura similar em diferentes transposições, destacando a sonoridade da disposição dos intervalos e não sua função em um campo harmônico. O final dessa canção se conecta ao início da canção seguinte através de um *attacca*, uma transição direta entre movimentos (sem interrupção).

Na canção que finaliza o ciclo é possível verificar um tratamento melódico que remete à música modal, em contraste com uma seção que contém elementos do *jazz* e do *ragtime*. O seu respectivo texto (o soneto “*Piedade*”) é proposto como um encerramento e mensagem final da obra.

Em relação ao primeiro ciclo, a presença mais consistente de ritmos de música popular e a linguagem harmônica mais expandida são as características mais marcantes nessa segunda obra. Esses elementos em comum também dão unidade ao ciclo. Outro elemento importante é o uso em cada canção de motivos melódicos de três notas, que as estruturam individualmente e guardam relação entre si, contribuindo para a coesão da peça.

2.2.1. Ausência Misteriosa

Ausência Misteriosa

Soneto de João da Cruz e Sousa

Uma hora só que o teu perfil se afasta,

Um instante sequer, um só minuto

Desta casa que amo -- vago luto

Envolve logo esta morada casta.

Tua presença delicada basta
Para tudo tornar claro e impoluto...
Na tua ausência, da Saudade escuto
O pranto que me prende e que me arrasta...

Secretas e sutis melancolias
Recuadas na Noite dos meus dias
Vêm para mim, lentas, se aproximando.

E em toda casa, nos objetos, erra
Um sentimento que não é da Terra
E que eu mudo e sozinho vou sonhando...

A primeira canção deste ciclo também segue uma estrutura binária com introdução e *coda*. De forma similar a algumas canções da “*Suíte Cantante*”, há um interlúdio instrumental. O quadro a seguir (quadro 5) apresenta a estrutura da canção.

| Partes | Compassos |
|-------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 7 |
| Parte A1 | 8 a 16 |
| Interlúdio | 17 a 21 |
| Parte A2 | 21 a 29 |
| Parte B | 29 a 42 |
| Coda | 42 ao 44 |

Quadro 5: estrutura de “*Ausência Misteriosa*”.

Algumas escolhas na canção “*Ausência Misteriosa*” se relacionam à busca por sonoridades tonalmente ambíguas, através do uso de diversas tensões e acordes com disposição quartal. O distanciamento entre os campos harmônicos utilizados na música foi selecionado para promover um afastamento das relações tonais tradicionais. A ideia de enfraquecimento das relações tonais e sua ligação ao simbolismo literário foi inspirada na relação entre a música de Debussy e o trabalho de poetas como Stéphane Mallarmé (1842-1898). Um exemplo é a composição *Prelude À L’Après Midi d’Un Faune* (1894), baseado em poema do autor mencionado. A anacruse na parte do contrabaixo foi inspirada (pelo seu ritmo e direção) nas primeiras notas da melodia vocal de *Après Un Rêve*, Op. 7 n.1 (figura 26) de Gabriel Fauré.

a)

b)

Figura 26: comparação entre os primeiros compassos de *Après un Rêve* (a), canção de Fauré e o motivo de três semínimas de “*Ausência Misteriosa*” (b). Fonte (a): *Hamelle* (ca. 1878).

A melodia que segue surgiu após improvisação ao instrumento. Os acordes deste trecho são encadeados com influência das relações tonais, porém são utilizados muitos empréstimos modais, além do uso de inversões e acordes com intervalos quartais em blocos paralelos. Na anacruse a ideia de intervalos quartais também é utilizada. O ritmo do piano é baseado em células de maracatu (figura 27).

Musical score for the introduction of the song "Ausência Misteriosa". The score is in 4/4 time with a tempo of 80. It features three systems of music. The first system (measures 1-4) includes a Contrabaixo (Cello) line and a Piano (Pno) section. The second system (measures 5-8) includes a Cb. (Cello) line and a Pno section. The third system (measures 9-12) includes a Cb. (Cello) line and a Pno section. The score uses various chords and intervals, including quarter notes and triplets.

Figura 27: introdução da canção "Ausência Misteriosa", com uso de células rítmicas do maracatu e acordes de empréstimo e com intervalos quartais.

O material harmônico e melódico utilizado na introdução é reutilizado na parte A, quando a melodia passa para a voz e o contrabaixo recebe o papel de segunda voz (figura 28). Esse papel é desenvolvido através de notas longas e contraponto de nota contra nota⁷ com a voz.

⁷ No contraponto nota contra nota, as linhas melódicas são articuladas com notas simultâneas e com mesma duração (cf. CARVALHO, 2011).

Figura 28: contraponto entre a linha vocal e o contrabaixo.

A inserção de uma síncope na parte de piano gera movimento rítmico, com figuração similar à zabumba do baião. A alusão se torna ainda mais forte devido ao uso do registro grave do piano nessa figura, sendo também uma forma de explorar na peça (figura 29).

Figura 29: uso do registro grave do piano com uma célula rítmica do baião.

A chegada ao acorde de tônica (Em7) no compasso 16 é seguida por um breve interlúdio instrumental (figura 30). O trecho é caracterizado pelo uso de sonoridades quartais⁸ em bloco no piano e tercinas no baixo.

⁸ Sonoridades quartais aqui se refere à simultaneidade de notas em intervalos de quarta. Quando invertidas, essas simultaneidades podem gerar um intervalo de segunda entre duas notas.

Figura 9: interlúdio de “Ausência Misteriosa”.

Na sequência (c. 21), a parte A é repetida com pequenos ajustes na melodia para melhor adequação do texto. A finalização, porém, não leva ao acorde de Em7, mas sim E7M(b5), seguido por um acorde dominante de lá maior, tonalidade da parte seguinte.

A cadência leva ao início da parte B (c. 30), trecho em que as figuras rítmicas do maracatu voltam a influenciar a disposição do material harmônico do piano (figura 31).

Figura 31: uso no piano de figuras rítmicas do maracatu na parte B de “Ausência Misteriosa”.

No compasso 37, a citação da casa e de seus objetos na poesia é acompanhada pela mudança de registro na mão direita do piano, como forma de chamar a atenção para a descrição do ambiente. Dessa forma, é criada uma expectativa em relação à imagem que o texto irá descrever. Nos compassos finais da seção, e da peça, o contrabaixo ocupa seu registro grave, impulsionando a harmonia e tornando a sonoridade mais tensa. A finalização da peça se dá de forma reticente, através da chegada ao acorde de F7M, um pouco distante dos campos harmônicos utilizados nos compassos finais, seguida de uma breve *codetta* no piano utilizando acordes plagais. A dubiedade do final, entretanto, está de acordo com a proposta estilística da peça.

2.2.2. *Sonho Branco*

Sonho Branco

Soneto de João da Cruz e Sousa

De linho e rosas brancas vais vestido,
Sonho virgem que cantas no meu peito!...

És do Luar o claro deus eleito,
Das estrelas puríssimas nascido.

Por caminho aromal, enflorescido,
Alvo, sereno, límpido, direito,
Segues, radiante, no esplendor perfeito,
No perfeito esplendor indefinido...

As aves sonorizam-te o caminho...
E as vestes frescas, do mais puro linho
E as rosas brancas dão-te um ar nevado...

No entanto, Ó Sonho branco de quermesse!

Nessa alegria em que tu vais, parece
Que vais infantilmente amortalhado!

A canção escrita para o soneto “*Sonho Branco*”, da obra *Broquéis*, se inicia em BbM. A escolha da tonalidade se deu pela relação de subdominante com a tonalidade final (FáM) da peça anterior (“*Ausência Misteriosa*”). A relação entre tônica e subdominante é comum entre os movimentos iniciais de sinfonias e sonatas do século XVIII, como a sinfonia n. 35 em ré maior, K. 385 “*Haffner*” de Mozart e a sonata para piano n. 21, Op. 53 “*Waldstein*” de Beethoven. Nessa última, o compositor usa a indicação “*attacca*” para levar ao movimento final. Esse procedimento também é usado na sua sinfonia em dó menor n. 5, Op. 67 e em seu concerto para piano e orquestra n. 5 em mi bemol maior, Op. 73 “*Imperador*”. De modo similar, a canção “*Sonho Branco*” finaliza com a mesma indicação. Nesse contexto, a transição é feita à canção seguinte (“*Piedade*”) através de uma fermata sobre um acorde de dominante. Um esquema ilustrativo da estrutura de “*Sonho Branco*” pode ser visualizado a seguir (quadro 6).

| Partes | Compassos |
|-------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 8 |
| Parte A | 9 a 37 |
| Parte B | 37 a 54 |
| Coda | 54 ao 59 |

Quadro 6: esquema estrutural de “*Sonho Branco*”

Uma referência estilística para essa composição foi a coleção de prelúdios de Claude Debussy. Em especial, o prelúdio n. 6 (“*Des pas sur la neige*”) de seu livro n. 1 de prelúdios, serviu como modelo para o uso de um motivo rítmico-melódico submetido a contextos harmônicos diversos (figura 32). O motivo, no caso de “*Sonho Branco*”, é derivado da anacruse da canção anterior (“*Ausência Misteriosa*”) e é apresentado em tercinas que conduzem a uma semínima (figura 33).

VI
Triste et lent (♩ = 44)

pp *p* *expressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé *più pp*

4

7

m. d. *pp* *expressif*

Figura 32: primeiros compassos de "Des pas sur la neige", de Claude Debussy, em que o motivo rítmico-melódico do primeiro compasso é colocado em diferentes contextos. Fonte: *Edition Peters* (1969).

a)

♩ = 60

p *sim.*

B♭7M B7M B♭7M A♭7M

b)

p

Figura 33: piano nos compassos iniciais de "Sonho Branco", com destaque para o motivo melódico em tercinas e semínima (a), em comparação com o motivo melódico inicial do contrabaixo de "Ausência Misteriosa" (b).

Do prelúdio n. 1 (“*Danseuses de Delphes*”) do mesmo livro (figura 34), foi adaptada a ideia de sequências de acordes com estrutura fixa (faixa sonora), nos quais todas as vozes se movimentam paralelamente, formando disposições intervalares similares. Para esta canção, foi adotado ainda, como referência de sonoridade para os acordes, o intervalo entre fundamental e sétima na mão esquerda, comum nas “*Canções de Amor*”, compostas em parceria por Claudio Santoro e Vinicius de Moraes. O uso de acordes com sétima maior, em especial contendo o empréstimo modal do grau bVII é uma escolha cuja influência se deu a partir de canções como “*Dindi*” de Tom Jobim, e “*O Trem Azul*”, de Milton Nascimento (1942 -) e Lô Borges (1952 -).



Figura 34: compassos 11 e 12 de "*Danseuses de Delphes*", de Claude Debussy, com acordes em bloco com vozes paralelas. Fonte: *Edition Peters*.

A leitura do poema levou à identificação de uma estrutura repetida ao longo das duas primeiras estrofes: versos de onze sílabas, com destaque métrico e semântico na sexta sílaba. Essa identificação levou a um pensamento de estruturação simétrica dos versos (5 + 1 + 5), o que resultou em um movimento melódico ascendente até a sexta sílaba, destacada pela sua altura, posição métrica e duração (figura 35).



Figura 35: entrada da voz em “*Sonho Branco*”, com desenho rítmico-melódico sugerido pela estrutura dos versos do poema.

A segunda estrofe se apresenta de maneira muito similar à primeira, porém um interlúdio instrumental é inserido entre elas. A diferenciação dos timbres (contrabaixo com arco), da disposição dos materiais (o motivo em tercinas se apresenta agora em semicolcheias) e da harmonia (agora na região da dominante) promovem um contraste que permite que os materiais anteriores sejam então repetidos com maior variedade.

Ao longo de toda a introdução e da parte A (compassos 1 a 37), foi adotada, por influência do samba e da bossa nova, a síncope (executada pelo contrabaixo em *pizz.* e pelos acordes do piano) e a polirritmia 3 contra 4, que é apresentada pela sobreposição de tercinas e semicolcheias nos instrumentos.

Outro ritmo é apresentado no piano a partir do compasso 38, no início da terceira estrofe. Nesse momento, o uso do motivo básico é utilizado em diminuição e tratado com mais liberdade e alternância com escalas, além de serem atingidas notas mais agudas nesse trecho. Os acordes apresentam uma disposição em que fundamental, terça e sétima são colocadas na mão esquerda.

A terceira estrofe do poema sugere otimismo e movimento, ponto em que a melodia vocal se desprende parcialmente das posições métricas mais fortes através do uso de síncopes (c. 38 a 40). Essa flutuação remete ao verso “As aves sonorizam-te o caminho”. No verso “E as rosas brancas dão-te um ar nevado...”, o uso das reticências pelo poeta, bem como a continuação no verso seguinte “No entanto (...)” geram indefinição sobre o significado da expressão “ar nevado”. Para retratar essa dúvida, a voz é silenciada, enquanto a harmonia se movimenta, criando um ambiente de suspense no início da estrofe final (figura 36), que aos poucos contradiz o otimismo presente em todo o restante do soneto.

44

Vo. E'as ro - sas bran - cas dão-te'umar ne - va - do No'en -

Cb.

Pno. $E\flat 7M$ $D\flat 7M$ $B\flat m7(11)$ $Bm7(11)$

47

Vo. tan - to ó So - nho bran - co de quer - mes - se

Cb.

Pno. $C\flat 7(9)$ $B\flat 7sus(\flat 9, \flat 13)$ $B\flat 7(\flat 9, \flat 13)$ $E\flat m7(9)$

Figura 36: transição entre as duas últimas estrofes do poema (parte B da música), indicando os contrastes sugeridos pelo texto.

Para dar maior destaque a esse contraste, foi utilizada uma tonalidade menor (mi bemol menor), também escolhida por seus cinco acidentes (bemóis) estarem dispostos de acordo com a escala pentatônica, outra sonoridade buscada para essa música e motivada pela obra de Debussy, como no prelúdio n. 2 (“*Voiles*”) do livro n. 1 (figura 37). A apresentação melódica e rítmica dessa escala em “*Sonho Branco*”, porém, se aproxima mais das músicas do repertório popular afro-americano, como o lundu e o blues (figura 38). A decisão por mi bemol maior como tonalidade da terceira estrofe foi tomada também em virtude desse plano harmônico (por ser IV grau de Sib e homônima de Mibm, a região de MibM facilita a passagem entre as tonalidades).

Figura 37: trecho selecionado de "Voiles", de Claude Debussy, ilustrando o uso da escala pentatônica. Fonte: *Edition Peters*.

Figura 38: uso da escala pentatônica na canção "Sonho Branco".

A seguir, o retorno à mesma fundamental do início foi uma decisão para dar encerramento à obra, porém o verso final do poema justifica a escolha por uma tonalidade menor (homônima). O uso do acorde relativo maior de Ebm (Gb) nos compassos que antecedem a cadência (c. 52 e 53) também se justifica pela sua função de subdominante relativa (VI) da tonalidade em que o trecho resolverá (si bemol menor). A seguir, há uma transição através da tonicização de si bemol maior, seguida por C7(#5,9), que guarda similaridade com o acorde que leva à parte B da canção anterior (figura 39), e serve como V7 dominante de fá maior, tonalidade em que se inicia “*Piedade*”, conectada a “*Sonho Branco*” por um *attacca*.

Figure 39 consists of two musical examples, (a) and (b), illustrating transition chords. Example (a) shows a sequence of three chords in a key signature of one sharp (F#): E7M(b5), E7(b5,#9)/C, and A(6,9). The E7(b5,#9)/C chord is highlighted with a red box. Example (b) shows a C7(#5,9) chord in a key signature of three flats (Bbb), which is also highlighted with a red box. This chord is followed by the instruction 'attacca Piedade'.

Figura 39: comparativo entre os acordes de transição entre A e B em “*Ausência Misteriosa*” (a), e entre as músicas “*Sonho Branco*” e “*Piedade*” (b).

2.2.3. *Piedade*

Piedade

Soneto de João da Cruz e Sousa

O coração de todo o ser humano
foi concebido para ter piedade,
para olhar e sentir com caridade,
ficar mais doce o eterno desengano.

Para da vida em cada rude oceano
arrojar, através da imensidade,
tábuas de salvação, de suavidade,
de consolo e de afeto soberano.

Sim! Que não ter um coração profundo
é os olhos fechar à dor do mundo,
ficar inútil nos amargos trilhos.

É como se o meu ser compadecido
não tivesse um soluço comovido
para sentir e para amar meus filhos!

Uma importante influência na composição desta canção foi o 3º movimento do *Quarteto de Cordas n. 15*, em Lá menor n. 15, op. 132, de Beethoven. Entre os principais elementos utilizados estão o uso do modo lídio como base para a melodia. Foi escolhido também como forma de contraste o modo dórico, que, apesar de ter a

terça menor, é tido como o mais aberto entre os modos menores (devido principalmente a sua segunda e sexta serem maiores). A manutenção das *finalis* fá no modo lídio e ré no modo dórico propiciou ainda, do ponto de vista tonal, a existência de uma relação de tônica maior e relativa menor na seção entre os compassos 5 e 12 (FáM e RéM). É interessante ressaltar que ambos os modos têm como característica melódica que os diferencia dos modos maior e menor a nota si: quarta aumentada de fá e sexta maior de ré⁹. Além da obra mencionada, algumas peças que funcionaram como referência estética para a relação entre melodia e suporte rítmico-harmônico foram a canção “*Over The Rainbow*”, de Harold Arlen (1905-1986) e Yip Harburg (1896-1981), na versão gravada por Judy Garland no filme “*O Mágico de Oz*” (1939) e a passagem “*I Was Standing In The Garden*”, da ópera “*Trouble In Tahiti*”, de Leonard Bernstein (1918-1990). O esquema abaixo (quadro 7) indica as divisões estruturais de “*Piedade*”.

| Partes | Compassos |
|-----------------------------|------------------|
| Introdução | 1 a 4 |
| Parte A1 | 5 a 12 |
| Parte A2 | 13 a 20 |
| Transição/interlúdio | 21 e 22 |
| Parte B | 23 a 31 |
| Coda | 31 a 36 |

Quadro 7: esquema estrutural de “*Piedade*”

Na introdução (compassos 1 a 4), é apresentada a sonoridade similar à de um acorde sus2, com a terça maior sendo alcançada por uma apojatura. Como a parte A da peça foi pensada do ponto de vista modal, a afirmação de uma tonalidade por alguma cadência é evitada na maior parte do tempo. A melodia vocal procura explorar bastante as notas si (que caracteriza o modo lídio de Fá) e dó (nota recitante do modo¹⁰) e o acorde F7M é tratado como o centro harmônico da canção. O motivo melódico da anacruse da entrada da voz serve como base para outros materiais na

⁹ O modo maior apresenta quarta justa (si em FáM) e o modo menor; sexta menor (o mesmo si em RéM). A alteração dessa nota diferencia a sonoridade dos modos lídio e dórico.

¹⁰ A nota recitante (*confinalis* do modo), no contexto dos modos eclesiásticos, era entoada, principalmente nos salmos, por grande parte do texto, retornando ao final à *finalis* (CARVALHO, 2014).

música (figura 40). Ao final dos oito primeiros compassos da parte A (5 a 12), um acorde de dominante marca o retorno à mesma sequência de acordes e repetição da melodia com pequenas variações.



Figura 40: compassos iniciais de “*Piedade*”, com destaque para o motivo utilizado na entrada da voz, seguido de um de seus desenvolvimentos.

A interpretação sugerida para esse soneto de Cruz e Sousa dialoga com o os textos das composições vocais mencionadas como referência (“*Somewhere Over The Rainbow*” e “*I Was Standing In The Garden*”). Enquanto no soneto é sugerido que “o coração de todo ser humano foi concebido para ter piedade, para olhar e sentir com caridade, tornar mais doce o eterno desengano (...)”, sugerindo uma transformação de um panorama indesejado (“eterno desengano”), em “*Somewhere Over The Rainbow*”, a personagem sustenta: “Um dia pedirei a uma estrela para acordar onde as nuvens estarão longe atrás de mim (...)”. As nuvens parecem representar a situação indesejada nesse exemplo. Por fim, em “*I Was Standing In A Garden*”, a personagem conta um sonho que teve para seu analista. Nesse sonho, a personagem estava em um jardim “repleto por todo tipo de plantas daninhas (...)”, e ouve uma voz que a chama para outro jardim, onde “o amor vai nos ensinar harmonia e graça, e o amor vai nos levar para um lugar tranquilo.”.

Além da temática de superação de uma situação adversa presente nos textos, o uso de palavras como “piedade” pode remeter a textos de caráter religioso. Por esse motivo, a canção também sofreu influência da referência ao divino no terceiro movimento do quarteto de cordas de Beethoven (conforme mostra a figura 41, na partitura há a inscrição “*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*”, que pode ser traduzido como “canção divina de agradecimento de um recuperado à divindade, no modo lídio” referência à recuperação de Beethoven de um grave problema de saúde).

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.
 (Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico.)
 Molto adagio.

The musical score shows the initial measures of the third movement. It is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is 'Molto adagio'. The music is in a D minor key with a Lydian mode. The score includes dynamic markings such as 'sotto voce' and 'cresc. - p'.

Figura 41: compassos iniciais do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n. 15*, em Lá menor, op. 132 de Beethoven, onde se lê, também em italiano, uma descrição do sentimento de gratidão no movimento. Fonte: *Breitkopf & Härtel* (1863).

Em “*Piedade*”, a resolução em um acorde com apojatura (nona do acorde antecedendo sua terça) no compasso 8 está ligada ao material da introdução. A textura pretendida para essa seção (compassos 5 a 20) é a de um preenchimento da região grave dos instrumentos e um destaque maior à melodia vocal. Para isso, foi utilizado o registro grave do contrabaixo e movimentação rítmica mínima na parte instrumental.

Ao final da parte A2 (compassos 13 a 20), o acorde C7M foi inicialmente pensado como acorde pivô, sendo usado como segundo grau napolitano de si menor, tonalidade da parte B (c. 23 a 31). O contraste entre os materiais das partes A e B exigiu a composição de uma transição, o que fez com que a resolução da dominante de si menor fosse de engano, em sua antirrelativa maior (sol maior). Dois dos principais materiais melódicos que serão usados na parte B são apresentados já nessa transição, na melodia superior do piano. O primeiro é o material em semicolcheias do compasso 21, e o segundo, acompanhado pela apresentação de dois acordes diminutos enarmônicos que levam à região de si menor, é o arpejamento no compasso 22. Com a apresentação prévia do material melódico e a transição

harmônica menos abrupta, a parte B soou melhor integrada ao todo, apesar do seu contraste, principalmente na movimentação rítmica, com a parte A (figura 42).

The figure displays a musical score for three systems. The first system (measures 21-22) features a Contrabass (Cb.) line with an *arco* marking and a Piano (Pno.) accompaniment. The piano part has two boxes: a red box around measures 21-22 containing chords G7M(13) and D(6,9), and a blue box around measures 22-23 containing chords C2(9) and A2(9). The second system (measures 23-24) includes a Vocal (Vo.) line with lyrics 'Sim! Quando ter um co-ra-ção pro - fun - do'é os o - lhos fe-char à dor do mun-do fi', a Cb. line, and a Pno. line with chords Bm7(11) and G7M(9)/B. The third system (measures 25-26) includes a Vo. line with lyrics 'car i - nú - til nos a - mar - gos tri - lhos', a Cb. line, and a Pno. line with chords C2m7(5,5,13)/B and F27(9,13)/A2. A blue box highlights the vocal melody in measure 25.

Figura 42: transição instrumental para a parte B, com indicação dos elementos apresentados e sua retomada na linha vocal.

A parte B também contrasta pelo tratamento mais tradicional da tonalidade. A referência para os acordes utilizados são as chamadas *Rhythm Changes*, padrão harmônico usado em muitos *standards* de jazz (LEVINE, 1995), como “*Lester Leaps In*”, de Lester Young (1909-1959), “*Dexterity*” e “*Anthropology*”, ambas de Charlie

Parker (1920-1955). O padrão é tomado de *I Got Rhythm*, de George Gershwin, e foi muito utilizado pelos instrumentistas de *bebop* (vertente do *jazz* marcada pelo virtuosismo instrumental e andamentos acelerados) nos Estados Unidos na década de 1940. A prática no *jazz* de usar harmonias de outras peças em um novo tema é conhecida como *contrafact*¹¹. As *Rhythm Changes* costumam ser baseadas no padrão harmônico cíclico I – vi – ii – V (figura 43).

Lester Leaps In
C Instruments
Lester Young

B^b6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

Dexterity
C Instruments
Charlie Parker

B^b6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

Anthropology
C Instruments
Charlie Parker

B^b6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

I GOT RHYTHM
GEORGE GERSHWIN

B^b6 G^{MIN}7 C^{MIN}7 F7 B^b6 G^{MIN}7 C^{MIN}7 F7

Figura 43: acordes iniciais das diferentes composições de *jazz* citadas com destaque para a progressão de acordes chamada "*Rhythm Changes*". Fonte: *Learn Jazz Standards*.

Na presente composição, entretanto, a ideia veio da canção *À Chloris*, de Reynaldo Hahn, que em sua introdução faz alusão ao baixo escrito para o segundo movimento (ária) da Suíte Orquestral n. 3 em ré maior de J. S. Bach. Mesmo assim, a ferramenta utilizada é mais semelhante à dos músicos de *jazz* citados: na seção B

¹¹ Segundo definição do *Grove Music Online* para o verbete *contrafact*: no *jazz*, uma melodia construída em cima de uma progressão de acordes de outra peça (do termo *contrafactum*, na música medieval e renascentista).

de “*Piedade*”, os acordes usados são uma transposição das *Rhythm Changes* para um campo harmônico menor.

O ritmo da mão direita do piano foi inspirado nos acentos dos tempos 2 e 4 de semínima do *ragitme*, além das figuras curtas usadas na mão direita nos quatro primeiros compassos do trecho (c. 23 a 26). Na segunda repetição da harmonia, o acorde é quebrado em arpejos. O contrabaixo é tocado no trecho com arco realizando uma contramelodia passiva baseada em *ostinato*.

Ao final da parte cantada (c. 31), há uma desaceleração rítmica que leva ao final da peça. A parte B se encerra no seu tom homônimo, propiciando a volta à sonoridade maior (Si Maior). O caminho harmônico para a volta ao acorde F7M(9) se dá pelo uso de B7 (dominante de mi menor – c.31) resolvendo em C7M (antirrelativa maior de mi menor - c.32), processo semelhante ao que ocorreu na transição (compassos 21 e 22). O acorde de chegada é então usado como dominante pelo movimento de descida da sétima maior para a sétima menor. Nesse momento, o contrabaixo usa a célula utilizada pela voz na parte A (aqui transposto uma terça acima). Há um momento de protagonismo para o instrumento e um impulso para o retorno ao acorde referencial F7M(9). Os quatro compassos finais são uma readequação da introdução, resgatando o material sob uma nova perspectiva (figura 44): uma lembrança dos materiais iniciais, mas que busca encerrar a música.

The musical score for Figure 44 consists of two staves: Cb. (Contrabaixo) and Pno. (Piano). The Cb. staff begins at measure 31 with a bass clef and a 'pizz.' (pizzicato) marking. It contains a descending eighth-note line: G2, F2, E2, D2, C2. The Pno. staff is in treble and bass clefs. The chords are: Badd9 (B2, D#3, F#4, G#4), B7(9) (B2, D#3, F#4, G#4, A#5), C7M (C3, E3, G#3, B3), C7(13) (C3, E3, G#3, B3, D#4, F#4), F7M(9) (F3, A3, C#4, E4), F7M(9) (F3, A3, C#4, E4), C7M (C3, E3, G#3, B3), and C(add9,#11,13) (C3, E3, G#3, B3, D#4, F#4, A#5).

Figura 44: encadeamentos finais e retorno ao material introdutório em “*Piedade*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação diversificada obtida no curso de música da universidade, em conjunto com as experiências vividas como aluno da Escola da Ospa, influenciou na escrita de obras em que diferentes tradições musicais dialogam. Ao longo da graduação, a exposição ao repertório da canção popular brasileira, em compositores como Noel Rosa (1910 - 1937), Pixinguinha (1897 - 1973) e Chico Buarque (1944 -), somada à audição de peças vocais de Claudio Monteverdi, Franz Schubert e Claude Debussy, despertou o interesse por essa fusão de gêneros.

Para compor as canções desse trabalho, foi necessário estabelecer um diálogo também com a literatura e analisar diferentes elementos e relações entre palavra e música. Conversas entre diferentes formas de manifestação artística também fizeram parte dos anos de graduação, através da participação como compositor de trilhas em uma peça de teatro, e como membro de orquestra em apresentações de balé, trilha para cinema executada ao vivo, e récita de ópera, gênero cujo interesse pessoal cresceu nos anos do curso e que também teve influência na decisão pela escrita de um trabalho que reúne outros veículos de expressão artística na sua constituição – no caso dessas canções, a poesia. Dessa forma, conclui-se que a diversidade de referências e técnicas exploradas ao longo do período de graduação permitiu uma melhor preparação para encontrar ferramentas para compor as músicas.

Sendo assim, a ideia de fusão ocorre não apenas nos parâmetros musicais, mas também na tentativa de combinar literatura e música. A escolha de textos de autores de estilos distintos e de épocas distantes entre si, bem como naturais de diferentes continentes, ampliou também a gama de referências musicais utilizadas no trabalho. Como consequência, o contato com outras obras e processos composicionais descobertos ao longo dessa pesquisa propiciou um aumento do domínio sobre a prática de composição, bem como um enriquecimento da linguagem pessoal.

O estudo de diferentes técnicas e contextos em que foram aplicadas historicamente e em locais distintos permitiu tomadas de decisão que contribuíram para a escolha dos tratamentos dos parâmetros musicais em uma forma que estrutura e norteia a composição dos dois ciclos. Esse olhar amplo entre diferentes estratégias

composicionais também permitiu uma variedade maior nas sonoridades encontradas, além de propiciar a estruturação de um discurso musical mais equilibrado em recursos expressivos (relações entre texto e música, em parâmetros harmônicos, rítmico-melódicos e de timbres e texturas) e retóricos (repetições, variações, retomada de materiais...).

O primeiro ciclo (“*Suíte Cantante*”) propiciou um maior domínio de algumas das técnicas de escrita exploradas por compositores dos séculos XVII e XVIII. Dessa forma, os principais desafios enfrentados foram a adequação dos tratamentos vigentes da harmonia e do contraponto no período à maior liberdade na condução de vozes e uso de extensões nos acordes. Para isso, foi buscado um equilíbrio que permitisse que diferentes sonoridades estivessem presentes sem entrarem em contradição. Da mesma forma, os ritmos de dança tradicionais no período também sofreram alterações influenciadas pela proposta de hibridismo.

Já no segundo ciclo (“*O Canto do Cisne Negro*”), a busca por diferentes sonoridades para ilustrar o estilo simbolista de João da Cruz e Sousa permitiu encontrar formas de expressão musical diferentes da do primeiro ciclo. O tratamento harmônico com uso mais frequente de empréstimos modais e extensões nos acordes revelou outras possibilidades harmônicas, inclusive na construção de acordes através do uso de intervalos de quartas e segundas. A influência da música brasileira é mais pronunciada nesse ciclo, com uso de figuras rítmicas de maracatu e baião. São encontrados também elementos do *jazz* e do *ragtime*, além de ideias inspiradas pela obra de Debussy.

Apesar das diferenças apontadas entre as referências musicais nos dois ciclos, bem como da diversidade entre a linguagem dos poetas escolhidos, alguns elementos estão presentes em ambos os ciclos. As canções apresentam estrutura binária com introdução e *coda*, além da presença de interlúdios instrumentais em diversas delas (exceto em “*Amor, co’a Esperança Já Perdida*”). O uso de motivos rítmico-melódicos para a criação de material também é um procedimento comum ao longo das duas obras. A referência a ritmos da música popular e o uso de acordes com extensões também são elementos encontrados no decorrer de ambas as peças.

Acredita-se que dessa forma foi criado um repertório que amplia o diálogo entre as vertentes musicais populares e de concerto, o que pode contribuir socialmente através da proposta de uma música cuja representação e identificação

seja mais ampla. Essa contribuição pode se dar através da formação de público ou do estímulo ao estudo da música de diferentes estilos. As reflexões acerca dos processos composicionais também podem servir para que compositores e arranjadores encontrem outras maneiras de trabalhar com os parâmetros explorados ao longo do trabalho, convidando ao diálogo entre diferentes tradições culturais.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Jéssica A. de M. **Diversidade cultural na música: o popular e o erudito**. São Paulo: CELACC/ECA – USP, 2012.
- BASTIDE, Roger. **Poesia afro-brasileira**. São Paulo. Martins. 1943.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Quarteto de cordas n. 15 em lá menor, Op. 132**. Partitura musical. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1863.
- BINGHAM, Ruth. **The early nineteenth-century song cycle**. In J. Parsons (Ed.), *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge Companions to Music. Cambridge. pp. 101-119. 2011.
- BOLLING, Claude. **Suite for Flute and Jazz Piano Trio**. Partitura musical. Winona. Hal Leonard. 1990.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Gunther Schuller. In: **Encyclopedia Britannica**. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Gunther-Schuller>. Acesso em: 25/10/2020.
- CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf>. Acesso em 25/11/2020.
- CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto modal: manual prático**. 2ª edição. Porto Alegre. Evangraf. 2014.
- CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto tonal e fuga**. 2ª edição. Porto Alegre. Evangraf. 2011.
- CESCO, Andréa. Cruz e Sousa: emparedado em seu poema. **Revista Literatura em Debate**, v. 5, n. 9, p. 01-45. Frederico Westphalen. 2011.
- CRUZ E SOUSA, João da. **Broquéis**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000057.pdf>. Acesso em 23/04/2021.
- CRUZ E SOUSA, João da. **Faróis**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000074.pdf>. Acesso em 25/11/2020.
- CRUZ E SOUSA, João da. **Últimos Sonetos**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000078.pdf>. Acesso em 25/11/2020.
- DEBUSSY, Claude. **Prelúdios, Livro 1**. Partitura musical. Edition Peters. Leipzig. 1969.
- DEZEMBRO, Daiany Gazotto; BORELLI, Samuel. A dicotomia do erudito e popular e suas implicações no ensino musical. **Revista Acadêmica da Faculdade de Música Souza Lima**. Volume 1. 2018.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Panis et Circenses**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6144/panis-et-circenses>. Acesso em: 10 de Mai. 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FAURÉ, Gabriel. **3 Canções, Op.7 – I. Après Un Rêve**. Partitura musical. J. Hamelle. Paris. ca. 1878.

FELIPE, Mábia; GUERRA, Anselmo. Simbolismo e tonalidade estendida presentes nas relações poéticas e musicais na canção *De Fleurs* de Claude Debussy. **Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. João Pessoa. 2012.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 59, p. 15-56. São Paulo. 2014.

GATTI, Patricia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Dissertação de mestrado. 1997. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284317>. Acesso em 23/04/2021.

GERSHWIN, George. **I Got Rhythm**. Partitura musical. Learn Jazz Standards. Disponível em: https://www.learnjazzstandards.com/pdf-viewer/?pdf=I_Got_Rhythm_C_Instruments. Acesso em 10/05/2021.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. 2ª edição. Zahar. 1988.

HAYDN, Franz Joseph. **Sinfonia n.92 em sol maior (“Oxford”), Hob. I: 92**. Partitura musical. Edition Peters. Leipzig. 1874.

HEYN, Luma; SYLVESTRE, Maria Luiza Mestrinho. En sourdine: a poesia de Verlaine nas concepções de Fauré e Debussy. **Anais do 37º Festival de música - EMAC/UFG**. Goiânia. 2012.

KERNFELD, Barry. Contrafact. **The New Grove Dictionary of Jazz**. 2ª edição. Oxford. Oxford University Press. 2002.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma. Sher Music. 1995.

MACEDO, Helder. Luís de Camões então e agora. **Outra Travessia**, n. 10. Florianópolis. 2010. DOI: 10.5007/2176-8552.2010n10p15. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p15/17299>. Acesso em 13/05/2021.

MATTHESON, Johann. "Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos 'Affecten'. 1713. Tradução: Lúcia Becker Carpena. **Revista Música**. v. 13. n. 1. p. 219-241. 2012. DOI: 10.11606/rm.v13i1.55111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55111>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Sinfonia n. 40 em sol menor, K. 550**. Partitura musical. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 1880.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Sonata para Piano nº 11, em Lá Maior, K. 311**. Partitura musical. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 1878.

OLIVEIRA, Maurício de Lima. **Patápio Silva, o sopro da arte: trajetória de um flautist mulato no início do século XX**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de mestrado. 2007.

- PARKER, Charlie. **Anthropology**. Partitura musical. Learn Jazz Standards. Disponível em: https://www.learnjazzstandards.com/pdf-viewer/?pdf=Anthropology_C_Instruments. Acesso em 10/05/2021.
- PARKER, Charlie. **Dexterity**. Partitura musical. Learn Jazz Standards. Disponível em: https://www.learnjazzstandards.com/pdf-viewer/?pdf=Dexterity_C_Instruments. Acesso em 10/05/2021.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A Canção de Câmara Brasileira – Reflexão sobre o termo ciclo de canções. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo. 2007.
- RICHTER, Maurice. The Art of French Song — Three Collections. **La Folia**. 2:1. 1999. Disponível em: <https://www.lafolia.com/the-art-of-french-song-three-collections>. Acesso em 13/05/2021.
- RIGHI, Volnei José. **O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa**. Brasília, Universidade de Brasília, Instituto de Letras. Dissertação de mestrado. 2006.
- ROSADO, Clairton. **Brasília – Sinfonia da Alvorada: estudos dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim**. São Paulo. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. Dissertação de mestrado. 2008.
- SALGADO, Michele Botelho da Silva. **Canções de Amor de Cláudio Santoro: análise e contextualização da obra**. São Paulo. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. Dissertação de mestrado. 2010.
- SHEARING, George. **Songs and Sonnets**. Partitura musical. Hinshaw Music. Glendale. 2001.
- TARLING, Judy. **Baroque String Playing for ingenious learners**. Hertfordshire. Corda Music Publications. 2001.
- VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, p. 155-169, jan./jun. 2011. Rio de Janeiro. 2011.
- YOUNG, Lester. **Lester Leaps In**. Partitura musical. Learn Jazz Standards. Disponível em: https://www.learnjazzstandards.com/pdf-viewer/?pdf=Lester_Leaps_In_C_Instruments. Acesso em 10/05/2021.

ANEXO A – Partituras dos ciclos

Suíte Cantante

sobre quatro sonetos de Luís de Camões para piano, contrabaixo e voz

Ciro Aranha Gomes
Texto: Luís de Camões

I. Sete Anos de Pastor Jacob Servia

Adagio Pastoral

Voz

Contrabaixo

Piano

Cb.

Pno

Cb.

Pno

mf D7M(9) A7(13)

mf

3

D7M(9) G7M(9,13) A7(13)

5

D7M(13) G7M(9,#11,13)

6 *f*

Vo. Se - te a - nos de pas - tor Ja - cob ser - vi - a La - bão pai de Ra - quel ser - ra - na be - la

Cb.

Pno. *mp* D7M(9) A7(13)

8 *p*

Vo. mas não ser - vi - a ao pai ser - vi - a'a e - la e a

Cb.

Pno. Bm7

9 *f*

Vo. e - la só por prê - mio pre - ten - di - a

Cb.

Pno. *f* C(add9) A7(13)

10

Vo. *Os*

Cb.

Pno *mf*

D7M(9) F7M(9) Eb7(#11)

11

Vo. di - as na es pe - ran - ça de'um só di - a pas -

Cb. *pizz*

Pno *p*

D7M(9)

12

Vo. sa - va con - ten - tan - do - se com vê - la po -

Cb.

Pno *p*

A7(13)

13

Vo. *rém o pai u - san - do de cau - te - la em lu -*

Cb.

Pno. *p* Bm7

14

Vo. *gar de Ra-quel lhe da-va Li - a*

Cb. arco

Pno. *f* C(add9) A7(13) Bb7M *mf*

16

Vo. *Ven - do'o tris - te pas-tor que com en -*

Cb.

Pno. *mf* E7(13) A7M(9) *mp*

18

Vo. ga - nos lhe fo - ra as - si ne - ga - da sua pas -

Cb.

Pno. A7M(9)

19

Vo. to - - ra co - mo se'a não ti -

Cb.

Pno. E7(13)

20

Vo. ve - ra - me - re - ci - da co -

Cb.

Pno. E7(13)

21 *f*

Vo. me - ça de ser - vir - ou - tros se - te a - nos di - zen - do

Cb.

Pno *mf* F#m7 3 3 3 3 3

22

Vo. Mais ser - vi - ra se não fo - ra

Cb.

Pno *mf* F#m7 3 3 3 3 3

23 *mf*

Vo. pa - ra tão lon - go a - mor

Cb.

Pno *mp* Em7 3 3 3 3 3

24 *f* *mf*

Vo. *f* *mf*

tão cur - ta'a vi - - da

Cb.

mf *f*

A7sus(9,13) A7(9,13) D7M(9)

Pno *mf* *f*

26

Cb.

Pno

A7(13) D7M(9)

28

Cb.

Pno

G7M(9,13) A7(13) D7M(13) G7M(9,#11,13)

30

Cb.

Pno

D7M

Detailed description: The image shows a musical score for measures 30-34. The Cb. (Contrabass) part is on a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a single note on the first line of the staff, which is fingered with the index finger (1). The Pno. (Piano) part consists of two staves. The right hand is in treble clef and starts with a D7M chord (F#, A, C#, E) on the first beat, followed by a melodic line of quarter notes: D5, E5, F#5, G5, A5. The left hand is in bass clef and plays a simple bass line of quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2. The key signature for the piano part is also two sharps.

II. Amor, co'a Esperança Já Perdida

Tempo de Valsa

Voz

Contrabaixo

Piano

f 1a. volta
p 2a. volta
Gm7

D7(b9) Gm7 F7(13)

5 *mf*

Vo.

Cb.

Pno

Bb7M Am7(b5) D7(b9) Gm7 Gm7 *p* Gm7 Bb7M(13)

p

A - mor, co'a es - pe - ran - ça já per - pizz.

12

Vo.

Cb.

Pno

Eb7M(9) D7(b9) Bb(add9) Am7(b5,b9) D7(b9,b13) Gm7 C7(13)

di - da teu so - be - ra - no tem - plo vi - si - tei por si -

18 *cresc.*

Vo. *cresc.*
 nal donau - frá - gioque pas - sei em lu - gar dos ves - ti - dospus a

Cb.

Pno *cresc.*
 F(6,9) B \flat 7(13) A \sharp us7(13) A7(9) Dadd9 C \sharp m7(b5)

24 *f* *mf*

Vo. *f* *mf*
 vi - da Que que - res mais de mim que des - tru - í - da

Cb.

Pno *f* *mf*
 A \flat 7M/C D7(b9) Gm7 Gm7 B \flat 7M(13) E \flat 7M(9) D7(b9)

mf

30

Vo.
 me tens a gló - ria to da que'al-can - cei não

Cb.

Pno
 B \flat (add9) Am7(b5,b9) D7(b9,b13) Gm7 C7(13)

34 *cresc.*

Vo. *cresc.*
cui - des de for - çar - me que não sei tor-nar a'en - trar on - de

Cb.

Pno *cresc.*
F(6,9) Bb7(13) Asus7(13) A7(9) Dadd9

39 *f*

Vo. *f*
não há sa - í - da

Cb.

Pno *f*
C#m7(b5) Ab7M/C D7(b9) Gm7 Bb7M *p*

42 *mf*

Vo. *mf*
Vês a - qui al - ma vi-da'es-pe - ran-ça des - po - jos do - cesde meu bem pas - sa-do en -

Cb.

Pno *p*
Cm(add9) F7(13)

51

Vo. *quan - to quis a - que - la que'eua - do - ro*

Cb.

Pno

B \flat (6,9) Gm7

58

Vo. *Ne - las po - des to - mar de mim vin - gança e s'in - da não es - tás de mim vin - ga -*

Cb.

Pno

f *mf* F7M

65

Vo. *do con - ten - ta-te com as lá - gri-mas que cho - ro*

Cb.

Pno

dim. *mf* *cresc.* *f*

E \flat (6,9) D7(b9) Gm7 D7(b9)

72

Cb.

Pno

Gm7 F7(13) Bb7M Am7(b5) D7(b9) G7M

III. Alma Minha Gentil, que Te Partiste

Adagio

Voz

Contrabaixo

Piano

Cb.

Pno

Vo.

Cb.

Pno

Al - ma mi - nha gen - til que te par - tis - te tão ce - dodes - ta

pizz.

Em7 B7(♭13) Em7 D7(9) G7M D7(9) G7M A7(9)

D(69) A7(9) D(69) B7(♭13) F♯m7(♭5)/A B7(♭13)

Em7 B7(♭13) Em7 B7(♭13) Em7 B7(♭13) Em7 E7(♭13)

7

Vo. *vi - da des-con - ten - te re - pou-sa lá no Céu e - ter - na -*

Cb.

Pno

Am7 E7(♭13) Am7 E7(♭13) Am7 E7(♭13) Am7 B7(♭13)

9

Vo. *men - te e vi - va'eucá na ter - ra sem - pre tris -*

Cb.

Pno

f *mp*

mf *mp*

C7M G#°/B A7(13) D(6,9) C#° D7(♭13)

11

Vo. *te*

Cb.

Pno

p

Gm7 *mf* D7(♯11) G(6,9)

13 *mf*

Vo. Se lá no as - sen - to e - té - re'on-de su - bis - te me-mó - ria des - ta

Cb.

Pno. Em7 B7(b13) Em7 B7(b13) Em7 B7(b13) Em7 E7(b13)

15

Vo. vi - da se con - sen - te Não te'es - que - ças da - que - le'a - mor ar -

Cb.

Pno. Am7 E7(b13) Am7 E7(b13) Am7 E7(b13) Am7 B7(b13)

17 *f* *mf*

Vo. den - te que já nos o - lhos meus tão pu - ro vis -

Cb.

Pno. *f* C7M G#°/B A7(13) *mf* D(6,9) C#° D7(13)

19

Vo. *te*

Cb. *Improvisação*

Pno. *G7M D7(#11) G(6,9) Bb7M Ebm7*

22

Cb.

Pno. *Ab7(13) Em7 F#7(#11) Bm7*

25

Cb.

Pno. *Eb7M Ebm7 Ab7(13)*

27 *mf*

Vo. arco E se vi - res que po - des me - re - cer - te al - gu - ma cau - sa a

Cb.

Pno. *mp* G7M G#° Am7(9) A7(9)

29

Vo. dor que me fi - cou da má - goa sem re - mé - dio de per - der - te

Cb.

Pno. Dm7 C7(9) F7M D7(b9)

31 *f*

Vo. Ro - ga'a Deus que teus a - nos en - cur - tou que tão ce - do de

Cb.

Pno. *mf* Gm7 G#° Am7(9) A7(9)

33

Vo. cá me le - ve'a ver te quão ce - do de meus o - lhos te le -

Cb.

Pno. Dm7 C7(9) F7M B7(b5,b9)

35

Vo. vou

Cb.

Pno. *mf* Em7 B7(b13) Em7 B7(b13) B7(b13) Em7 Em7 Em7

37

Cb.

Pno. Em7 B7(b13) Em7

IV. Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando

Giga Allegro

Voz

Contrabaixo

Piano

mf

f

G7M D7(9) G7M D7(9) G7M D7(9) G7M D7(9) Em7 B7(b13)

6

Vo.

Cb.

Pno

mf

Quan - do'o sol en - co - ber - to vai mos -

Em7 D7(9) G7M D7(9)/F# G7M D7(9)/F# *mp* G7M D7(9) G7M D7(9)

mp

11

Vo.

Cb.

Pno

tran - do ao mun - do'a luz qui'e - ta'e du - vi - do -

Em7 D7(9) G7M B7(b13) Em7 B7(b13)/F# Em7 B7(b13)/A C(add9)/G B7(b13)/F#

16

Vo. sa ao lon - gode'ü - a prai - a de - lei - to - sa

Cb.

Pno. *mf* Em7 E7(b13) Am7 E7(b13) Am7 E7(b13) F(add13) G7(9) C7M A7(b5)

21

Vo. Vou na mi-nha'i - ni - mi - ga'i - ma - gi - nan - do A - qui a vi os ca -

Cb.

Pno. *f* D(add9) A7(b5)/C# D(add9) A7(b5)/C# Bm7 A7(b5) D7M/F# D(6,9) G7M D7(9) *mf*

26

Vo. be - los con - cer - tan - do a - li co'a mão na fa - ce tão for -

Cb.

Pno. G7M D7(9) Em7 D7(9) G7M B7(b13) Em7 B7(b13) Em7 B7(b13)

31

Vo. mo - sa a - qui fa-lan - do'a le - gre'a-li cui - do -

Cb.

Pno. C(add9) B7(b13) Em7 E7(b13) Am7 E7(b13) Am7 E7(b13) F(add13) G7(9)

36

Vo. sa A - go - ra'es-tan - do que - da'a-go - ra'an - dan - do A -

Cb. pizz.

Pno. C7M A7(b5) D(add9) A7(b5)/C# D(add9) A7(b5)/C# Bm7 A7(b5) D7M/F# D6(9)

41

Vo. qui es - te - ve sen - ta - da'a-li me viu Er - guen - do'a-que - les o - lhostão i -

Cb. arco

Pno. p D7M(9) G7M(13) C7M(#11) F7M(13) Bm7(b5,b9)

46 *mp*

Vo. sen - tos A - qui mo-vi-da um pou - co'a-li se - gu - ra A -

Cb. pizz. arco

Pno. *p*

E7(♭13) Am7 G7(9,13) C7M(9) F7M(13) B♭7M(♯11)

52

Vo. qui se'entris - te - ceu a-li se riu

Cb.

Pno. *f* *mf*

E♭7M(13) Am7(♭5,♭9) D7(13) G7M G(6,9) D7M(9)

58

Cb.

Pno.

G7M(13) C7M(♯11) F7M(13) Bm7(♭5,♭9) E7(♭13) Am7

64 *f*

Vo. En - fim - nes-tes can - sa - dos pen - sa - men - tos pas - so es - ta

Cb. pizz. arco

Pno. G7(9) C7M(9) F7M(13) Bb7M(#11) Eb7M(13)

69

Vo. vi - da vã que sem - pre du - ra

Cb.

Pno. Am7(b5,b9) D7(13) G7M G(6,9) D7(9) *f* G7M D7(9)/C G7M D7(9)/C

75

Cb.

Pno. G7M D7(9)/C G7M D7(9)/C Em7/B B7(b13)/A Em7/B D7(9)/C G7M D7(9)/F# G7M D7(9)/F# *f*

81

Cb.

Pno

G7M D7(9) G7M C(add#11,13) G7M

O Canto do Cisne Negro

sobre poemas de João da Cruz e Sousa
para piano, contrabaixo e voz

Ciro Aranha Gomes

Texto: João da Cruz e Sousa

I. Ausência Misteriosa

$\text{♩} = 80$

Voz

Contrabaixo

Piano

mf
Am7(add11) C7M(add11) D(add11) G(6,9) Em7(9) A7/C#

3

Cb.

Pno

Am7(9)/C B7(b13) Esus Dsus C#sus

6

Cb.

Pno

G7M F#m7/A B7(b9,#5) *p* Em7

8 *mf*

Vo. Um - a ho - ra só que'o teu per - fil se a - fas - ta

Cb.

mp

Am7(add11) C7M(add11) D(add11) G(6,9) Em7(9) A7/C#

Pno.

11

Vo. um ins - tan - te se - quer um só mi - nu - to des - ta ca - sa

Cb.

mp

Am7(9)/C B7(b13) Esus Dsus C#sus

Pno.

14

Vo. que'a - mo va - go lu - to en - vol - ve lo - go es - ta - mo - ra - da cas - ta

Cb.

G7M F#m7/A C7M B7(b9,b13) Em7 A7(b5,#9)

Pno.

17 pizz

Cb.

Pno

p

D(6,9)

D7(#9)

19

Cb.

Pno

mf

Bb(6,9)

Bb7M(9,#11,13)

A7(9)

21

Vo.

Tu - a pre - sen - ça de - li - ca - da bas - ta

Cb.

arco

Pno

mf

G7M

Am7(add11) C7M(add11) D(add11)

G(6,9)

Em7(9)

A7(9)/C#

f

24

Vo. pa - ra tu - do tor - nar cla - ro'e im - po - lu - to Na tu-a'au -

Cb.

Pno. Am7(9)/C B7(b9,b13) Esus Dsus C#sus

27

Vo. sên - cia da Sau - da - de'es - cu - to'o pran - to que me pren - de'e me ar -

Cb.

Pno. G7M(9) F#m7(11)/A C7M(9) B7(b9,b13)

29

Vo. ras - ta Se - cre - tas e su - tis me - lan - co - li - as

Cb.

Pno. E7M(b5) E7(b5,#9)/C A(6,9) A7(#9) D7(b5)/F#

32

Vo. re - cu - a - das na noi - te dos meus di - as vem pa - ra mim

Cb.

Pno. C#m7 G7M(9,13) A7(b13) D7M F#m7

35

Vo. len - tas se'a - pro - xi - man - do E em to - da ca - sa nos ob -

Cb.

Pno. E7(13) A(6,9)

mp

p

37

Vo. je - tos er - ra'un sen - ti - men - to

Cb.

Pno. A7(#9) D7(b5,13) C7M(13) Am7

f

mf

mf

39

Vo. que não é da ter - ra e que eu mu - do e so - zi - nho vou so - nhan -

Cb.

Pno. A7(b13) D7M(13) Bm7 Em7 E7(add13)

42

Vo. do

Cb.

Pno. F7M F7M *mp*

II. Sonho Branco

♩ = 60

Voz

Contrabaixo

Piano

pizz.

mf

mf

sim.

B \flat 7M 3 B7M 3 B \flat 7M 3 A \flat 7M 3

5

Cb.

Pno

f

f

B \flat 7M 3 Gm7 3 B \flat 7M 3 F \sharp us(13) F7 3

9

Vo.

Cb.

Pno

mf

mp

mp

B \flat 7M(9,13) 3 Cm7(11) 3 D \flat 7M(13) 3 E \flat 7M(9,13) 3

De li-nho'e ro-sas bran - cas vais ves - ti - do So-nho vir-gem que can - tas no meu

14

Vo. *pei - - to És do lu - ar o cla - ro deus e - lei - to*

Cb.

Pno

Fsus(13) F7 *Bb7M(9,13)* *Cm7(11)* *Db7M(13)*

18

Vo. *Das es-tre-las pu - rís - si-mas nas - ci - do* *arco*

Cb.

Pno

Gb7M(b9, #11, 13) *Eb7M(9,13)* *C7sus(9) C7* *F7M(13)*

22

Vo. *Por ca-mi-nho a - ro -*

Cb.

Pno

Eb7M(13) *F7M(13)* *Eb7M(13)* *Bb7M mf*

pizz.

26

Vo. mal en - flo - res - ci - do Al - vo, se - re ³ no lím - pi - do di -

Cb.

Pno. Cm7(11) ³ D^b7M(13) ³ G^b7M(^b9, #11, 13) ³ E^b7M(9, 13) ³

30

Vo. rei - - to Se-gues ra - di - an - te no'es-plen-dor per - fei - to

Cb.

Pno. F^{sus}(13) F7 ³ B^b7M ³ Cm7(11) ³ D^b7M(13) ³

34

Vo. No per-fei-to es-plen - dor in - de - fi - ni - - do As

Cb.

Pno. G^b7M(9, #11, 13) ³ E^b7M(9, 13) ³ D7^{sus}(13) D7(13) *mp* Gm(add9) B^b7(13) ³

38

Vo. a - ves so - no - ri - zam - te'o ca - mi - nho E'as ves - tes fres - cas do

Cb.

Pno. *mf* Eb7M 3 Db7M 3 Bb7sus(9) Bb7(9) Eb7M

42

Vo. mais pu - ro li - nho E'as ro - sas bran - cas

Cb.

Pno. Db7M F7sus(9) F7(9) Eb7M

45

Vo. dāo-te'umar ne - va - do *mp* No'en - tan - to ó So - nho

Cb.

Pno. Db7M Bbm7(11) Bm7(11) *p* Cb7(9)

48 *f*

Vo. *f*
 bran - co de quer - mes - sse Ne-ssa'a - le - gri-a'em que tu

Cb.

Pno *mf*
 Bb7sus(b9,b13) Bb7(b9,b13) Ebm7(9) Ebm7(9,11)

51

Vo.
 vais, pa - re - ce que vais, in-fan-til - men-te'a-mor-ta-lha - do

Cb.

Pno *mf*
 Ebm7(9,11) Gb(6,9) Gb(6,9) F7(b9,b13) Bbm7(11,13) F7(b9,b13)

55

Cb.

Pno *mf*
 Bbm7(11,13) F7(b9,b13) Bbm7(11,13)

57 *mf*

Pno *mf*
 F7(b9,b13) Bb7M(9,13) C7(#5,9) *attacca* Piedade

III. Piedade

♩ = 70

mf

Voz

Contrabaixo

Piano

pizz.

mf

F7M(9) F7M(9) C7M C(6,9)

O co - ra -

5

Vo.

Cb.

Pno

F7M(13) G7(9,13) F7M(13) G7(9,13) Am7(9)

ção de to-do'oser hu - ma - no foi con-ce - bi - do pa - ra ter pie - da - de pa-ra'o-

9

Vo.

Cb.

Pno

Dm7(9) Bm7(b5,b9) Dm7(9) Bm7(b5,b9) C7M(9) C7(#9)

lhar e sen-tir com ca - ri - da - de fi-car mais do - ce'o e - ter - no de-sen - ga - no pa-ra da

13

Vo. *vi-da'em ca-da ru-de o-ce - a - no ar-ro - jar a - tra-vés da'i-men - si - da - de tá-buas*

Cb.

Pno

F7M(13) G7(9,13) F7M(13) G7(9,13) Am7(9)

17

Vo. *de sal-va-ção de sua - vi - da - de de con - so - lo'e de'a fe - to so-be - ra - no*

Cb.

Pno

Dm7(9) Bm7(b5,b9) Dm7(9) Bm7(b5,b9) Bm7(b5,b9) C7M(9) F#7(b9,b13)

21

Vo. *arco Sim! Que não ter um co-ra-ção pro-*

Cb.

Pno

f G7M(13) D(6,9) C#°(b9) A#°(b9) *mf* Bm7(11)

24

Vo. fun - do'é os o - lhos fe-char à dor do mun-do fi car i - nú - til

Cb.

Pno. G7M(9)/B C#m7(b5,b13)/B

26

Vo. nos a - mar - gos tri - lhos É co-mo se'o meu ser com pa - de - ci - do

Cb.

Pno. F#7(b9,b13)/A# Bm7(11)

28

Vo. não ti-ves-se um so - lu-ço co-mo-vi - do, pa - ra sen-tir e pa-ra'a-mar meus fi -

Cb.

Pno. G7M(9)/B C#m7(b5,b13)/B F#7(b9,b13)

31

Vo. - lhos!

Cb. pizz.

Pno

Badd9 B7(9) C7M C7(13) F7M(9) F7M(9) C7M C(add9,#11,13)

ANEXO B – Gravação parcial das canções

Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/1iud4epAeH-mSNeHhIJB5gRqUSWYm8mZH>

1. *Suíte Cantante: II. Amor, Co'a Esperança Já Perdida*
2. *Suíte Cantante: III. Alma Minha Gentil, que Te Partiste*
3. *Suíte Cantante: IV. Quando o Sol Encoberto Vai Mostrando*
4. *O Canto do Cisne Negro: III. Piedade*

Voz: Helena Losada

Contrabaixo: Ciro Aranha Gomes

Piano na faixa 1: Felipe Adami

Piano nas faixas 2, 3 e 4: Larissa Camargo

Conforme forem realizadas gravações de outras peças, serão acrescentadas novas faixas gravadas com voz e instrumentos ao anexo.

ANEXO C – Áudio dos ciclos integrais a partir de arquivo em formato MIDI

Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/1IpRyzzXFoyGdRj97iLEl6aQd17wU5jPs>